



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IARA DE CARVALHO VILLAÇA

CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS:
A ANÁLISE DE UMA RADIONOVELA DO SÉCULO XXI

SALVADOR
2015

IARA DE CARVALHO VILLAÇA

CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS:
A ANÁLISE DE UMA RADIONOVELA DO SÉCULO XXI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Profa. Dra. Antônia Pereira

SALVADOR
2015

Escola de Teatro - UFBA

Villaça, Iara de Carvalho.

Cenas dos próximos capítulos: a análise de uma radionovela do século XXI /
Iara de Carvalho Villaça. – 2015.
165 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antônia Pereira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2015.

1. Dramaturgia. 2. Radionovelas. 3. Performance (Arte). 4.
Narrativa. I.Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

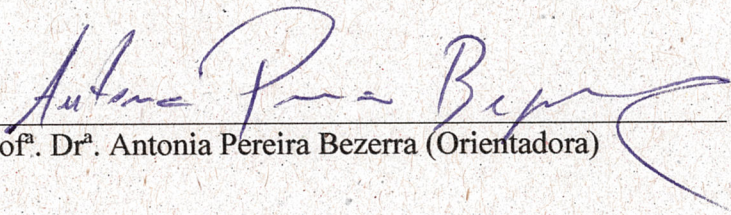
IARA DE CARVALHO VILLAÇA

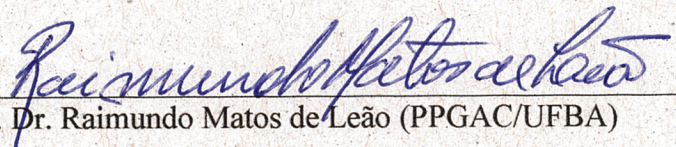
CENAS DOS PRÓXIMOS CAPÍTULOS: ANÁLISE DE UMA RADIONOVELA DO SÉCULO XXI

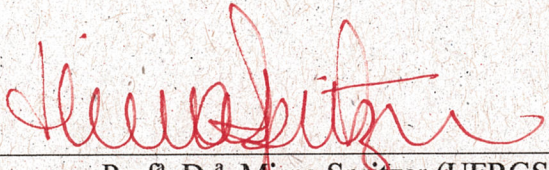
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de julho de 2015.

Banca Examinadora


Prof.ª Dr.ª Antonia Pereira Bezerra (Orientadora)


Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão (PPGAC/UFBA)


Prof.ª Dr.ª Mirna Spritzer (UFRGS)

A meus pais, Teresa Vilaça e Jones Carvalho, por me ensinarem que conhecimento é prazer.
Por despertarem em mim a curiosidade constante, o hábito de refletir e de relacionar ideias, e
o gosto de ouvir suas histórias e causos, que renderiam incríveis radionovelas.

Ao mestre Armindo Bião (*in memoriam*), por me iniciar na arte da pesquisa acadêmica.

AGRADECIMENTOS

À Antônia Pereira, querida orientadora deste trabalho, por sua extrema competência, cheia de leveza e bom humor.

A toda a minha família, pelo apoio irrestrito e amor incondicional.

A meus irmãos Pedro, Marina e Cauã que, pelo simples fato de existirem, fazem do meu mundo um lugar melhor. A Jana, que agora faz parte desse time.

À amiga, colega e comadre Karina de Faria, referência não só neste trabalho (literalmente), mas enquanto ser humano e profissional, pelo incentivo constante e pela ideia do projeto Nova Rádio Caleidoscópio.

A ela e Deco Simões, compadres, pelo mágico convite para ser madrinha de Sophia.

À equipe do projeto Nova Rádio Caleidoscópio – Deco Simões, Ilma Nascimento, Karina de Faria, Pedro Morais, Sandra Simões, Caji, Janaína Carvalho, Iami Rebouças, Ivan Alexandre, Marquinho Carvalho, Daniel Marques da Silva, Daniel Caliban, Fabio Ferreira, Rui Manthur, José Jorge Randan, Socorro de Maria, Ramona Gayão, Ana Paula Teixeira, Humberto Faria, Flávia Motta –, profissionais admiráveis, por participarem comigo dessa deliciosa experiência e pelas sugestões aos roteiros.

Ao Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB – e Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia pelo apoio financeiro e orientações na execução do projeto. Em especial a Josélia Fraga, pela orientação direta quanto aos roteiros e por me conceder entrevista.

A Ilma Nascimento, por ser a primeira a ler meus roteiros e por me conceder a entrevista.

A Ismael Marques, Paulo Trócoli e Ramon Reverendo por, tão gentilmente, me concederem entrevistas.

Às irmãs em espírito, Mônica Santana e Ramona Gayão, por compartilharem uma fase tão especial em minha vida. Ramona, com sua praticidade e pé no chão. Mônica com seu tino acadêmico, carinho e apoio a essa pesquisa.

Às (aos) colegas do GAPA-BA, pelo incentivo, carinho e compreensão.

A Suzana Martins, coordenadora do PPGAC, na ocasião de meu ingresso a esse programa, e a Fábio Dal Gallo, atual coordenador, pelo suporte e gentileza.

Ao PPGAC, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, nas pessoas de seus professores e funcionários, pela inspiração, condução, paciência e disponibilidade.

Aos professores doutores Raimundo Matos e Mirna Spritzer, pela honra que me deram de integrarem a banca da defesa.

À admirável turma do curso de Mestrado por compartilhar comigo essa jornada e pelas valiosíssimas contribuições a essa pesquisa.

Aos colegas de orientação pelas riquíssimas reflexões coletivas.

Aos estudantes da turma de direção teatral e da disciplina Semiologia, em que fiz o Estágio Docente Orientado – Guilherme Hunder, Juliana Molla, Juliana Roiz, Kátiuska Azambuja e Queila Queiroz –, por experimentarem comigo as teorias da Semiologia.

A João Teixeira e a turma do curso de Serialidade, pelas discussões que terminaram por direcionar este trabalho.

A CAPES/PROEX pelo apoio financeiro.

A todos e todas que indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, marco fundamental na minha carreira de atriz, dramaturga/roteirista e pesquisadora.

Entretanto, na hora em que devíamos morrer, aproximou-se de mim mais vivo do que nunca e estive a noite inteira vigiando minha agonia, pensando com tanta força que ainda não consegui saber se o que silvava entre os escombros era o vento ou seu pensamento...

Gabriel García Márquez

RESUMO

O presente trabalho discorre acerca da escrita de radionovelas para a atualidade. Trata-se de um estudo de caso que analisa o roteiro *A Deusa do Cangaço*, produzido, em 2011, no projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, vencedor do edital de *Apoio à Produção de Programas Radiofônicos de 2010*, na categoria *Série de Programas Radiofônicos de Radionovelas* do *Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB – e Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia*. O projeto visava a criação e veiculação de quatro radionovelas a serem transmitidas pela Rádio Educadora FM. Para analisar *A Deusa do Cangaço*, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, e de algumas fontes audiovisuais, sobretudo de radionovelas antigas e atuais. Também foram feitas entrevistas com profissionais envolvidos nessa e em outras edições do edital. A pesquisa se utiliza de conceitos ligados à serialidade, performatividade, oralidade e narrativa e termina por identificar elementos passíveis de experimentações para esse gênero.

Palavras-chave: Peça Radiofônica. Radionovela. Dramaturgia. Serialidade. Narrativa. Performatividade.

ABSTRACT

This paper discusses about the soap opera written for today. This is a case study, which analyzes the script *A Deusa do Cangaço*, produced in 2011, the project *Nova Rádio Caleidoscópio*, winner of *Apoio à Produção de Programas Radiofônicos of 2010, na categoria Série de Programas Radiofônicos de Radionovelas* of *Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB* – and *Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia*. The project aimed at creating and broadcasting four soap operas to be transmitted over Rádio Educadora FM. To analyze *A Deusa do Cangaço*, it was conducted a literature search, and some audiovisual sources, especially of old and new dramas. It were also made interviews with professionals involved in this and other editions of the public notice. The research uses concepts related to seriality, performativity, and orality, narrative and ends by identifying possible elements to trials for this genre.

Keywords: Radio play. Soap opera. Dramaturgy. Seriality. Narrative. Performativity.

Lista de figuras

Figura 1 – Caji, técnico de som e o ator convidado José Jorge Randam na gravação de <i>A Deusa do Cangaço</i> , Nova Rádio Caleidoscópio, 2011.	15
Figura 2 – Getúlio Vargas visita uma exposição sobre radiodifusão no Rio de Janeiro, 1939/39.	24
Figura 3 – Elenco e autor (no centro) da radionovela <i>O Direito de Nascer</i>	37
Figura 4 – Cia Brasil de Teatro e É Companhia de Invenções Artísticas: companhias realizadoras do projeto Nova Rádio Caleidoscópio, 2011.	53
Figura 5 – Parte da equipe do projeto Nova Rádio Caleidoscópio e do IRDEB, no evento de lançamento do projeto, 2011.	53
Figura 6 – Manoel Dantas Loyola, o Candeeiro, ex-cangaceiro morto em 2013, aos 97 anos de idade.	73
Figura 7 – Modelo Actancial.	87
Figura 8 - Esquema ADC.	88
Figura 9 – Triângulo Ativo (tipo B)	89
Figura 10 – Triângulo Ativo (tipo A)	89
Figura 11 – Triângulo Psicológico	90
Figura 12 – Triângulo Ideológico.	91

Lista de tabelas

Tabela 1 – Caracterização para a programação radiofônica ficcional	25
Tabela 2 – Nova caracterização para a programação radiofônica ficcional	26
Tabela 3 – Tabela de divisão do trabalho	49
Tabela 4 – Tabela comparativa de tipos de rubricas.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. RADIONOVELAS DO SÉCULO XX AO XXI: NOVOS ESPAÇOS PARA UM ANTIGO GÊNERO	23
1.1. NO CAPÍTULO ANTERIOR...: PEQUENO HISTÓRICO DO RÁDIO NO BRASIL.....	23
1.2. FICÇÃO RADIOATIVA, SERIADO E RADIONOVELA – CONCEITOS	25
1.2.1. Peças Radiofônicas.....	27
1.2.2. Narrativas Fracionadas.....	28
1.2.3. Seriados e Radionovelas.....	32
1.3. NO BRASIL.....	35
1.4. WEBNOVELAS	38
1.5. RADIONOVELAS E ATUALIDADE.....	40
2. NO CAPÍTULO DE HOJE... NOVELAS E SERIALIDADE	48
2.1. NOVA RÁDIO CALEIDOSCÓPIO E OUTRAS HISTÓRIAS DAQUI.....	48
ARGUMENTO	49
ROTEIRO	49
2.1.1. Radionovelas Narrativas.....	49
2.1.2. Radionovelas Temáticas	50
2.1.3. O Rádio – Liame do Projeto	52
2.2. A DEUSA DO CANGAÇO E A SERIALIDADE.....	61
2.2.1. O Tema.....	61
2.2.2. O Roteiro.....	62
2.2.3. Serialidade.....	64
2.2.4. Gestão de Similaridade	68
2.2.4.1. Elementos Temáticos.....	68
2.2.4.2. Elementos Narrativos.....	69
2.2.4.3. Elementos Novos.....	75
3. A DEUSA DO CANGAÇO: FÁBULA, AÇÃO, PERSONAGENS E LINGUAGEM.....	77
3.1. PERSONAGENS.....	77
3.1.1. Téssia.....	78
3.1.2. Judite.....	80
3.1.3. Djanira.....	80
3.1.4. Rosário.....	81
3.1.5. Juventino	82
3.1.6. Lampião.....	82
3.1.7. Maria Bonita.....	84
3.1.8. Cangaceiros	84
3.1.9. Polícia.....	85
3.1.10. Rádio.....	85
3.1.11. Observações.....	86
3.2. FÁBULA, AÇÃO E IDEOLOGIA: UMA HISTÓRIA CONTADA ATRAVÉS DA ANÁLISE ACTANCIAL	87
3.2.1. Triângulo Ativo.....	88
3.2.2. Triângulo Psicológico.....	90
3.2.3. Triângulo Ideológico.....	90
3.3. A LINGUAGEM E A ORALIDADE.....	93
3.4. A LINGUAGEM NOS DISCURSOS	97
3.4.1. Discursos.....	97
3.4.2. Discurso do Scriptor	97
3.4.3. Discursos dos Personagens.....	102
3.4.3.1. Funções da linguagem.....	102

3.4.3.2. <i>Relações entre as personagens</i>	104
3.4.3.3. <i>Linguagem falada</i>	105
3.4.3.4. <i>Formas de diálogo</i>	107
3.4.3.5. <i>Observações</i>	108
CONCLUSÃO	110
REFERÊNCIAS	114
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

No programa *A Arte do Artista*, de 11 de agosto de 2014, realizado pela *TV Brasil*, que integra a *Empresa Brasil de Comunicação S/A – EBC*, o apresentador Aderbal Freire Filho brinca de citar um fictício tratado de radionovelas para televisão, escrito pelo também fictício Bóris Estrabão:

[...] o que prova que alguma coisa é uma radionovela, não importa o meio em que seja apresentada – em rádio propriamente dita, televisão, cinema, no Teatro Municipal, no Scala de Milão, na feira de Caruaru (...) é a chuva de papel celofane. (*Arte do Artista*, 2014, EBC)¹.

Utilizando-se do papel celofane como instrumento de criação de ruídos, é possível produzir os sons opostos de chuva e de fogo crepitando. O poético conceito acima, se levado ao pé da letra, não abarcaria algumas experiências atuais de feitura do gênero, que *apostou* esse material, uma vez que, hoje, para compor uma sonoplastia, contamos com sons pré-fabricados no computador, baixados da internet.

Foi o caso de uma recente experiência de criação e veiculação de radionovelas, o Projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, que serviu de motivador para a pesquisa de que trata essa dissertação, surgida, portanto, de uma prática artística. Tratou-se de um projeto vencedor do edital de *Apoio à Produção de Programas Radiofônicos de 2010, na categoria Série de Programas Radiofônicos de Radionovelas do Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB – e Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia*. Boa parte da equipe da *Cia Brasil de Teatro* e da *É Companhia de Invenções Artísticas*, grupos realizadores do Projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, não viveu o hábito de acompanhar novelas pelo rádio, muito menos possuía experiência de produção delas. O que não se configurou como impedimento para sua realização.

Cabe ressaltar que em ambos [os grupos], há membros com experiências nas especializações necessárias a execução deste projeto, desde a escrita dos roteiros até a finalização técnica, passando pela criação, produção musical e sonora e pela interpretação dos atores (todos com especialização no uso profissional da voz). A realização do projeto por duas companhias com trabalhos continuados, com um número reduzido e constante de atores, que poderão fazer mais de um personagem, aprimorando suas potencialidades vocais, pretende também garantir a coesão e unidade de trabalho em todas as edições. (FARIA, 2010, p.2).

¹ Esse trecho foi transcrito do programa de TV. Não segue, portanto, a pontuação original.

A equipe do projeto era composta, portanto, dos membros das duas companhias realizadoras Deco Simões, Iara Villaça e Karina de Faria (*É Companhia de Invenções Artísticas*), Ilma Nascimento, Pedro Morais e Sandra Simões (*Cia Brasil de Teatro*), além dos artistas e técnicos convidados: Caji, Janaína Carvalho, Iami Rebouças, Ivan Alexandre, Marquinho Carvalho, Daniel Marques da Silva, Daniel Caliban, Fabio Ferreira, Rui Manthur, Socorro de Maria, Ramona Gayão, Ana Paula Teixeira, Humberto Faria e Flávia Motta. Todos são oriundos do teatro, da música ou de ambos, seja atuando como artistas, técnicos ou produtores. Deles, somente Pedro citou ter ouvido algumas novelas na infância, mas nenhum desses profissionais tinha experiência na feitura de radionovelas. O projeto convidou, entretanto, para uma participação especial, o publicitário, jornalista, radioator e primeiro apresentador de telejornal do estado, José Jorge Randam, que interpretou o *speaker* – como era chamado o locutor de rádio na década de 30 – em *A Deusa do Cangaço*.

Figura 1 – Caji, técnico de som e o ator convidado José Jorge Randam na gravação de *A Deusa do Cangaço*, Nova Rádio Caleidoscópio, 2011.



Fonte: acervo do projeto.

A equipe contava, ainda, com o arsenal teórico trazido pela proponente Karina de Faria. Doutoranda em Artes Cênicas na época, sua pesquisa teve como objeto a carreira de sua tia-avó, a atriz Celina Ferreira, que integrou na década de 50 o *cast* da *Rádio Excelsior* e posteriormente o da *Rádio Sociedade*. Embora sem os arquivos sonoros, destruídos em um incêndio, Karina dispunha de algum material acerca da atriz, como roteiros de programas nos quais atuou, fotografias e notícias de jornal, além de um referencial bibliográfico levantado para sua pesquisa.

Os realizadores também receberam orientações de Josélia Fraga e Washington Barbosa, profissionais do próprio *IRDEB*, com experiência em realização de radionovelas, para confecção das novas histórias propostas pelo projeto aprovado, num diálogo constante, feito através de idas e vindas de textos e áudios. Tal processo possui semelhanças com o período de surgimento de radionovelas no Brasil, cujos profissionais vieram do teatro e foram compreendendo, e mesmo inventando, aquele novo produto. Exemplo disso é a própria Celina Ferreira, objeto de pesquisa de Faria, que iniciou sua carreira como atriz de circo-teatro; em seguida, de teatro de revista e, finalmente, como radioatriz.

Apesar de nunca terem experimentado criar radionovelas (ou talvez por isso mesmo), a identificação foi instantânea e o processo extremamente prazeroso, tanto que despertou em sua equipe o desejo de continuar produzindo novelas para rádios na atualidade, para o público de hoje. É redundante, mas é aí que reside a motivação para essa pesquisa: no desejo de realizar em pleno século XXI, um produto que teve seu período áureo nas décadas de 40 e 50. Ressaltar o *hoje* é muito importante porque, em não muito tempo, o mundo mudou bastante, sobretudo no que diz respeito aos meios de comunicação. Como criar, produzir e veicular radionovelas depois da chegada da televisão? Do surgimento da internet? Da facilidade das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (celulares, tablets, smartphones etc)?

Em primeiro lugar, é preciso refletir sobre a relação entre mudança de plataforma (o meio em que o produto é veiculado) e mudança de gênero. O poético conceito de *Estrabão* acerca das radionovelas aborda essa reflexão, uma vez que torna a plataforma prescindível para caracterização do gênero. Corrobora com essa ideia, o gerente de rádios da *Empresa Brasil de Comunicação S/A – EBC*, do Rio de Janeiro, Xico Teixeira, em entrevista veiculada no citado programa da TV Brasil. Segundo ele, “o rádio virou uma linguagem mesmo. A linguagem radiofônica é que a gente quer preservar”.

A feitura das quatro radionovelas previstas no projeto desencadeou uma série de reflexões que envolviam a compreensão de como usualmente se faziam esses programas durante seu período de sucesso, de que aspectos estruturais precisariam ser mantidos, do que necessitaria de adaptação, de que transposições poderiam ser feitas, de que ideias poderiam ser retomadas ou precisariam ser abandonadas. Tais reflexões envolveram todos os elementos e fases de criação e produção: escrita do roteiro, criação de personagens, gravação, inserção de sonoplastia e trilha sonora, divulgação. A transposição da prática teatral para a radiofônica e a retomada do formato radionovela nos tempos da imagem, originaram uma série de artifícios, adaptações, possibilidades e observações que merecem um olhar mais atento.

É preciso esclarecer, no entanto, que, como é de se imaginar, a experiência aqui citada não foi a primeira, nem a única na feitura de novas radionovelas. Outros grupos e instituições² vêm desenvolvendo, ainda que de maneira isolada, esse tipo de programa radiofônico. A própria existência do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, se deu a partir de um estímulo externo provocado pelo IRDEB: um edital que já estava em sua segunda edição e que, portanto, já havia veiculado quatro outras radionovelas no ano anterior e continua, eventualmente, produzindo outras.

Em segundo lugar, o prazer de criar e ouvir radionovelas, vivenciado pela equipe do supracitado projeto, nos fez acreditar que, assim como nós, haveria outras pessoas interessadas em consumir esse produto. Recebemos alguns *feedbacks* de ouvintes solicitando o áudio para utilizar em escolas ou para ter consigo. Pode-se, também, acompanhar o número de acesso aos capítulos disponibilizados no site da *Rádio Educadora FM*³. Não existe, porém, um estudo específico de recepção do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, e a presente pesquisa também não possui a intenção de fazê-lo. Nesse mister, irei apenas refletir sobre possibilidades de inserção das novelas radiofônicas nos dias atuais, em antigos ou novos veículos de comunicação⁴.

Mas, afinal, a que se propõe essa pesquisa? Levando-se em conta o desejo de permanecer criando hoje, é preciso refletir sobre que estratégias utilizar para realizar esse desejo. A presente pesquisa busca dar um primeiro passo em direção a isso, analisando o que foi feito no projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*. No entanto, essa análise se dá do ponto de vista da dramaturgia, ou seja, do roteiro escrito. Através da análise de um dos roteiros do projeto, busco identificar seus elementos estruturais e, a partir daí, traçar estratégias de escrita para os dias atuais. O que não significa que não levei em conta o entorno, as influências, o público a que se destina, o histórico. Essas observações, no entanto, foram feitas de forma não muito aprofundada, de maneira a direcionar o foco da análise e a escolha dos elementos levantados.

Para tanto, o roteiro escolhido foi *A Deusa do Cangaço*, primeira radionovela veiculada pelo citado projeto. A história se passa em 1938, na fictícia cidade de Cabrobró do Judas. Téssia, uma criança de 10 anos, é fã das histórias do cangaço e de Lampião, que

² A exemplo da *Rádio Câmara*, a *Rádio Justiça* e *Nacional da Amazônia*, no Brasil, sobre as quais falaremos mais adiante.

³ O áudio das radionovelas produzidas para o IRDEB encontra-se no site:

<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

⁴ São considerados novos veículos os celulares, tablets, smartphones e todos aqueles que surgiram a partir da perspectiva de acesso à internet.

acompanha através das notícias no rádio. Certo dia, seu ídolo invade a cidade e pede comida em sua casa, mas a oportunidade de Téssia conhecer o rei do cangaço é frustrada quando sua mãe e sua tia decidem escondê-la no assoalho junto com Rosário, sua irmã adolescente, para protegê-las dos bandoleiros. Ao ouvir no rádio a notícia de que a polícia está a caminho, a menina decide expor seu esconderijo e avisar Lampião do iminente perigo. Juventino, um jovem cangaceiro do bando, se interessa por Rosário e decide levá-la com ele, no que tem a anuência de seu líder. Assim, sem ajuda da polícia e dos cidadãos de Cabrobró, as três mulheres – Téssia, sua mãe e sua tia – partem em busca da jovem raptada. Para salvá-la, contarão com o conhecimento de Téssia a respeito do universo do cangaço.

A escolha do roteiro *A Deusa do Cangaço* para análise, se deu em duas fases. Na primeira, optei por escolher um texto de minha autoria, no intuito de dar continuidade a um experimento iniciado com o processo de escrita dos roteiros. A intenção aqui é refletir sobre o que foi feito, conectando com outras experiências recentes e antigas, para mais adiante, retornar ao experimento. Como já mencionado, o estudo volta-se para o desejo de permanecer criando novos roteiros para esse gênero, e se desenvolve sempre nessa perspectiva. Por isso a ideia é analisar um roteiro feito com base em experiências dramatúrgicas para teatro, com uma boa dose de intuição e contando sempre com sugestões dos demais membros da equipe, no intuito de refletir sobre o resultado alcançado e propor caminhos para novas escritas.

No projeto, fui responsável por escrever os textos de *A Deusa do Cangaço* e *O Samba de Lucas*. Este último foi o roteiro pelo qual, inicialmente, optei analisar, por conter mais referências contemporâneas, uma vez que sua história acontece no ano de 2011. No entanto, existe um defeito no áudio veiculado no site do *IRDEB*, o que dificulta a identificação de acesso dos internautas. Dessa forma, caso surja a necessidade de algum estudo de recepção em pesquisas posteriores, perde-se um importante instrumento de análise. Além disso, *A Deusa do Cangaço* foi escrita para o público de hoje, de forma que o fato de se passar na década de 30 não inviabiliza a identificação de elementos contemporâneos em sua estrutura, e da tentativa, por parte da equipe, de dialogar com o século XXI.

Quando pensamos em histórias narradas ou encenadas, costumamos imaginar pessoas, com determinadas características, vivendo em determinados locais, passando por determinadas situações, agindo de determinada forma e falando determinadas coisas. Como se a linguagem fosse a última instância. Mas tudo é construído pela linguagem, através da linguagem. É ela que forja os espaços, as personalidades, as situações. No caso do texto, a linguagem verbal. Sobretudo na radionovela, em que não há cenário, figurino, ou qualquer

outro elemento visual. O processo de análise visa, então, fazer o percurso inverso do ouvinte: identificar a trama que tece a história, os elementos que, na linguagem escrita, permitem despertar o imaginário do leitor, da equipe e do ouvinte para o universo das obras. Como o texto se constrói? Quais são as temáticas? Como são os personagens? Quais são as situações? Quais são as ideologias? Que influências conseguimos perceber? Como o roteiro se relaciona com outros roteiros e outras obras narrativas?

Embora refira-se à conexão entre o texto escrito e a representação, o foco deste trabalho não é do ponto de vista do espectador/ouvinte; não cabendo, portanto, aqui, o estudo da recepção, como já mencionado. O enfoque está na outra ponta do processo, o da criação escrita. Tampouco se baseia essa pesquisa (embora delimitada por processos de análise de textos teatrais), no pensamento *textocêntrico* clássico, em que se julgava a encenação a partir de sua fidelidade ao texto escrito. Ao longo do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, já em seu processo de escrita, existiu um diálogo constante entre atores, sonoplastas e direção, sendo o roteiro reescrito diversas vezes após leituras e *feedbacks* da equipe e dos profissionais orientadores do *IRDEB*.

O processo de análise é feito a partir da investigação dos elementos do roteiro ligados a três aspectos:

1. Serialidade
2. Narrativa
3. Linguagem/oralidade

No que tange à serialidade, foram identificados elementos de construção do arco narrativo e da continuidade, bem como buscou-se fazer uma análise da gestão de similaridade presente na novela. O objetivo do segundo aspecto é identificar os elementos presentes no texto, que permitem a caracterização e o desenvolvimento da ação, da fábula, dos personagens e ideologia. Por fim, levando em conta o aspecto linguístico, a dissertação procura analisar os discursos presentes no roteiro, da história e das personagens, bem como sua conexão com a oralidade e a performatividade.

A pesquisa foi realizada basicamente através de estudos bibliográficos. Encontram-se, também, entre as referências, vídeos e áudios. Esses últimos compostos, sobretudo, por programas de radionovelas produzidos atualmente ou entre as décadas de 40 e 60, do século passado.

Outra importante fonte de pesquisa foi o conjunto de entrevistas realizadas com integrantes dos três projetos de produção de programas radiofônicos, categoria radionovelas,

do *IRDEB*. Com ênfase nos roteiristas. Insere-se, nesse grupo, Josélia Fraga, profissional que orientou a feitura dos roteiros em todos os projetos.

Quanto ao referencial teórico, utilizo bastante os conceitos da semiologia do teatro:

A representação teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa que depende (...) de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de emissores (numa ligação estreita entre si), uma série de mensagens (em ligação estreita entre si, de acordo com códigos extremamente precisos), um receptor múltiplo. (UBERFELD, 2005, p. 9)

Tal como na representação, podemos considerar também o texto dramático como um conjunto de signos de um processo de comunicação. Por isso, a pesquisa leva em conta tal processo e, à luz da semiologia do teatro, analisa os elementos linguísticos presentes nos roteiros das radionovelas. Para isso, utiliza-se do referencial teórico de Anne Ubersfeld, cujo modelo actancial, criado com base nos estudos de Etienne Sourieau e Algirdas Greimas, servirá de ferramenta de análise. Tal modelo servirá, sobretudo, na identificação dos elementos narrativos e foi escolhido por seu aspecto quase matemático, o que colabora com um processo em que analiso meu próprio texto. Também é majoritariamente Ubersfeld que embasa as análises dos personagens e dos discursos contidos no roteiro.

Antes da análise em si, é preciso levar em conta alguns aspectos contextuais e definir alguns conceitos. Por isso, a pesquisa traça um brevíssimo panorama da radionovela no Brasil, dando ênfase às influências recebidas por ela desde o romance-folhetim. Também busca definir alguns conceitos utilizados ao longo do trabalho. Assim, Lia Calabre, Mirna Spritzer, Karina de Faria, José Diniz, Thaianne Machado e João Teixeira são os teóricos que contribuem para traçar esse percurso. Destaco, também, Francisca Rodrigues e Erotilde Honório, que colaboram com a história da rádio e das radionovelas em circuitos fora do eixo sul-sudeste. E Thomesseau, trazido para tratar do melodrama.

Machado colabora, também, quanto ao percurso histórico da narrativa fracionada e com sua própria definição: aquela narrativa que não termina em um só episódio, como é o caso da radionovela. Isso vai demandar estratégias diferentes de outros tipos de narrativa, uma vez que a narrativa fracionada necessita manter o interesse do receptor até o próximo capítulo ou episódio. Nesse ponto, Teixeira e Umberto Eco colaboram com a análise do ponto de vista da *serialidade*. Diniz, por sua vez, pontua diversas características comuns e particulares e faz observações interessantes sobre a mudança de veículo e a construção de novos gêneros: folhetim, radionovela, telenovela, webnovela. É dele, aliás, a própria conceituação de *gênero* utilizada nessa dissertação e que contribui para a reflexão feita acima, acerca da mudança de

plataforma x mudança de gênero. Para ele, o gênero está ligado a um grupo de obras com características semelhantes e constituem-se, através da transformação de um outro gênero.

[...] além de componentes sócio-histórico-culturais, os gêneros discursivos, como radiofônico, televisivo e internético, surgem através de conteúdo programático dos meios eletrônico-digitais. A televisão, por exemplo, recria muitos gêneros do rádio. Por sua vez, observa-se que muitos gêneros literários, radiofônicos e televisivos servem de base aos que transitam nos meios digitais, como a webnovela (DINIZ, 2009, p.22).

Patrice Pavis, Ubersfeld e Diniz, refletem acerca de um possível espaço para narrativas radiofônicas, como a radionovela na atualidade. Ricardo Haye, por sua vez, analisa a presença do rádio, dentro do atual contexto *transmidiático*, ou seja, de convergência e complementaridade entre diversas plataformas midiáticas. Refletindo sobre isso, discuto o papel da escuta e da experiência, inspirada por Spritzer e Larossa, respectivamente. Ainda tratando da atualidade, abordo o tema das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (as NTICs), que trazem novas demandas e possibilidades e permitem a descentralização da produção e veiculação de produtos artísticos, tema levantado por Milton Santos, também citado aqui.

Há quem considere o texto dramático como a vertente literária da encenação, enquanto a encenação seria a versão encenada do texto. No entanto, para alguns estudiosos, como Antonia Pereira, que aplicam o conceito de performatividade, de J. Austin, à análise dramaturgica, uma vez que o texto dramaturgico é, na esmagadora maioria das vezes, composto para ser encenado, acontece também o movimento contrário. Ou seja, ele é encenado (virtualmente, na cabeça do dramaturgo) para ser composto.

...defendo alguns pressupostos do texto teatral: no interior deste existem matrizes textuais de representatividade, de performatividade; a escrita do texto teatral exige procedimentos especificamente performativos e em perfeita harmonia com a noção de teatralidade. Esta dimensão performativa, presente em muitas convenções passadas e contemporâneas já estaria inscrita no âmbito da primeira versão do texto e não estaria, somente e totalmente, sujeita à leitura ou interpretação resultantes (PEREIRA, 2008, p.57).

Por estar em busca dessa dimensão performativa no roteiro da radionovela, este projeto tomará como referência a obra de tais pensadores. Por fim, utilizo as ideias de Cecília Borges, Luiz Marcuschi e Angela Paiva Dionisio, para abordar o tema da oralidade e sua relação com o texto escrito.

É importante ressaltar que, apesar de analisar um roteiro de radionovela, o embasamento teórico é majoritariamente pautado no campo das artes cênicas, mais especificamente, do teatro. Em primeiro lugar, porque as teorias dramatúrgicas abarcam as obras do gênero dramático, em geral, sejam elas peças teatrais ou roteiros de filmes, novelas, seriados, propagandas, dentro outros. Também porque está inserido no *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC*. Mas, sobretudo, por tratar-se de minha área de formação.

Formada em *Artes Cênicas – com habilitação em Interpretação Teatral*, pela *Escola de Teatro*, da *Universidade Federal da Bahia - UFBA* e especialista em *Metodologia do Ensino Superior*, pelas *Faculdades Integradas Olga Mettig – FAMETTIG*, passei, ao longo de minha vida profissional até aqui, a explorar diversas linhas de trabalho dentro das artes cênicas, conforme a tendência dos artistas na atualidade. Assim, além das práticas artísticas ligadas à interpretação, com especial interesse à pesquisa com máscaras teatrais, desenvolvo trabalhos no âmbito da dramaturgia, produção e ensino. De forma não continuada, desempenhei a função de coordenação artística de projetos sociais, no *Grupo de Apoio à Prevenção à AIDS – GAPA-BA*, entre 2006 e 2015, o que incluiu a escrita de textos teatrais ou não, com temas informativos, de acordo com os objetivos dessa instituição.

A dramaturgia também esteve presente em atividades fora do *GAPA-BA*, sobretudo na *É Companhia de Invenções Artísticas*, companhia da qual fiz parte até 2014, juntamente com Deco Simões e Karina de Faria. Através dela, passei a integrar a *Cooperativa Baiana de Teatro - CBT*, em uma dupla aposta na coletividade para fortalecimento do artista e da arte locais. A *CBT* demanda, também, um aprofundamento na área de gestão.

Como sugere seu nome, a *É Companhia de Invenções Artísticas* possuía uma produção diversificada, abarcando espetáculos de várias linhas de teatro, além de música, pesquisa, ensino e produção. Dentre seus projetos, encontra-se o já citado projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, detonador da pesquisa que apresento nos capítulos que se seguem.

1. RADIONOVELAS DO SÉCULO XX AO XXI: NOVOS ESPAÇOS PARA UM ANTIGO GÊNERO

1.1. NO CAPÍTULO ANTERIOR...: PEQUENO HISTÓRICO DO RÁDIO NO BRASIL

Seja com o rigor nos ensaios da *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, ou com a base de improvisação da *Rádio Difusora Portalegrense*, era vasta a produção de radionovelas no Brasil nas décadas de 40 e 50 do século XX (chegando até a década de 60 em algumas regiões). Neste período, o rádio reinava absoluto, tal qual a televisão nos dias atuais, e tinha um papel fundamental na vida das pessoas, definindo posturas e hábitos, e, muitas vezes, servindo de conselheiro (SPRITZER, 2005).

Em seus 80 anos de existência, o rádio brasileiro lançou modas, ultrapassou barreiras geográficas, revolucionou práticas cotidianas, inventou e consolidou gêneros de programas de enorme sucesso. Nas décadas de 1940 e 1950 o número de emissoras de rádio cresceu vertiginosamente, exercendo uma atração tal sobre o público ouvinte que fez com que o período entrasse para a história como os “anos dourados do rádio brasileiro” (CALABRE, 2007, p. 1).

Nem sempre fora assim. O nascimento da radiodifusão brasileira, na década de 20, teve um caráter elitista, devido à necessidade de investimento, por parte dos ouvintes, em aparelhos, manutenção de estações e taxas ao governo (FARIA, 2013). Além disso, não havia uma regulamentação clara sobre publicidade. Não havia reclames, como era chamado o espaço para propaganda na época. O que havia era o patrocínio de programas específicos. Mesmo assim, era muito difícil consegui-lo devido ao sentimento de descrédito quanto ao novo veículo (CALABRE 2004).

Calabre aponta, ainda, a conjuntura política turbulenta: a recente revolta tenentista, as constantes declarações de estado de sítio e o receio, por parte do Estado, de que o rádio se tornasse um veículo de propaganda antigoverno. Por esta razão, o governo limitou as rádios à veiculação de programas educativos, científicos e artísticos, sendo proibida a divulgação de notícias políticas internas. Torna-se perceptível a presença do Estado no controle do veículo:

O rádio brasileiro estabeleceu-se a partir de uma dupla determinação: um veículo de comunicação privado, portanto subordinado às regras do mercado econômico, mas, ao mesmo tempo, controlado pelo Estado, que é responsável tanto pela liberação da concessão para o funcionamento das emissoras (...) quanto pela cassação das mesmas (Idem, p.12).

Foi a partir da década de 30 que a radiodifusão brasileira começou a *virar o jogo*, impulsionada, principalmente, por três fatores: o primeiro foi a necessidade de autossustentação do veículo, e a consequente permissão de veiculação de anúncios comerciais em sua programação. Destaca-se a chegada de multinacionais, na década de 40, já habituadas à prática do patrocínio à rádio, no exterior; o segundo foi a ampliação da fabricação de aparelhos com preços mais acessíveis à maior parte da população brasileira; o terceiro, porém não menos importante fator, foi a chegada de Getúlio Vargas ao poder e sua busca por um governo centralizado, com apoio da classe média urbana, em contraponto às oligarquias regionais.

... sendo o rádio um veículo capaz de atingir muitos ouvintes/cidadãos à distância e ao mesmo tempo, um tempo real simultâneo, lhe caberia papel fundamental para atender tanto aos objetivos políticos de Getúlio, como econômicos das classes industriais que o apoiavam e que seriam favorecidas em seu governo (FARIA, 2013, p 194).

Figura 2 – Getúlio Vargas visita uma exposição sobre radiodifusão no Rio de Janeiro, 1939/39.



Crédito: Arquivo Nacional – Empresa Brasileira de Notícias.

As inovações tecnológicas e legais da década de 30 permitiram o surgimento de mais emissoras com fins comerciais. E o rádio foi assumindo seu caráter popular, embora amplamente criticado pela intelectualidade que defendia uma programação erudita, com fins educativos.

O rádio, então, desenvolveu-se ao mesmo tempo em diversas regiões do país, com destaque para a capital federal, o Rio de Janeiro. Para se ter uma ideia, o número de veículos radiofônicos foi de 64, em 1939, a 106 em 1944 e, em 1950, a 300 rádios. O novo veículo passou a chegar em locais onde a imprensa escrita não chegava; e para pessoas que não sabiam ler, tornando-se um importante meio de informação e entretenimento. Além da

capacidade de penetração, o rádio possui, dentre suas principais características, a instantaneidade – que inovou a distribuição de notícias –, e a simultaneidade – por atingir um vasto número de pessoas ao mesmo tempo. Ainda assim, produz, no ouvinte, a sensação de proximidade (FARIAS, 2011).

Evidentemente, a programação das rádios foi responsável por grande parte de seu sucesso:

Ao pensarmos nos programas transmitidos pelo rádio brasileiro da década de 1920 até o início da de 1960, o que se destaca são as radionovelas, os programas de auditório, as cantoras eleitas “rainhas do rádio”, os programas humorísticos e de variedade... (CALABRE, 2004, p.7).

Desde seu início, portanto, a rádio brasileira produziu obras de ficção radiofônica: dramatizações sonoras baseadas em textos dramáticos, literários ou especialmente escritos para a rádio. Ao longo do tempo, muitos formatos surgiram. Alguns se mantêm no ar até os dias de hoje, outros desapareceram. E outros, ainda, migraram de veículo: do rádio à TV e à internet. A seguir, traço um panorama geral sobre alguns deles, enfatizando pontos que serão importantes para o trabalho de análise, feito posteriormente.

1.2. FICÇÃO RADIOATIVA, SERIADO E RADIONOVELA – CONCEITOS

Com base em uma proposta de Barbosa Filho, Mirna Spritzer propõe a seguinte caracterização para a programação radiofônica ficcional:

Tabela 1 – Caracterização para a programação radiofônica ficcional

FICCIONAL (Drama/Humor)		
	Radionovela	
	Seriado	
	Peça radiofônica	Esquete
		Contação de histórias
		Leitura dramatizada
		Radiodrama/Peça radiofônica dramática com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos, ação dramática realista
		Peça radiofônica épica: dramatiza um personagem ou uma voz
		Monólogo interior
		Poemas sonoros
		Criação experimental, combinando música, vozes e efeitos sonoros.

O primeiro ponto a ser percebido é que, para a autora, as peças radiofônicas abrangem formatos que se iniciam e finalizam em uma única apresentação. Os seriados e radionovelas, que se desenrolam por mais de um episódio, encontram-se fora daquela categoria. Com base no quadro, podemos considerar que, entre as peças radiofônicas, encontram-se formas narrativas, como esquetes, radiodramas, dentre outras. Bem como formas não narrativas.

Ainda com fins de levantar elementos para reflexões posteriores, proponho, para este trabalho, uma pequena reformulação da tabela acima. Os seriados e radionovelas serão agrupados no item *narrativas fracionadas*, conceito presente na pesquisa de Thaianne Machado (2010), que se refere ao modo de contar história *aos pedaços*.

As formas narrativas presentes na categoria *peças radiofônicas* serão chamadas *narrativas inteiriças*, por concluírem a história em uma única veiculação. Desta forma, toda narrativa inteiriça trata-se de uma peça radiofônica, mas o contrário não é verdadeiro, uma vez que incluem-se, nesta categoria, formas não narrativas⁵.

A tabela passa a se constituir da seguinte forma:

Tabela 2 – Nova caracterização para a programação radiofônica ficcional

	Narrativas Fracionadas	Radionovela	
		Seriado	
FICCIONAL (Drama/Humor)	Peça radiofônica	Narrativas inteiriças	Esquete
			Contação de histórias
			Leitura dramatizada
			Radiodrama/Peça radiofônica dramática com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos, ação dramática realista
			Peça radiofônica épica: dramatiza um personagem ou uma voz
			Monólogo interior
		Formas não narrativas	Poemas sonoros
			Criação experimental, combinando música, vozes e efeitos sonoros.

⁵ É sempre importante lembrar que trata-se de uma divisão para análise. Não existe obra de arte *pura*. Dentro de cada uma, o artista pode misturar gêneros, estilos, linguagens e elementos, de acordo com sua vontade. Mantenho aqui essa divisão, para destacar elementos para reflexão.

A diferenciação didática entre narrativas inteiriças e fracionadas é importante para o presente trabalho, uma vez que cada uma dessas formas irá demandar estratégias de escrita específicas. Portanto, antes de caracterizar e refletir acerca das narrativas fracionadas, sobretudo da radionovela, iniciemos com uma rápida caracterização das peças radiofônicas.

1.2.1. Peças Radiofônicas

As peças radiofônicas caracterizam-se por histórias ou poemas transmitidos de uma só vez, em um único programa, “[...] uma síntese, feita de sons, entre a literatura, a música e o teatro” (LEÃO, 2003, p.1).

Patrice Pavis, em seu *Dicionário do Teatro*, lista os seguintes tipos de peça radiofônica:

- Retransmissão ao vivo diretamente do teatro (...). Nem teatro nem rádio: tal programa é mais um documentário do que uma obra original.
- Leitura dramatizada diretamente do estúdio.
- Peça radiofônica dramática com vozes de personagens reconhecíveis, diálogos, conflitos, como se encontraria numa dramaturgia naturalista.
- Peça radiofônica épica: dramatiza uma personagem ou uma voz.
- Monólogo interior.
- Colagem de vozes, sons, música.
- Criação eletrônica da voz humana por sintetizador, trabalho musical feito com voz e sons. (PAVIS, 1999, p.322).

Dentre os exemplos acima e aqueles trazidos por Spritzer em tabela anterior, me interessam aqui os formatos dramatizados, como radiodrama e esquetes. Lembrando sempre que tal divisão possui fins didáticos.

Presente na Europa desde os anos 20 (sobretudo na Inglaterra, Alemanha, França e Espanha), a peça radiofônica dramática (ou drama radiofônico) era, inicialmente, vista como um teatro sem o aspecto cênico, não como um formato autônomo. “A meio caminho entre a presença física do teatro e o espaço simbólico da página do romance, o drama radiofônico hesita em elaborar suas próprias estratégias” (PAVIS, 1999, p. 322).

A *Comedy of Danger* de Richard Hughes, veiculada em 1924 na *Rádio BBC de Londres* (British Broadcasting Corporation), fundada apenas dois anos antes, é considerada a primeira obra de ficção na rádio.

A partir de então, grandes escritores de diversos gêneros escreveram textos especialmente para o rádio, a exemplo de Samuel Beckett⁶ - considerado o pai da moderna ficção radiofônica -, Antonin Artaud⁷, e dos alemães Alfred Döblin⁸, Friedrich Dürrenmatt⁹ e Bertold Brecht¹⁰. Esse último “pretendia transformar o rádio, de mero veículo de distribuição unilateral, com receptores passivos, a um efetivo canal de comunicação, instrumento revolucionário ao qual tivessem acesso e fossem atuantes todos os indivíduos ou grupos, em favor de transformações sociais” (LEÃO, 2003, p.1).

A Alemanha é, aliás, desde a década de 30, uma grande produtora de obra ficcional para o áudio, a chamada *Hörspiel*. No entanto, foi nos Estados Unidos que produziu-se a mais famosa peça: *A Guerra dos Mundos*. Dirigida e narrada por Orson Welles, tratava-se de uma obra de ficção científica adaptada do texto de H.G. Wells. A veiculação ao vivo de *A Guerra dos Mundos* causou pânico em Nova York:

Elementos da dramaturgia radiofônica elaborados de forma genial como: efeitos sonoros apavorantes entrecortados por silêncio, a voz atroadora de Welles, no papel do astrônomo/narrador, a emissão alternada do estúdio e direta do local onde ocorria a ação, a sobreposição de vozes com a emocionalidade das testemunhas do descontrole da situação e o roteiro adaptado por Howard Koch (a história original passa-se em Londres) fizeram com que a emissão desse programa, pela Columbia Broadcasting, numa noite de domingo de 1938, gerasse pânico coletivo na cidade de Nova York e em todo os Estados Unidos. (LEÃO, p. 2).

1.2.2. Narrativas Fracionadas

Em sua dissertação, Machado (2010) traça um interessante histórico das narrativas seriadas desde o século XVIII, período logo seguinte à Revolução Industrial, em que os valores individuais vão se sobrepondo aos valores coletivos. Com base nisso, começa a surgir

⁶ Dramaturgo e escritor irlandês, ganhador do Prêmio Nobel de literatura em 1969, inaugura a moderna Ficção Radiofônica com *Words and Music* (LEÃO, 2003, p. 3).

⁷ Escritor, encenador e ator francês. Autor de *O teatro e seu duplo* (BORIE, 2004, p. 447). Seu texto *Pra Dar um Fim no Juízo de Deus* foi censurado pela Radio France que impediu a execução da peça radiofônica, já gravada, horas antes de estrear, no dia 2 de fevereiro de 1948 - um mês antes da morte de Artaud (LEÃO, 2003, p. 3).

⁸ Médico, romancista e ensaísta alemão, teve uma vasta obra, em estilos e temáticas (Goodreads). A peça radiofônica *A História de Franz Biberkopf*, baseada em seu romance homônimo, alcançou extraordinário sucesso, tornando-se um marco para a nascente radiofonia alemã de 1930 (LEÃO, 2003, p. 1).

⁹ Dramaturgo, romancista e ensaísta suíço (Encyclopædia Britannica online). Produziu muito para o rádio, a exemplo de *A Pane, Noite de Outono Avançada, O Processo Pela Sombra de um Burro e O Empreendimento de Vega* (LEÃO, 2003, p.2).

¹⁰ Autor dramático, encenador e poeta alemão. Além da obra dramática, deixou uma vasta obra teórica (BORIE, 2004, p. 465). Constam dos seus textos para áudio: *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny, O Julgamento de Lucullus, O Vôo sobre o Oceano, e A Ópera dos Três Vinténs*, que mais tarde tornar-se-ia um musical de teatro (LEÃO, 2003, p.1).

um tipo de romance (*novel*¹¹, em inglês) que traz a necessidade de mostrar a força do indivíduo nesse *novo* mundo, tendo como característica uma tentativa de assemelhar-se à realidade.

Um marco desse tipo de romance é *Robson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, que reflete os novos anseios da civilização moderna: “a absoluta liberdade econômica, social e intelectual do indivíduo” (WATT apud MACHADO, p.26), em contraponto com o universo aristocrático e com as histórias religiosas escritas até então. Este novo modelo está ligado, também, a uma nova classe que está surgindo, que é a de operários com pouca alfabetização e que, por isso, e por não terem alto poder aquisitivo, possuem dificuldade de acesso aos textos clássicos.

É interessante perceber, também, o caráter comercial necessário em uma época em que a figura do mecenas já não se encontrava tão presente. O novo romance veio atender, portanto, aos anseios burgueses e à necessidade de autossustentabilidade das artes. Diante do menor custo e da grande produção de jornais, esses textos passaram a ser publicados – uma parte a cada dia – em jornais impressos, surgindo, desta forma, o romance folhetim.

A lógica mercantil está instaurada, assim como uma lógica publicitária (já que é necessário manter custo de produção, pagamento de profissionais e impressão), e a sua distribuição e consumo passam longe do “culto da cultura”, formando um quadro de elementos que colocam esse produto massivo e popular numa mescla entre exigências de mercado e uma demanda cultural. Assim, essa literatura ficcional seriada (...) parecia o projeto mais adequado: atraía grandes consumidores, publicado em jornais impressos diariamente (o que significa menor custo de produção, se comparado com um livro) e utilizava uma estratégia muito semelhante ao que vemos na ficção televisiva, que é (...) a criação de um hábito. (MACHADO, 2010, P. 28).

O termo *folhetim* vem do francês *feuilleton*, que se referia inicialmente a um espaço físico do jornal, o rodapé, conhecido por ser dedicado a entretenimento, onde se publicavam piadas, receitas, dicas de beleza etc. O sucesso dos romances modificou o sentido da palavra, que passou a denominar o gênero (DINIZ, 2009).

A criação do romance-folhetim, na França, se deu em um período em que a imprensa passou a ser o maior veículo de informação e de entretenimento. A burguesia emergente estava no poder e, do outro lado, o operariado lutava por melhores condições de trabalho. Esse período inspirou um folhetim histórico e realista até a chegada de Napoleão III ao poder.

¹¹ O termo *Novel* significa *romance*, mas também *novo*: uma nova forma de história. (MACHADO, 2010, p.25).

Receoso das críticas ao governo, Napoleão criou a *Lei Riancey*, um imposto cobrado aos jornais que publicavam o gênero. O imposto tornou insustentável a manutenção do folhetim.

Na década de 50, o governo revoga a *Lei Riancey*, mas instaura a censura. Assim, os folhetins voltam a ser publicados, mas sem o conteúdo social da fase anterior. Trata-se do período conhecido como *rocambolesco*, devido ao personagem *Rocambole*, do romance de Ponson du Terrail. Nessa fase, o romance-folhetim continha “histórias mirabolantes, cheias de aventuras, enroladas e inverossímeis.” (DINIZ, 2009, p.82).

A terceira fase remonta ao retorno da democracia, com a liberdade de imprensa e a crescente alfabetização da população, através da obrigatoriedade de educação gratuita garantida pelo Estado. Por um lado, eram escritos romances-folhetins com conteúdos conservadores e reacionários que agradavam a burguesia, de outro, havia aqueles com temáticas mais democráticas, publicados em jornais voltados para as classes mais pobres.

Os novos romances tornar-se-iam, então, uma opção para essas pessoas, que, através de lutas trabalhistas, passam também a usufruir um maior tempo livre, fruto das novas condições de trabalho e do surgimento do descanso remunerado¹².

Destaca-se, neste cenário, o público feminino. As mulheres pertencentes às classes mais pobres passam a inserir-se no mercado de trabalho, com as novas regras descritas acima. Aquelas que permanecem realizando trabalho doméstico também terão suas tarefas diárias reduzidas, uma vez que deixarão de confeccionar determinados produtos que passam a chegar prontos das fábricas: sabonetes, velas, dentre outros. As mulheres passam a ser visadas pelo novo mercado literário e isso definirá temas e estratégias de escrita vigentes até os dias de hoje.

O que a princípio tratava-se somente da publicação, por partes, de romances prontos, passa a desenvolver estratégias próprias de composição de histórias, de forma a constituir-se “em um gênero e não em um processo de edição” (COSTA apud MACHADO, 2010, p. 29). Tais estratégias foram, ao longo do tempo e do desenvolvimento tecnológico, migrando de um meio para outro, como aconteceu no período do surgimento do rádio, com todo seu potencial comercial.

Os meios de comunicação de massa surgidos no século XX passaram a se utilizar de maneira eficaz da ficção seriada para desenvolver ações de fidelização do espectador. No

¹² Consta aqui uma história resumida. O processo histórico de conquistas de direitos pelos operários foi lento e o desenvolvimento do folhetim está ligado a isso. Tanto que, para Meyer, há 3 fases do folhetim correspondentes às mudanças políticas ocorridas na França. Para mais informações ver DINIZ, 2009.

futuro, com a radionovela e, mais tarde, a telenovela, mais do que acompanhar diariamente uma história, o público terá, com ela, um *encontro marcado* em horário específico.

Por outro lado, desde os primórdios do romance-folhetim, o gênero foi desprezado pelos críticos, que viam nele unicamente um produto comercial, sem qualidade literária. Isso aconteceu também no Brasil, onde os textos franceses tiveram grande receptividade pelo público de todas as classes, mas foram repudiados por críticos e intelectuais. Autores locais, como Machado de Assis, José de Alencar e, mais tarde, Nelson Rodrigues, utilizaram-se de pseudônimos ou heterônimos para publicarem seus folhetins, sem comprometerem suas reputações.

Até hoje, a interação de obras de arte com os meios de comunicação de massa inspiram questionamentos quanto ao seu valor artístico. Humberto Eco exemplifica essa valoração em seu artigo *A inovação no seriado* (ECO, 1989), com a usual diferenciação entre *arte* e *artesanato*, que atribui menor qualidade artística àquela obra que possui utilidade prática e, frequentemente, uma produção em série.

Eco pontua que essa distinção surge na contemporaneidade, com a ideia de originalidade nascida no romantismo. Ao longo de toda a história da humanidade, a arte utilizou-se da *serialização*, ou seja, de variações dentro de uma estrutura pré-definida, composta por elementos já conhecidos. Exemplo disso é a constante produção de sonetos, assim como a natureza morta ou o autorretrato na pintura. A arte sempre transitou entre o novo e o conhecido, a repetição e a inovação.

Mas o que é a repetição? Pensando na influência da produção industrial, repetir é “reproduzir uma réplica do mesmo tipo abstrato” (ECO, 1989, p. 122), ou seja, produzir um objeto que possui as mesmas propriedades do outro e, portanto, torna-se indiferente utilizar este ou aquele produto.

A repetitividade e a serialidade que interessam a Eco (e a mim), têm a ver com algo que, a princípio, não parece a mesma coisa: dois filmes, dois livros, dois episódios de um programa, mas que trazem em si, elementos que se repetem: “... casos em que uma coisa nos é apresentada (e vendida) como original e diferente, embora percebamos que esta, de alguma forma, repete o que já conhecíamos, e provavelmente a compramos exatamente por isso” (ECO, 1989, p.122).

Eco lista vários tipos de repetição utilizados na arte, consciente ou inconscientemente. Dentre eles, a própria série cuja repetição não se dá somente na inserção de elementos

presentes em outras obras, como na retomada¹³ ou no decalque¹⁴. No caso da série, a repetição está na própria estrutura narrativa: os mesmos personagens, com características reconhecíveis, transitam mais ou menos pelos mesmos lugares e vivem situações mais ou menos repetidas.

Situam-se aí, as novelas e os seriados, que trazem muitos elementos conhecidos, responsáveis, justamente, por boa parte de nossa vontade de continuar a ler, ouvir ou assistir. Uma obra de arte que, na maioria das vezes, nos conforta por atender às nossas expectativas.

1.2.3. Seriados e Radionovelas

Os seriados constituem-se de um mesmo grupo de personagens que vivem, a cada episódio, uma história com início, meio e fim. Não é preciso acompanhar os episódios anteriores para entender o enredo. São o que, nos Estados Unidos, passou-se a chamar de *soap operas*¹⁵, pela influência dos patrocinadores – empresas produtoras de sabão – nas obras. O interesse das empresas de produtos de limpeza se deve à já citada força do público feminino.

O público-alvo de radionovelas é o mesmo de soap operas: o feminino. Entretanto, o formato dos dois gêneros é diferente. As radionovelas normalmente trabalham com histórias abertas e um grande número de tramas paralelas. As soap operas não carregam esses atributos. (DINIZ, 2009 p. 101).

Muitos são os exemplos desse formato produzidos, ainda hoje, em grande quantidade, conforme nos mostra Machado:

- Melodramático ou sentimental (*Once and Again*, EUA/ABC, 1999; *Brothers & Sisters*, EUA/ABC, 2006);
- Cômico (*Friends*, EUA/NBC, 1994; *Married with children*, EUA/Sony Entertainment, 1987; *Scrubs*, EUA/ABC, 2001; *Two and a half men*, EUA/CBS, 2003);
- Policial, aventura e suspense (*CSI - Crime, Scene, Investigation*, EUA/CBS, 2000; *Lost*, EUA/ABC, 2004; *Law & Order*, EUA/NBC, 1990; *Criminal Minds*, EUA/CBS, 2005; *The Mentalist*, EUA/CBS, 2008);
- Norteados por um forte tema central:

¹³ Como o nome já diz, trata-se de retomar um tema de sucesso, através da continuação de uma história (ECO, 1989, p.122, 123).

¹⁴ Reformulação de uma história de sucesso. Feita, de uma maneira geral, sem informar o consumidor (Idem, p.123). Para mais informações sobre os tipos de repetição, ler ECO, 1989.

¹⁵ *Soap* traduz-se como *operas de sabão*.

- Médicos (*ER*, EUA/NBC, 1994; *House*, EUA/ NBC, 2004; *Nip/Tuck*, EUA/FX, 2003, *Grey's Anatomy* (EUA/ABC, 2005);
- O mundo da máfia (*The Sopranos*, EUA/HBO, 1999);
- Relações familiares de jovens adolescentes (*The O.C*, EUA/Warner Bros Television, 2003; *Gilmore Girls*, EUA/Warner Bros Television, 2000)¹⁶, dentre outros. (MACHADO, 2010, p. 43).

Se na Europa houve mais experimentação e articulação entre texto dramático e literatura, e nos Estados Unidos a produção de seriados teve (e ainda tem) mais força, foi em Cuba que nasceu a radionovela conforme conhecemos, e que teve destaque na América Latina.

O forte emocionalismo que sempre caracterizava as radionovelas cubanas, argentinas, mexicanas... e o paralelo que se pode fazer com a dramaticidade dos discursos políticos pelo rádio, que despertam as multidões para a união ou para as revoltas sangrentas, revelam que importância tem a peça radiofônica para a história da América Latina. Evita Perón, a personagem central inspiradora das lutas sociais e heroína dos argentinos, era também atriz da Rádio Belgrano de Buenos Aires. (LEÃO, 2003, p. 3).

Tal emocionalismo provém da junção do folhetim com o melodrama, em uma simbiose que, ultrapassando seus gêneros de origem, chegou ao rádio e à televisão. De forma que, assim como o folhetim, sem o melodrama não é possível falar de radionovela.

A estética melodramática provém do teatro. Surgiu na França, no período da Revolução Francesa, quando passou a vigorar uma certa liberdade de encenação, que considerava que qualquer cidadão comum poderia “construir um teatro público e ali fazer representar peças de todos os gêneros” (Édito de Liberação de 1791 apud THOMASSEAU, 2012, p.13). Acentuou-se, então, o entusiasmo pelo teatro, um lugar onde podiam ser representados os acontecimentos da Revolução com o *olhar* do maravilhoso.

A luta entre o bem e o mal absolutos; a busca por ser, ao mesmo tempo universal e cotidiano; por comover o público por uma estética moralizante e que corresponde a códigos preestabelecidos; a fórmula mais ou menos imutável que leva o vilão a ser derrotado; o triunfo da virtude sobre o crime são algumas das características do melodrama. (BRAGA e PENJON, 2012, p.8).

¹⁶ Mantive, aqui, o seguinte padrão de informações utilizado por Machado: Nome veiculado no Brasil (Nome original, País de origem/Empresa produtora majoritária, Ano de início de veiculação) .(MACHADO, 2010, p. 43).

A estética melodramática inicia-se com uma forte tendência popular, despertando o interesse das três classes: povo, burguesia e aristocracia. “Os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas.” (THOMASSEAU, 2012, p.15).

Por outro lado, também, desde sua origem, o gênero foi desprezado pelos críticos e historiadores da literatura. Achavam-no pouco original e exagerado. De forma que, durante o século XVIII, seria amado pelo grande público e desprezado pelos críticos.

A história do termo *melodrama* traz em si essa ambiguidade. Designação, a princípio, de um drama cantado, na Itália, no século XVII, muda repetidas vezes de significação ao longo do tempo. Quando o termo cai em desuso, sobrepõe-se o sentido depreciativo da palavra como conhecemos hoje.

Thomasseau considera que o melodrama não é, exatamente, uma inovação cênico-literária, mas que ele organizou elementos presentes em outros gêneros, criando um modelo que acabou sendo repetido em várias obras: “... um enredo sempre novo em seu contexto, sempre uniforme em seus resultados”. (NODIER apud THOMASSEAU, p.15).

Quais são esses elementos? Da tragédia, por exemplo, ele herda as peripécias, reviravoltas e reconhecimentos. Alguns críticos depreciadores do melodrama o consideram, inclusive, uma degenerescência da tragédia, uma vez que os temas metafísicos foram substituídos pelos conflitos morais e psicológicos.

Do drama burguês, o novo gênero foi mais influenciado pelas teorias do que pelas obras. Mas ambos se parecem, sobretudo, na “exploração sistemática dos efeitos patéticos” (THOMASSEAU, 2012, p.19). Outra influência é das próprias pantomimas, mudas ou faladas, das quais foram herdadas a tipificação dos personagens e as temáticas de perseguição e reconhecimento.

Conforme dito anteriormente, o melodrama e o romance, inclusive o romance-folhetim, influenciaram-se mutuamente. Muitos foram os romances levados à cena. Thomasseau defende que a tendência romanesca se espalhou por diversas formas teatrais, inclusive pelos três grandes gêneros: a tragédia, a comédia e o drama, através de uma maior movimentação em cena, detalhamento de figurinos, dentre outros elementos. A presença dos teatros de feira e boulevares, por sua vez, terminam por propiciar um ambiente de inovações teatrais, de uma forma geral.

Muitos foram os textos que trouxeram uma ou várias dessas características. No entanto, foi *Coelina ou l'Enfant du mystère* – escrita em 1800, por Pixérécourt –, que reuniu,

pela primeira vez, todos os elementos que se tornariam típicos do gênero, além de tornar-se modelo para obras posteriores. Por isso, é considerado o primeiro melodrama escrito.

No Brasil é possível acompanhar a trajetória do gênero melodramático no teatro, desde o século XIX à sua permanência em estruturas atuais, como as telenovelas e, antes disso, as radionovelas. O próprio formato cênico, aliás, com atores interpretando os personagens, provém da linguagem teatral, assim como as reviravoltas e peripécias, o aspecto universal e, ao mesmo tempo cotidiano, o triunfo da virtude sobre o crime e outras características, já citadas, do gênero melodramático. Somam-se a isso a estrutura seriada do folhetim, seus ganchos e recapitulações e torna-se fácil visualizar o esquema de influências dos gêneros novelescos.

Assim como aconteceu na passagem do romance para o folhetim, a radionovela vai manter elementos provenientes desses dois formatos e do melodrama e, ao mesmo tempo, desenvolver novas características oriundas do meio em que se produz: o rádio.

O gênero folhetinesco não se transfere simplesmente para o rádio. Ele é recriado ao dialogar com a plataforma eletrônica. Nas radionovelas, a palavra é explorada em toda a sua expressividade, como timbre, tom, intensidade, ritmo e harmonia. Os diálogos são curtos, construídos de forma simples, para facilitar o entendimento de todas as camadas sociais. Os efeitos sonoros são inseridos para retratar a ambiência da trama e acrescentar realismo à obra ficcional. As músicas têm várias funções, como abrir e encerrar peças, identificar personagens em cena, passagens de tempo e reflexões. Isso tudo é possível graças às particularidades do rádio, considerado hoje um aparato tecnológico simples, mas, dependendo de seu uso, pode tornar-se um meio de comunicação de enorme complexidade expressiva. (DINIZ, 2009, p. 94).

1.3. NO BRASIL

Novelas e dramatizações, em geral, estavam entre os campeões de audiência nas rádios do Brasil. Em programas diversos havia quadros encenados, que deixavam o conteúdo mais leve e atrativo. Dentre os variados estilos, encontrava-se o radioteatro, que adaptava histórias de livros e filmes. Existiam, também, os programas seriados, especialmente de aventuras. Ainda os programas narrados com orquestras e narradores e, claro, as novelas.

Segundo Alves, a primeira veiculação de radioteatro no Brasil aconteceu na Rádio Clube de Pernambuco, com *Sinhazinha Moça*¹⁷, adaptação do romance *Senhora de Engenho*,

¹⁷ Não confundir com *Sinhá Moça*, novela adaptada do romance de Bernardo Guimarães e produzida pela Rede Globo de Televisão nos anos de 1986 e 2006.

do historiador pernambucano Mário Sette, por Luiz Maranhão, considerado o *pai* do radioteatro no Brasil.

As transmissões dos concertos e teatralização de histórias curtas ganharam mais fôlego com a chegada da ideia de se transmitir uma história seqüenciada de maior duração. Nesse mesmo tempo, chegavam, de outros países latinos, os scripts das novelas estrangeiras. (ALVES e MORAES, 2004, p. 4).

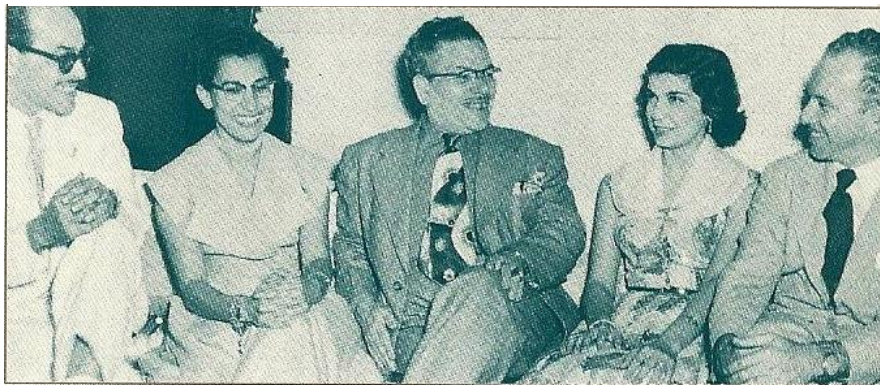
Em 1941 vai ao ar *Em busca da felicidade*. Adaptação feita por Gilberto Martins, de uma novela cubana escrita por Leandro Blanco. Chega ao Brasil um novo formato:

[...] histórias seriadas, irradiadas às segundas, quartas e sextas-feiras ou às terças, quintas e sábados. A duração variava, indo de um mês até dois anos, como foi o caso de *Em busca da felicidade*, que ficou em cartaz de 1941 até 1943. Entretanto, podemos afirmar que a média era de dois meses de duração (CALABRE, 2007, p. 2).

Com a popularização do gênero, os roteiros passaram a sofrer maiores adaptações, de acordo com a receptividade do público. “Tanta popularidade fez crescer a demanda da produção de novelas. Esperar os scripts de Cuba e México não era mais o suficiente. Era necessário iniciar a produção brasileira.” (ALVES, 2004, p.4).

Ainda em 1941, na Rádio São Paulo, estreia a primeira radionovela criada no Brasil: *Fatalidade*, escrita por Oduvaldo Viana. Para se ter uma ideia, do enorme sucesso das radionovelas, somente na Rádio Nacional, iam ao ar cerca de 20 novelas em um mesmo período. Para isso, a emissora contava com cerca de 100 artistas e 600 funcionários somente nesta área (SPRITZER, 2005). Em 1951 estreou o maior sucesso entre as radionovelas em toda a América Latina: *O direito de nascer*, que durou nada menos do que três anos e conquistou boa parte da população, indo além do principal público-alvo desse gênero: o feminino.

Figura 3 – Elenco e autor (no centro) da radionovela *O Direito de Nascer*.



Fonte: BBC SERVIÇO BRASILEIRO. O Rádio no Brasil. BBC Serviço Brasileiro, [s.n.] 1988.

Dentre os roteiros específicos de radionovelas, encontramos as histórias dramáticas direcionadas às donas de casa, conhecidas, em alguns lugares, como *Rádio Lágrimas*, cujos conteúdos eram adaptações de romances literários e novelas de fundo histórico. Forneço, a seguir, algumas descrições por gênero:

- *Rádio Lágrimas* – histórias dramáticas, direcionadas às donas de casa.
- Adaptações de romances da literatura.
- Novelas de fundo histórico.
- Regionais – versavam sobre o homem do interior.
- Aventura – direcionada, sobretudo, para o público infanto-juvenil.
- Cunho religioso – “compunham o horário dedicado às histórias bíblicas, como a vida dos santos e contos de milagres.” (ALVES, 2004, p.7).

Para produzir as radionovelas, as emissoras dispunham de um núcleo de radioteatro, que reunia diversos profissionais responsáveis não somente pelas novelas, como também por esquetes radiodramatizados de outros programas. Além dos atores – integrantes de um *cast* exclusivo –, havia autores que produziam textos encomendados. O produtor, que por muitas vezes também assumia o papel de redator, estruturava o conjunto. Além disso, havia o profissional responsável pelos efeitos sonoros e pelas trilhas musicais (CALABRE, 2004).

As radionovelas chegaram a ocupar um espaço vital na vida dos brasileiros. Muitos são os fatores que contribuíram para essa popularidade. A começar pela “alforria dos analfabetos” (DINIZ, 2009, p. 104): com a radionovela, aqueles que não sabiam ler não dependiam mais dos letrados para acompanhar as histórias. Segundo Rodrigues e Silva (2009), na década de 40, no Ceará, por exemplo, havia um alto índice de analfabetismo e, conseqüentemente, um baixo consumo de livros, revistas e outros impressos. “Diante deste

contexto, as radionovelas surgiram como um dos mais importantes produtos da indústria cultural” (Idem, p. 118).

Além disso, dialogavam de maneira eficaz com o cotidiano:

No caso da produção ficcional radiofônica, as possibilidades de uma leitura do cotidiano são reforçadas pelo fato de ela ter como produto um texto ficcional de consumo imediato, que não pretende ter significação universal, e sim manter fortes laços com seu próprio tempo, com o momento de sua criação ou adaptação. O consumo do produto será tanto maior quanto o grau de identificação produzido. Não que seja um retrato da realidade, mas uma expressão dela (CALABRE, apud DINIZ, p. 104).

Seu sucesso começou a cair com o surgimento da televisão e a conseqüente migração dos patrocinadores para o novo veículo. Pouco a pouco, os programas radiofônicos também foram sendo transferidos. A própria radionovela ganhou um formato televisivo: a telenovela, de grande sucesso até os dias de hoje. Na década de 60, encontramos algumas tentativas esparsas de manutenção do gênero radiofônico, que já se encontrava extinto na década seguinte. A era de ouro do rádio recebe seu *golpe de misericórdia* com a chegada da ditadura militar, que investigou e fechou algumas emissoras e investiu na integração televisiva do país (CALABRE, 2004).

1.4. WEBNOVELAS¹⁸

Antes de entrarmos na produção atual de radionovelas, é preciso conceituar as webnovelas, uma vez que, na atualidade, as plataformas digitais e a internet tornaram-se espaço de convivência de diversos gêneros literários e audiovisuais. Para isso, contaremos, basicamente com os conceitos de José Diniz (2009).

Segundo Diniz, existe uma confusão com a denominação *webnovela*. O internauta pode encontrar esse termo designando uma série de formatos, gêneros e categorias. Tanto produtos criados para serem veiculados na rede, como para outros meios e que, posteriormente, serão postados na web¹⁹.

¹⁸ Também chamada de *netnovela*, *cibernovela*, *novela digital*, *ciber drama*, entre outros nomes (DINIZ, 2009, p. 193).

¹⁹ “Web é uma palavra inglesa que significa teia ou rede. O significado de web ganhou outro sentido com o aparecimento da internet. A web passou a designar a rede que conecta computadores por todo mundo, a World Wide Web (WWW) (...) A web significa um sistema de informações ligadas através de hipermídia (hiperligações em forma de texto, vídeo, som e outras animações digitais) que permitem ao usuário acessar uma infinidade de conteúdos através da internet. Para tal é necessário ligação à internet e um navegador (browser) onde são visualizados os conteúdos disponíveis” (GUIMARÃES, Dilva. CABRAL, Paulo. Significados.com.br)

São consideradas, hoje, as primeiras webnovelas no Brasil, segundo Diniz: *O Moscovita* (de Reinaldo Morais, veiculada em 1996 pela Universo Online - UOL); e *A gente ainda nem começou* (escrita por Carlos Gerbase, com a colaboração de Marcelo Carneiro da Cunha, veiculada entre 1996 e 1997 pela ZAZ – atual Terra).

A ideia comum dos dois exemplos citados e que difere dos gêneros anteriores, é a busca por explorar a interatividade²⁰ permitida pela internet. Tudo o que diz respeito à participação do público na história. Em *O Moscovita*, por exemplo, o internauta deveria desvendar um enigma para que o vilão fosse derrotado. O primeiro a conseguir esse feito ganhou um notebook. Em *A gente ainda nem começou*, novela voltada para o público juvenil, existia, em um dado momento, uma eleição do grêmio estudantil, que foi definida pelo voto do espectador.

Diniz considera, entretanto, que essas primeiras webnovelas são mais variações ou adaptações do gênero no meio digital, do que recriações. *A gente ainda nem começou*, por exemplo, possui características de *soap opera*; *O Moscovita*, apesar do gancho folhetinesco, carrega mais elementos da fotonovela, incluindo balões e fotomontagens.

...um gênero ao passar de um a outro meio deve ser recriado e estar afinado com os recursos oferecidos pelo novo aparato tecnológico. É recomendável, portanto, que além dos processos dialógicos intra e intergenéricos, a webnovela tenha a capacidade de recriar objetos, como, por exemplo, peripécia e/ou reconhecimento e/ou catástrofe. É imprescindível também que proponha uma nova linguagem como as histórias multiformes, multissequenciais, e ofereça ao interator ferramentas de agenciamento, interação, participação, imersão. (DINIZ, 2009, p. 208).

O que Diniz defende aqui dialoga com a relação poética que Estrabão faz entre radionovela e papel celofane: não é a mudança de meio que define a mudança de gênero. É necessário, mais do que isso, desenvolver novas estratégias influenciadas, sim, pelo meio, mas que terminam por transformar a própria narrativa, como aconteceu com o romance ao ganhar as páginas dos jornais. Dentre os caminhos para tal, o pesquisador propõe a investigação acerca das narrativas multiformes e multissequenciais.

Por *narrativa multissequencial*, entende-se aquela em que o internauta pode navegar por “um arranjo fixo de eventos de maneiras diferentes” (MURRAY apud DINIZ, p. 199). Na

²⁰ O uso do termo *interatividade* diz respeito à possibilidade de interferência do público no processo de comunicação midiática. Diferente da *interação*: “...interação é empregada, preferencialmente, na relação homem-homem e em meios de comunicação tradicionais (jornal, rádios e TVs analógicos). Já a interatividade é utilizada em referência a objetos abrigados nas Novas Tecnologias da Informação e Comunicação (NTIC), como a Internet”. (DINIZ, 2009, p. 38).

narrativa multiforme, por sua vez, “múltiplas versões podem ser geradas a partir da mesma representação fundamental, como num jogo que pode ser repetido de modo diferente” (Idem).

Nos casos citados, no entanto, não existiria uma narrativa multiforme, mas o que o autor chama de “sensação de agenciamento por parte do interator”. Este possui, sim, maior liberdade e influência na história do que teriam os públicos de folhetins, fotonovelas, radionovelas ou telenovelas. No entanto, a interação se dá dentro de uma programação estabelecida pelo autor. De forma que não existe uma autoria do interator, mas uma sensação de autoria. Todas as possibilidades de atuação do internauta, portanto, limitam-se às regras do chamado *autor procedimental*. “O autor procedimental não cria simplesmente um conjunto de cenas, mas um mundo de possibilidades narrativas” (DINIZ, 2009, p. 206)

Diniz aponta, finalmente, a cibercultura²¹ como um possível caminho para as webnovelas. Ou seja, a criação de comunidades e grupos de aficionados, que possam dialogar e desenvolver, verdadeiramente, um novo gênero, com estratégias próprias, de forma paulatina, tal como aconteceu com os formatos anteriores.

É preciso deixar claro que a presente dissertação analisa roteiros do gênero radionovela, ou seja, as narrativas ficcionais a serem montadas para execução, a partir, somente, de estímulos sonoros. As radionovelas podem ser veiculadas, inclusive, na internet, mas também nas rádios convencionais e alternativas. Evidentemente, é possível agregar elementos oriundos dessa nova tecnologia, bem como criar estratégias de interatividade para radionovelas atuais e, ainda, desenvolver novelas especificamente para a rádio ou para a web. No entanto, ainda que toque nessa discussão, este trabalho não pretende analisar webnovelas.

1.5. RADIONOVELAS E ATUALIDADE

Referindo-se à atualidade, Patrice Pavis afirma o teatro radiofônico como “um novo setor de criação” e “uma parte não desprezível (...) da produção dramática global” (PAVIS, 1999, p.321), sobretudo para as peças que possuem uma criação específica, buscando sofisticadas experimentações artísticas. Exemplo disso é a *British Broadcasting Corporation (BBC)* da Inglaterra, que vem criando ao longo dos anos uma produção dramática radiofônica considerável, empregando e formando centenas de artistas, revelando e difundindo, inclusive, o trabalho de novos dramaturgos.

²¹ *Cibercultura*: “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço” (LÉVY apud DINIZ, p. 192).

Outro exemplo é o *Prêmio Cegos de Guerra* na Alemanha, criado após o fim da Segunda Grande Guerra – em homenagem àqueles que perderam a visão no conflito – e que, desde então, visa estimular a produção de peças para áudio.

Enquanto isso, no Brasil, a produção de peças radiofônicas em geral e de radionovelas em especial, é quase inexistente, limitando-se a tentativas esporádicas e pontuais, sem, contudo, buscar uma continuidade de produção.

Diniz chama atenção para o fato de que muitas rádios públicas têm se apropriado do gênero. Dentre elas, a *BBC inglesa*, citada acima, a *Rádio Câmara*, a *Rádio Justiça* e *Nacional da Amazônia*, no Brasil e a *Nacional de Espanha*, na Espanha. No caso do Brasil, o uso de tal formato pelas rádios públicas dá-se de forma diferente dos anos dourados do rádio, visando conteúdos educativos. Possuem, conseqüentemente, características diferentes das antigas radionovelas, conforme descrição abaixo:

Os folhetins sonoros da Rádio Câmara pouco se parecem com o gênero de grande sucesso dos anos 40 e 50. Não há os tradicionais ganchos de suspense e nem tampouco o reconhecimento, podendo-se observar peripécias e em algumas obras a catástrofe. As peças são curtas, em torno de 10 capítulos. Portanto, a temática e o formato são bem diferentes das tradicionais radionovelas folhetinesco-melodramáticas que levam as mulheres às lágrimas. Além disso, as radionovelas atuais abusam no uso do narrador e inserem depoimentos de especialistas e integrantes da comunidade (DINIZ, 2009, p. 128).

Dentre essas, a *Rádio Justiça* e seus programas do *Justiça em Cena*, buscam maior experimentação, conforme falaremos mais adiante. Em Salvador, no ano de 2009, o *Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia – IRDEB* – e a *Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia* lançaram o edital de *Apoio à Produção de Programas Radiofônicos, na categoria Série de Programas Radiofônicos de Radionovelas*. Era também uma rádio pública que propunha a produção de quatro radionovelas em cada edição do projeto, com temas definidos no ato da inscrição. Nesse caso, os funcionários da rádio Educadora (integrante do IRDEB), responsáveis pelo acompanhamento e orientação da criação dos programas, incentivavam e, por vezes, exigiam a presença de elementos nos moldes das produções das décadas de 40 e 50, a exemplo de ganchos, peripécias e narrações. O projeto *Nova Rádio Caleidocópio*, realizado no ano de 2011, é o detonador da presente pesquisa, despertando nos artistas envolvidos o desejo de continuidade do trabalho, com criação de obras do gênero.

Diniz aponta para uma tendência de intensificação nas produções de radionovelas didáticas pelas rádios públicas, mas também acredita no sucesso da possibilidade de retomada

da criação de folhetins, com fins majoritariamente de entretenimento. Sobretudo, com o aumento considerável de meios de veiculação e recepção.

Aumento que pode ser visto, por exemplo, na popularização do próprio rádio, desde sua chegada ao país. Inicialmente, a “falta de verbas e de ouvintes fazia com que as emissoras restringissem sua programação aos horários da manhã e da noite” (CALABRE, 2004, P.13). A instalação de alto-falantes pela cidade foi uma tentativa de aproximação com o público, no período em que os aparelhos, além de caros, tinham uma recepção ruim. Outra alternativa foi o compartilhamento por parte de quem o possuía, o chamado *rádio-vizinho*. Devido à falta de acesso ao veículo, nos primórdios da produção de radionovelas no Brasil, os capítulos iam ao ar em dias alternados e os horários de funcionamento das rádios eram limitados. O tempo de rádio foi aumentando com o passar dos anos.

Se considerados o alto número de emissoras atualmente e seu funcionamento de 24 horas por dia, pode-se vislumbrar um tempo de rádio possível de ser conquistado por radionovelas. Sem contar com as inúmeras rádios alternativas, cuja programação é produzida e ouvida dentro dos próprios bairros e comunidades.

Além disso, existem segmentos da sociedade que utilizam o veículo de comunicação rádio mais constantemente do que a TV, a exemplo de alguns profissionais de natureza itinerante - como motoristas de táxi, de caminhão -, trabalhadores rurais e outros. Neste item, destaca-se, também, o hábito quase obsessivo dos jovens de escutar rádio em seus celulares e outros aparelhos eletrônicos portáteis.

E se – conforme nos conta Calabre – a passagem dos aparelhos de escuta individuais para os de escuta coletiva favoreceu a popularização do rádio no início do século XX, hoje é a escuta individual que revela o potencial de inserção de tal obra artística na sociedade, facilitada pela tecnologia presente em produtos como rádios de carro, internet, celular, mp3, tablets, dentre outros²².

O rádio tem uma forte presença, ajudada por uma grande quantidade de dispositivos que permitem sintonizar seus sinais. É possível escutar através dos telefones celulares, do iPod, dos rádios-relógio que nos acordam e até através das escovas de dente que já trazem um chip para que também no banheiro o rádio nos acompanhe (HAYE, 2011, p. 17)

²² Destaco também a existência dos Podcasts, arquivos de áudio digital, publicados e atualizados na internet, o que permite o acompanhamento e o download automático do arquivo, por parte do ouvinte.

“Além da interatividade, os meios digitais podem oferecer outros atrativos ao ouvinte, como: informações sobre a história, as personagens, o elenco, além de fotos dos radioatores e vídeos das gravações” (DINIZ, 2009, p. 127). Mais do que isso, a profusão de meios digitais permite a complementaridade e convergência de plataformas e suportes midiáticos, conforme nos chama atenção Ricardo Haye (2011). Trata-se da chamada narrativa transmidiática, que transcende a ideia de adaptação de um mesmo conteúdo para diversos meios, conceito de multimídia. No caso da transmídia, as narrativas estendem-se e desdobram-se nas várias plataformas, adicionando novos elementos à história. Daí decorre um envolvimento diferente do fruidor, que define seu grau de aprofundamento na história, através do que Haye chama de *deriva ativa* pelos conteúdos diversos que acessa. Destaca-se a presença das redes sociais, que transformam a programação em uma experiência não somente pessoal, como social:

... graças à convergência midiática cada leitor, ouvinte, telespectador ou internauta possui condições de arquivar, comentar, transformar e colocar novamente em circulação os conteúdos midiáticos de um modo que há alguns anos era utópico. (HAYE, 2011, p.21)

No final das contas, o novo contexto em que estamos inseridos, termina por questionar definições tradicionais da própria prática radiofônica. Assim, os processos tradicionais de difusão são modificados por plataformas como o satélite ou o cabo. E os conceitos de simultaneidade e instantaneidade, mencionados no início deste capítulo, deixam de ser exclusivos, e passam a conviver com a possibilidade do *podcasting*, o download de arquivos sonoros, sobre o qual, falaremos mais adiante.

No entanto, o potencial de crescimento da produção folhetinesca radiofônica na atualidade não se define somente a partir da recepção, mas também da facilidade de produção e veiculação, devido ao aparecimento das chamadas *Novas Tecnologias de Informação e Comunicação* (NTICs). Muito diferente das antigas técnicas de gravação em discos de alumínio cobertos por uma camada de acetato ou dos discos de vidro no período de guerra, quando o alumínio teve que ser aplicado em grande escala na indústria bélica. Naquele momento, foi reduzida a distribuição dos programas em virtude da própria fragilidade do material (CALABRE, 2004). Hoje, já é possível criar arquivos audiovisuais através de celulares, *tablets*, câmeras caseiras, podendo também ser transmitidos fora de emissoras de rádio, em websites, blogs, redes sociais, dentre outros.

O armazenamento do conteúdo é feito, atualmente, no próprio computador, com possibilidade de salvá-lo em rede, através da internet. Isso proporciona uma considerável

redução no risco de perda, como a que aconteceu com parte dos acervos das rádios baianas Excelsior e Sociedade da Bahia, destruída em incêndios.

Tais tecnologias permitem que qualquer pessoa produza uma obra, bastando, para isso, possuir os meios e saber utilizá-los. Daí decorre que, se desde os primórdios da radiodifusão e de outros meios de comunicação de massa, eles divulgavam somente as ideias do Estado e das classes dominantes, hoje podem e têm se transformado em instrumento de divulgação de discursos chamados periféricos, tradicionalmente ausentes dos veículos de massa. Permitem às culturas marginalizadas o que Milton Santos chama de descolonização: olhar o mundo com os próprios olhos (TENDLER, 2005 – Filme-Vídeo), dizer seu próprio discurso.

A noção de periferia na obra artística está diretamente conectada com a ideia de hegemonia cultural, que considera algumas culturas – a europeia e a norte-americana – como centrais. Reivindica-se, na atualidade, o direito às narrativas de quem se encontra fora do eixo central, num movimento denominado por Piglia, na literatura, *deslocamento*.

Tal estratégia de que a cultura da margem lança mão para resistir à sua conformação passiva ao modelo, à imposição da cópia, da semelhança (o fazer igual), possibilita a assunção de produtos culturais periféricos que, em diálogo e em tensão permanente (interna e externamente), podem fecundar a produção artística dos países hegemônicos (GOMES, 2004, p. 17).

Originalmente popular, não é difícil imaginar a radionovela como veículo desse discurso *periférico*. Periférico tanto no que diz respeito à temática e ao interlocutor, como com relação às próprias formas artísticas em destaque na atualidade, que valorizam a visualidade.

O encontro do século XXI com um gênero como a radionovela, cujo período áureo se deu em meados do século passado, termina por apontar uma série de reflexões acerca do papel que uma obra artística desta natureza (que exige participação do ouvinte em sua criação) pode desempenhar dentro da sociedade atual e de um momento de apologia ao *pronto*. Trata-se de um produto que permite retomar o exercício de criar, de imaginar situações a partir de estímulos apenas auditivos, numa época de supervalorização da imagem.

Na canção *Olê Olá* de Chico Buarque, a ideia do próprio tempo parar para ouvir, articula as noções de escuta, identificação e cultura (samba).

Não chore ainda não, que eu tenho um violão

E nós vamos cantar

Felicidade aqui pode passar e ouvir
 E se ela for de samba há de querer ficar (...)
 É um samba tão imenso
 Que eu às vezes penso
 Que o próprio tempo vai parar pra ouvir
 (Chico Buarque, 1966. 1 CD. Faixa 10)

A escuta mobiliza e conecta raízes, tradições. É a identificação pela escuta, na canção de Chico Buarque, que faz com que a felicidade chegue e fique. Também a imagem visual da radionovela é a imagem da escuta: a família postada atenta diante do rádio, escutando ativamente a história contada.

Em sua tese de doutoramento, que trata do papel pedagógico da radionovela para o ator, Mirna Spritzer (2005) discute o protagonismo da voz e seu estatuto de corpo na situação radiofônica, a oralidade, a conversa, o dizer e o ouvir. Aborda a ideia da linguagem verbal como forma de estar com o outro (SPRITZER, 2005 p.21). Um estar corporal, inclusive, pois a oralidade se constitui em uma experiência corporal tanto para quem faz como para quem ouve.

Armando Bião, em seu texto *Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade*, descreve a matriz cultural da oralidade em oposição à matriz escrita, muito bem representada pelas matrizes greco-latinas. A primeira traz em si uma tendência ao envolvimento multissensorial no processo de comunicação, valorizando assim:

- “a olfação, a audição e o tato (enquanto a matriz greco-latina privilegiaria o sentido da visão);
- a dominância do passado, em termos de temporalidade referencial, nos processos de educação formais e informais (enquanto que a matriz greco-latina privilegiaria o futuro);
- a convivência - sem hierarquias - de uma grande multiplicidade de formas espetaculares (enquanto a matriz greco-latina criaria uma nova forma espetacular exemplar, o teatro, baseada na ideia de uma construção especial para sua realização num espaço construído em função do olhar do espectador);
- um funcionamento aparentemente mais equilibrado - ou, melhor dizendo, talvez menos especializado - dos hemisférios cerebrais humanos (enquanto a matriz greco-latina tenderia a privilegiar o hemisfério cerebral esquerdo como espaço da racionalidade linear)”. (BIÃO, 1999, p. 254, 255).

E se a palavra *teatro* em sua origem grega sugere *espaço de onde se vê*, ressaltando, conforme citado por Bião, a valorização da visão presente em outros aspectos da cultura, é interessante lembrar que, na própria tragédia grega, as cenas mais impactantes e violentas eram apresentadas sob a forma de narração, num claro reconhecimento da força da imaginação.

O dizer, segundo Bajard (BAJARD apud SPRITZER, 2005, p.30), é uma manifestação oral das palavras escritas ou não. Inclui gesto, melodia, palavras, olhar. E Spritzer considera a conversa, a contação de histórias ou a leitura em voz alta como dizeres: “Ler em voz alta, falar ao microfone ou contar histórias são momentos em que a voz adquire estatuto de um corpo que ocupa um espaço e se apropria do tempo”. (SPRITZER, 2005, p.30). Desta forma, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia”. (BENJAMIM apud SPRITZER, p.34)”.

Tal qual a fala, também “a escuta ocupa espaços.” (SPRITZER, 2005, p. 30). A sensibilidade imaginativa do ouvinte situa-se no corpo que escuta. A audição é interativa porque não isola o sujeito de sua percepção: ele ouve o entorno e ouve a si mesmo. O ouvinte recombina sons, silêncios, voz, efeitos e cria uma obra única e pessoal, que passa a fazer parte de sua memória. Ouvir, portanto, conecta imaginação e memória.

Memória que é também fonte para o narrado/ator/*ledor/dizedor* (palavras muito usadas, hoje em dia, na performance de ler em voz alta). Ouvir e dizer são experiências criativas, que trazem compartilhamento de imaginação e memória.

Retomando Brecht, Anne Ubersfeld critica o modelo de teatro que busca dar ao espectador o mundo em todos os seus detalhes.

O espetáculo lhe diz: “este mundo aqui reproduzido com tantos pormenores assemelha-se, a ponto de confundir-se com ele, ao mundo em que você vive (...); assim como você não pode intervir no mundo cênico, fechado em seu círculo mágico, tampouco pode intervir no universo real em que vive”. (UBERSFELD, 2005, p.23)

O que está sendo proposto, portanto, segundo Ubersfeld, é um modelo de postura diante do mundo²³. Seguindo esta lógica, o produto de radionovela pressupõe uma postura colaborativa e de intervenção do receptor em seu processo de construção.

²³ Lembremos, conforme dito anteriormente, que Brecht foi um grande defensor do rádio como veículo para a transformação social.

Imaginação. Memória. Experiência. Para Larossa, “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, o que toca” (LAROSSA, 2002, P.21).

A velocidade com que as coisas acontecem na atualidade, dificultam a experiência e a memória, em virtude da constante oferta de informações, sensações, novidades, que sucedem-se e substituem-se sem deixar vestígio em nós. Mais do que isso, somos seres cheios de vontade, hiperativos, superestimulados. “estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece” (LAROSSA, 2002, p.24). A experiência, segundo Larossa, requer algo quase impossível nos dias de hoje: parar. O sujeito da experiência é menos aquele que faz e mais aquele que se expõe, que se deixa ocupar.

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (LAROSSA, 2002, p.24).

É o que a radionovela possibilita: a escuta com o corpo todo. A escuta ativa do mundo. É extremamente improvável que a peça radiofônica retome seu período áureo, mas trata-se de um gênero artístico que está aí, e, para além do uso da imaginação, pode ser um veículo de exercício da conexão com a memória, com a oralidade e sua multisensorialidade. E, sobretudo, do exercício de parar para ouvir, e, conseqüentemente, viver experiências, tal como na música de Chico Buarque: “... é um samba tão imenso, que eu às vezes penso que o próprio tempo vai parar pra ouvir”.

Todos os temas aqui expostos precisam ser levados em conta para se pensar estratégias de escrita de radionovelas para a atualidade, já que é evidente que as transformações históricas, sociais e estéticas, bem como as novas tecnologias de comunicação e informação, encontradas na atualidade, demandam novos formatos de criação e produção desse antigo gênero. No próximo capítulo, iniciarei a análise de *A Deusa do Cangaço*, no intuito de encontrar pistas para a exploração desses novos formatos.

2. NO CAPÍTULO DE HOJE... NOVELAS E SERIALIDADE

2.1. NOVA RÁDIO CALEIDOSCÓPIO E OUTRAS HISTÓRIAS DAQUI

O imperador Carlos Magno, já em avançada idade, apaixonou-se por uma donzela alemã. Os barões da corte andavam muito preocupados vendo que o soberano, entregue a uma paixão amorosa que o fazia esquecer sua dignidade real, negligenciava os deveres do Império. Quando a jovem morreu subitamente, os dignitários respiraram aliviados, mas por pouco tempo, pois o amor de Carlos Magno não morreu com ela. O imperador mandou embalsamar o cadáver e transportá-lo para a sua câmara, recusando separar-se dele. O arcebispo Turpino, apavorado com essa paixão macabra, suspeitou que havia ali um sortilégio e quis examinar o cadáver. Oculto sob a língua da morta, encontrou um anel com uma pedra preciosa. A partir do momento em que o anel passou às mãos de Turpino, Carlos Magno apressou-se em mandar sepultar o cadáver e transferiu seu amor para a pessoa do arcebispo. Turpino, para fugir àquela embaraçosa situação, atirou o anel no lago Constança. Carlos Magno apaixonou-se então pelo lago e nunca mais quis se afastar de suas margens. (CALVINO, 1990, P. 45).

A partir da lenda acima, Calvino identifica dois elementos de condução de uma narrativa, que encadeiam um acontecimento ao outro. O liame verbal, que nesse caso seria a palavra *amor*. E o liame narrativo – o anel –, que “estabelece uma relação lógica, de causa e efeito, entre os vários episódios.” (p.46). Inspirando-me nesses conceitos, considerarei aqui o liame verbal como uma espécie de *liame temático*. E dividirei, para fins de reflexão, os roteiros de radionovelas do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio* em dois grupos: aqueles que partiram de um liame temático e os que partiram de um liame narrativo.

A opção pelos temas abordados nos roteiros se deu ainda na escrita do projeto para o edital. Segundo este, era necessário escolher duas temáticas, dentre as opções dadas, para serem desenvolvidas através das novelas, e os dois roteiros restantes seriam escritos a critério dos realizadores do projeto. Assim, *histórias do cangaço* e *história do samba na Bahia* foram os temas escolhidos. Para as duas outras novelas – *O Cigano* e *Dublê de Cantor* – foram pensadas histórias, que pediam, em maior ou menor grau, um aprofundamento sobre determinado tema. É possível perceber, portanto, os sentidos contrários dos movimentos de criação:



A divisão de trabalho deu-se da seguinte forma:

Tabela 3 – Tabela de divisão do trabalho

TÍTULO

ARGUMENTO	ROTEIRO
<i>A Deusa do Cangaço</i>	
Iara Villaça	Iara Villaça
<i>O Cigano</i>	
Ilma Nascimento	Ilma Nascimento
<i>Dublê de Cantor</i>	
Ilma Nascimento	Ilma Nascimento
<i>O Samba de Lucas</i>	
Karina de Faria	Iara Villaça

2.1.1. Radionovelas Narrativas

Foi de uma história, possivelmente real, ouvida por Karina de Faria, que surgiu a ideia da escrita de *O Cigano*. Assim, um jovem casal é o protagonista dessa novela, que se passa no interior do Brasil, em 1956. Enquanto os dois tentam ter um filho, até então sem sucesso, um grupo de ciganos vem à fictícia cidade de Vale do Prata e chama atenção dos moradores locais. As duas histórias irão se cruzar mais tarde. A partir da ideia, trazida por Karina, Ilma Nascimento aprofundou-se na temática dos Ciganos e na caracterização do período em questão, sobretudo os paradigmas sociais ligados às relações de gênero. “Eu realmente tive que ler sobre o assunto, né? Entender como eles se dividem e como é a cultura. Claro que não foi uma pesquisa muito aprofundada, mas, na época, eu lembro que, historicamente, o que coloquei no roteiro fazia sentido” (Ilma Nascimento).

DIMITRI- Yago... Você viu Sumaia?

YAGO- Está atrás da carroça lendo a buena dicha de uma *gajin*!

DIMITRI- As vendas agora esfriaram um pouco... Acho que eu vou aproveitar pra tirar um cochilo!

YAGO- Faça isso!

DIMITRI- E você? Não quer descansar?

YAGO- Eu não! Vou ficar aqui admirando as *gajin babanin* que enfeitam esta cidade!

DIMITRI- Você precisa casar pra aquietar esse *agui*, isso sim!
 YAGO- Vá dizer isso pro meu *bato*! Eu não sei o que ele está esperando pra arrumar uma noiva pra mim... O problema antes era o dote. Agora já temos o dinheiro, mas cadê a noiva? (NASCIMENTO, 2011a, Capítulo 4).

Com *Dublê de Cantor*, o processo foi um pouco diferente. Em reunião com a equipe, Ilma sugeriu a adaptação de um conto de Tom Figueiredo, chamado *O Falso Cantor*. A história girava em torno de um cantor famoso que, ao apresentar-se em outra cidade, é acusado pelos fãs de não ser ele mesmo, por parecer diferente de sua imagem na TV. A equipe do projeto, no entanto, teve dificuldade em contatar o autor do conto. Além disso, visando evitar trâmites e economizar recursos que seriam aplicados em pagamento de Direitos Autorais, optou-se por escrever uma história original, e a escolha pela adaptação de *O Falso Cantor* foi abandonada. A ideia do *falso*, no entanto, inspirou Ilma a escrever *Dublê de Cantor*, que conta a história de um cantor sem sucesso, que empresta sua voz para um homem sem talento, porém bonito e rico. Em seguida, veio a temática dos anos 80.

BIA- Você vai começar cantando o quê, Romeu?
 ROMEU- Quer escolher?
 BIA- Toca aquela nova do Legião Urbana...
 ROMEU- Qual?
 BIA- Aquela... (*cantarola*) *mudaram as estações nada mudou...*
 ROMEU- Por Enquanto... Essa música é linda! Mandou bem...
 (NASCIMENTO, 2011, Capítulo 1).

“Dublê de Cantor foi a *merenda*. Porque foi uma coisa livre (...) E quando eu fui pra Dublê de Cantor eu já *tava* com mais experiência, aí foi mais fácil de fazer.” (Ilma Nascimento).

2.1.2. Radionovelas Temáticas

Pelos títulos das radionovelas com temáticas pré-definidas – *A Deusa do Cangaço* e *O samba de Lucas* – é possível saber do que se trata cada uma. A ideia, no entanto, era de que os roteiros não deveriam ser artigos sobre os temas, mas histórias. O desafio era associar a temática com o liame narrativo, de forma que a inserção dos conteúdos fosse feita de maneira plausível dentro da narração.

Dessa forma, em *A Deusa do Cangaço*, o que conduz a narrativa é o sequestro de Rosário, assim como as mentiras de Lucas definem a cadeia de acontecimentos em *O samba*

de Lucas. Além disso, cada um dos roteiros possui uma personagem que concentra boa parte do conhecimento da temática. No caso do primeiro, é a menina Téssia e do segundo, Dona Margarida. Outros aspectos da temática eram pulverizados aqui e acolá por outros personagens.

No entanto, o conhecimento de cada uma delas, deveria servir não só ao conteúdo temático, como também à narração. Assim, o conhecimento de Téssia é a chave para o encontro de sua irmã sequestrada, bem como o saber de Dona Margarida mostra a Lucas não apenas o samba, mas o faz refletir sobre sua própria identidade, compreensão que o ajudaria a reverter a rede de mentiras que havia criado. Abaixo, seguem exemplos de situações nesse sentido:

DJANIRA – Muito bem... Chegamos em Piranhas. Só não faço ideia de pra onde a gente vai agora...

TÉSSIA – Pois eu acho que sei como descobrir...

DJANIRA – Como, Téssia?

TÉSSIA – Tá vendo aquele homem ali? Tô achando que ele é cangaceiro disfarçado.

JUDITE – Por que tu acha isso, menina?

TÉSSIA – Espere ele virar de costas... Aí! Viram?

DJANIRA – Eu não vi nada.

JUDITE – Muito menos eu.

TÉSSIA – Prestem atenção! Tá vendo que a nuca dele é branca? Pálida de sol?

DJANIRA – E daí?

TÉSSIA – Daí que cangaceiro gosta de usar cabelo comprido. Aí, quando quer se disfarçar de paisano, como diz Lampião, corta os cabelos, mas fica com a nuca branca porque ficou muito tempo sem tomar sol.

(VILLAÇA, 2011a, Capítulo 7).

D MARGARIDA - Vou botar um negócio pra você ouvir... Preste atenção... (*enquanto fala, ouve-se som de capa de Cd sendo aberta e o Cd sendo colocado*). Essa gravação é de uma roda de samba lá pros idos de 1970... E quem souber morre! Minha neta que passou pra CD. Só escute... (*a música começa*). Tá ouvindo esse pandeiro? Qualquer bom entendedor de samba, daqui ou de qualquer lugar, ouvindo esse pandeiro vai saber que é um baiano que tá tocando... Também ia saber se fosse carioca, paulista, mineiro... Tem um jeito que a gente aprende de pequeno... É como aprender a falar: a gente ouve os adulto, vai repetindo... E quando desembesta a falar, já sai com sotaque! Samba também tem sotaque.

LUCAS - Entendi.

D. MARGARIDA - Sotaque tem a ver com origem! Tem a ver com identidade! Como é que cê quer ser sambista, esse menino, sem saber sua identidade?

(VILLAÇA, 2011b, Capítulo 6).

2.1.3. O Rádio – Liame do Projeto

As quatro peças radiofônicas, por sua vez, possuem em comum o rádio. Não se trata apenas de retratar a presença do rádio na vida das pessoas na época de cada história (décadas de 1930, 1950, 1980 e 2000), mas é ele que permite o desenrolar dos acontecimentos dando notícias, interagindo com os personagens e servindo como detonador das tramas. É no rádio que Têssia ouve as histórias do cangaço e sonha com ele, em *A Deusa do Cangaço*; bem como as pessoas recebem as notícias dos ciganos, em *O Cigano*. A rádio toca as músicas de Romeu Romão fingindo ser Ricardo Pamponetti, em *Dublê de Cantor* e, por fim, é em um Festival lançado pela rádio, que Lucas se inscreve fingindo ser sambista, em *O samba de Lucas*. Esse elemento, o rádio, torna-se o liame do conjunto de novelas.

A fictícia *Rádio Caleidoscópio* (depois chamada *Nova Rádio Caleidoscópio* na última radionovela) foi inspirada no programa homônimo, veiculado na rádio Sociedade, do qual fez parte Celina Ferreira, atriz cuja carreira foi objeto de pesquisa de Karina de Faria. Não há indicação do período em que o programa foi ao ar.

Sabemos que a produção é de Isnard Pedreira e que o programa ia ao ar às 10:30h e era composto de curiosidades, quadros cômicos, com pequenas piadas, e de muita música. Contava com dois locutores, um elenco de 6 comediantes e 9 cantores (FARIA, 2013, p. 239).

A rádio fictícia perpassa todas as novelas. Citada no final da última história, ela dá nome ao próprio projeto.

RÁDIO - Vamos ouvir aquela que recebeu o primeiro lugar em uma belíssima cerimônia realizada ontem à noite! Exatamente na data de aniversário de 73 anos de nossa rádio, que iniciou sua trajetória em 1938! Parabéns Nova Rádio Caleidoscópio! Parabéns ouvintes! E parabéns a D. Margarida, que compôs o belíssimo Samba Temperado, que você ouve agora na voz da jovem Julia Gavião! (VILLAÇA, 2011b, Capítulo 10).

Com o tempo, a equipe foi aprimorando o fazer radionovelas. Exemplo disso é o número de páginas de cada capítulo. “A gente achava que era uma página por minuto, e no final das contas, na hora, a gente viu que não era. Tinha que ser um negócio menor, três páginas, quatro páginas, no máximo.” (Ilma Nascimento). No momento de gravação, muito foi cortado de forma a caber nos cinco minutos exigidos pelo *IRDEB*. Os cortes de texto efetuados para as gravações mostraram-se interessantes também porque triavam as informações realmente imprescindíveis para a trama. A necessidade de corte e eventuais

adaptações de texto exigiam a presença constante das roteiristas no estúdio, mesmo que todos participassem dessa ação, através de sugestões.

Figura 4 – Cia Brasil de Teatro e É Companhia de Invenções Artísticas: companhias realizadoras do projeto Nova Rádio Caleidoscópio, 2011.



Fonte: acervo do projeto.

Figura 5 – Parte da equipe do projeto Nova Rádio Caleidoscópio e do IRDEB, no evento de lançamento do projeto, 2011.



Fotógrafa: Alessandra Nohvaes.

A forma de lidar com os temas definidos, bem como o tempo de duração dos capítulos, foi um desafio também para a equipe realizadora das radionovelas veiculadas no ano anterior pela *Rádio Educadora*. O elemento que ligava todas as histórias – e que foi definido pela rádio – era a biografia de personalidades baianas: Cosme de Farias, Maria

Filipa, Cuíca de Santo Amaro, Assis Valente, Mestre Bimba e Mestre Pastinha, como conta Josélia Fraga:

Como era uma coisa que *tava* começando, e a gente, como uma rádio educadora... Sartorello delegou a mim, como eu, dos três, era a pessoa mais ligada a temas de educação, que minha formação é de professor, então eu decidi os temas, que seriam coisas históricas e pitorescas, de história nossa, aqui da Bahia (Josélia Fraga, supervisora dos programas de radionovelas).

Já o grupo de novelas veiculadas atualmente, possui como elo as obras de Jorge Amado. Sendo cada novela inspirada em um texto do escritor baiano. Assim como aconteceu no primeiro edital, a opção por Jorge Amado já constava da licitação, estando definidos, inclusive, os romances que seriam adaptados e solicitada a liberação para seu uso.

Percebe-se nos três casos, que a produção de radionovelas se deu a partir de estímulos externos, edital ou licitação, que definiram o número de novelas a serem criadas, a duração e a orientação temática: personalidades baianas, escolha entre temas propostos e obras de Jorge Amado. O projeto *Nova Rádio Caleidoscópio* foi a edição com maior abertura para essa escolha temática. Por outro lado, o formato de licitação ou compra de conteúdo, parece ter proporcionado menor interferência do IRDEB:

O edital eles acompanharam muito mais de perto. E a interferência foi muito maior. O nosso não. Foi compra de conteúdo (...) Como compra de conteúdo eu acho que tive mais liberdade criativa por conta disso. (Paulo Trócoli, autor das radionovelas *Compadre de Ogum*; *Cacau*; *A Bola e o Goleiro* e *A Descoberta da América pelos Turcos*)

Além disso, as histórias baseadas em fatos já determinados – seja por serem reais ou frutos de uma obras já escritas, como as de Jorge Amado – davam pouca margem para alterar os acontecimentos. Não era possível dizer que Assis Valente morreu de outra causa senão o suicídio, ou retirar da história o bofetão que o Ogum, através do Padre, dá em Exu, através do padrinho, e que garante a resolução do batizado.

Quando você vai escrever sobre alguém que existiu, você não pode *se jogar* demais na ficção. Tem que seguir alguns acontecimentos reais da vida da pessoa, então você tem que estudar a pessoa (Ismael Marques, autor de *Assis Valente e Cuíca de Santo Amaro*).

Dentro desse limite, no entanto, era possível explorar soluções. Uma obra de arte não possui compromissos científicos com a *verdade* ou a originalidade da obra em que se inspira.

De forma que, por um lado, existia uma certa exigência por conta do caráter do edital/licitação e da rádio, pois era claro, em todos os casos, que o interesse, além de divertir, era trazer informações interessantes para o ouvinte. Por outro lado, havia uma flexibilidade maior do que outros exemplos que citaremos mais adiante. “Fechamos os temas, agora dando abertura pra criatividade. Pra, em cima da realidade, do que aconteceu realmente, criar histórias” (Josélia Fraga).

Os temas, o tempo de duração de cada novela, o número de capítulos são, portanto, diretrizes de um problema proposto pelo *IRDEB*, e cuja solução são as radionovelas. Não me refiro a problema como algo ruim, utilizo conceitos do historiador da arte Michael Baxandall em *Padrões de Intensão* (2006), seguindo o exemplo de Teixeira (2014).

O *encargo* é a demanda pelo trabalho, feita, neste caso, pelo *IRDEB*: construir uma série de radionovelas (quatro por projeto). Tal encargo já aponta para vários aspectos gerais do problema, como veicular as radionovelas na atualidade ou criar uma obra com estímulos sonoros. Também identificamos seus termos específicos, as *diretrizes*: as novelas precisavam durar 10 capítulos de cinco minutos, cada um; abordariam certas temáticas pré-definidas pelo edital/licitação ou pela equipe; era necessário haver certo respeito pela veracidade das informações. As diretrizes especificam o encargo e tornam o problema suscetível de ser resolvido (BAXANDALL, p.73). Juntos – encargo e diretrizes – compõem um problema que será solucionado pelo produto final, neste caso, as radionovelas.

Para resolver o *problema* proposto pelo *IRDEB*, foram utilizadas, por cada equipe, soluções diferentes. Para lidar com a solicitação dos profissionais da rádio da presença do narrador, que visa deixar o ouvinte a par dos espaços em que aconteciam as histórias, por exemplo, foram utilizados expedientes como: o professor, que vive na atualidade e conta a história em sala de aula; a menção dos personagens às informações necessárias para situar o ouvinte; a criação de personagens fictícios, que dialogavam com figuras reais; a narração direta. Para lidar com a imposição dos temas e a precisão dos fatos já citadas acima, optou-se por conceber a história como uma narração de alguém; ou inserir elementos da temática em uma trama fictícia; ou, ainda, por utilizar a história como um ponto de partida para a criação de uma obra própria: “Eu tentei me apropriar muito da história pra poder tentar fazer a minha versão daquilo ali” (Paulo Trócoli).

Ismael Marques conta como solucionou algumas das questões com que se deparou para escrever a radionovela *Assis Valente e Cuíca de Santo Amaro*:

O filho dele [de Cuíca de Santo Amaro] disse que os dois [Cuíca e Assis Valente] se conheceram uma certa vez, e que eles se comunicavam por cartas. Mas essas cartas não existiam. Então essa parte foi meio ficcionada. Como eles não tinham uma relação muito forte, pessoalmente (...) eu fiz as cartas... conversando entre eles os acontecimentos (...) não coloquei nas cartas nada comprometedor. Só falando sobre a situação do país, na época (...), eu não sabia o que tinha nas cartas... Só queria fazer uma ligação entre os dois porque era uma radionovela que era pra ser uma só dos dois, mas com histórias distintas. Fiz só essa ligação” (Ismael Marques).

Inserem-se, entre as diretrizes, circunstâncias objetivas, que existem a despeito de quem realiza a obra, como as que foram citadas acima. E circunstâncias específicas que dizem respeito às escolhas do agente – o realizador da obra –, e que envolvem o tempo em que vive e sua formação. Referem-se à forma como o agente se apropria dos elementos de que dispõe para solucionar o problema proposto. “Tempo era um fator de limitação. Quantidade de atores era um fator de limitação. Eu gosto, antes de começar um trabalho, de saber as limitações que eu vou ter. Porque ela é limitação mas é possibilidade criativa também. É uma das primeiras coisas que procuro saber”. (Paulo Trócoli)

É o caso, por exemplo, da influência de outras linguagens artísticas nas obras. A maioria dos profissionais envolvidos nas três edições do programa provinha do teatro. Além disso, percebe-se a influência de telenovelas, cinema, desenhos animados, dentre outras formas nas obras aqui mencionadas²⁴. Outro ponto comum, para a maioria dos profissionais envolvidos, são as noções gerais de como eram as radionovelas em seu período áureo. Pouquíssimos foram os que chegaram a ouvi-las em seu cotidiano. Cabe destacar a experiência de Paulo Trócoli, roteirista das radionovelas baseadas em obras de Jorge Amado. Profissional da área de comunicação e professor de diversas disciplinas ligadas à linguagem radiofônica, pesquisou em seu trabalho de conclusão de curso, radionovelas da atualidade. E já possuía algumas experimentações de peças de áudio quando inseriu-se no projeto vencedor da licitação do IRDEB.

A maioria das experiências com radionovelas na atualidade funciona de forma semelhante às experiências do *IRDEB*, com temáticas pré-definidas. É o caso dos radiodramas da *Empresa Brasil de Comunicação*, da qual faz parte a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a

²⁴ Entre a equipe do projeto Nova Rádio Caleidoscópio, havia uma brincadeira que associava cada radionovela com um gênero narrativo diferente. Assim, *A Deusa do Cangaço* lembrava uma aventura cinematográfica; *O Cigano* era a mais próxima de uma radionovela antiga, mais melodramática; *Dublê de Cantor* tinha inspirações em desenho animado; e *O Samba de Lucas* era uma novela moderna. De forma que, sobretudo em *A Deusa do Cangaço* e *Dublê de Cantor*, é possível perceber influências de outros gêneros narrativos, nascidos, inclusive, após o advento do rádio. Essa identificação inspirou a encenação das histórias.

mais famosa produtora de radionovelas das décadas de 40 a 60. Em sua página na internet²⁵, no setor de radionovelas, é possível acessar dramas radiofônicos de variados formatos: radionovelas, seriados, episódios únicos, radioteatro, dentre outros. O tempo de duração varia entre cinco e 16 minutos.

As novelas disponíveis no site possuem, em geral, cinco capítulos, com exceção de *Brasília, o Coração do Brasil*, que se passa em três capítulos. Dentre as temáticas, encontramos: meio ambiente (queimadas), violência contra a mulher, fundação de Brasília e golpe militar de 1964. Os programas nem sempre adotam o recurso da recapitulação, embora mantenham o gancho, suspense no final do capítulo, visando aguçar a curiosidade do ouvinte para escutar o capítulo seguinte. O narrador possui, também, uma presença marcante. A abordagem traz um aspecto cotidiano, com linguagem direta e simples.

Cada série possui uma temática, mas é composta por diversos episódios, que se encerram em um mesmo dia. É chamada de radioteatro a série de episódios que homenageiam as vitórias brasileiras em Copas do Mundo. Tratam-se de histórias fantasiosas, que simulam encontros entre personalidades do futebol de diversos períodos, a exemplo de Neymar e Garrincha.

As novelas da *Rádio Câmara* seguem um formato semelhante, com a abordagem temática e a presença do narrador. Há poucos exemplos de situações de suspense no final dos capítulos, e, apenas nos programas que possuem continuidade, acontece a recapitulação. Dentre as novelas presentes no site, duas delas – *Cidadania* e *Cidade Legal* – possuem caráter mais episódico. Ou seja, mantêm-se os personagens e seu objetivo geral, mas a cada dia eles vivenciam uma experiência com início meio e fim.

O número de capítulos das radionovelas varia entre cinco e dez. O caráter didático é ainda mais acentuado, pela presença de depoimentos de profissionais ligados à área temática da história, como em *Caminho das Águas*:

Enquanto elas conversam sobre as mudanças no rio, vamos ouvir Oscar Cordeiro Neto, diretor de regulamentação da Agência Nacional de Águas e professor da Universidade de Brasília. Ele vai explicar porque o rio farto, de águas limpas, da infância de Cleonice, está agora desse jeito. (CUNHA, 2008, Capítulo 1).

Os temas abordados nos dramas da *Rádio Câmara* são: combate ao desmatamento; incidência política; Estatuto da Cidade e Reforma Urbana; lanche saudável na escola; e voto

²⁵ <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas>

consciente e fiscalização. Existem duas personagens, D. Maria e Merenciana, que aparecem em duas novelas: *Na Ponta do Lápis* e *Cidadania*. Esse recurso, pouco explorado nas novelas em geral, independentemente do veículo, cria uma conexão entre novelas diferentes, abrindo espaço para a existência de um *universo ficcional*, sobre o qual falaremos mais adiante.

As novelas da *Rádio Justiça* tratam de temas jurídicos, como é fácil deduzir. Cada história, chamada de *episódio da semana*, dura cinco capítulos, de cerca de cinco minutos. Nessas novelas, percebe-se uma maior experimentação e, embora se mantenham algumas estruturas clássicas do gênero, tais como a recapitulação e mesmo o narrador, é dado a elas um aspecto mais contemporâneo, com histórias dinâmicas e diretas, e linguagem fortemente marcada pelo humor. Os temas aparecem diluídos nos programas, que não carregam no aspecto didático.

Existe uma similaridade entre as novelas veiculadas nas rádios citadas – *Rádio Educadora FM* (vinculada ao IRDEB), *Empresa Brasil de Comunicação*, *Rádio Justiça* e *Rádio Câmara*. Em todas elas, existe uma exigência temática, embora com pequenas diferenças no objetivo. Enquanto as três últimas têm a informação como foco principal e se utilizam das histórias como seu mecanismo de abordagem, a primeira possui o objetivo de entretenimento, utilizando-se das temáticas como direcionamento dos produtos. Vale ressaltar que essas são quatro rádios públicas, que precisam, portanto, direcionar com mais cautela os produtos a serem veiculados.

Outro ponto comum entre os quatro exemplos, é o número reduzido de capítulos – no máximo 10 –, assim como o tempo consideravelmente menor de duração de cada capítulo, em comparação com as antigas radionovelas. Essa parece ser uma tendência das peças radiofônicas atuais no Brasil, explicada pela visível redução do interesse de se escutar histórias ao invés de assisti-las. Sobre a definição do formato das radionovelas do IRDEB, Josélia Fraga conta:

O rádio era a estrela estrelíssima, era praticamente o único meio de comunicação, e era apaixonante. E o público era capaz de ficar ali durante 100 capítulos, de meia hora, até de uma hora, ali, grudado no rádio. Primeiro, porque os apelos externos não existiam. Até hoje em dia, pra se ficar com esse formato, ouvindo no rádio, já fica um pouquinho difícil. Porque uma pessoa pode ouvir hoje, mas amanhã talvez não consiga. Porque a vida atual é diferente, o formato do rádio, hoje, é diferente. O rádio sofre os bombardeios da TV, da internet, do cinema, até das programações e eventos da cidade. Até o interior tá assim. Então, impraticável fazer coisa maior. Tempo, nem pensar, mais de cinco minutos. Porque ninguém ia ter tempo, nem ia parar pra ouvir mais de cinco minutos. E os 10 capítulos, porque fechavam duas semanas. (Josélia Fraga).

Há que se considerar, no entanto, diferentes experiências demonstradas em outras partes do mundo, como é o caso do *podcast Serial* (EUA/ WBEZ Chicago, 2014):

Numa época em que a televisão ganha características cada vez mais modernas, seja na imagem HD ou 3D, seja no formato de distribuição on demand, o seriado que tem causado mais burburinho nos EUA é quase uma... radionovela. O *podcast* “Serial” virou febre rapidamente na internet com uma proposta razoavelmente simples: em um episódio por semana, conta-se a história de um crime real ainda a ser desvendado, detalhando provas e pequenos detalhes da tragédia (Revista da TV, O Globo, 2014)

Serial é composto por 12 episódios, cada um contendo cerca de 30 ou 40 minutos²⁶. Baseia-se na história real do assassinato da jovem Hae Min Lee, de 18 anos. Semanas após a descoberta de seu corpo, seu ex-namorado Adnan Syed, um rapaz muçulmano, filho de imigrantes paquistaneses, foi acusado de tê-la matado, e, por isso, condenado à prisão perpétua. O rapaz mobilizou, então, a comunidade de imigrantes muçulmanos para ajudá-lo a provar sua inocência. Uma dessas pessoas entrou em contato com Sarah Koenig – jornalista e produtora do programa de rádio *This American Life*, que conta histórias de pessoas que vivem nos Estados Unidos – tentando convencê-la a divulgar a situação do rapaz. O caso foi ao encontro de uma ideia já pensada pelos produtores de criar uma obra seriada, e o resultado foi um sucesso comparado aos das séries televisivas.

Serial versa sobre as investigações de Sarah, em tempo real, e cujo final nem mesmo ela sabia qual seria. Além disso, mesmo após a apresentação do último episódio, veiculado em dezembro de 2014, a história real continua. De forma que se trata de uma obra jornalística, com formato serial.

Alguns elementos do programa merecem ser destacados. Em primeiro lugar, ele é totalmente narrado. À narração, unem-se a sonoplastia, a trilha sonora, depoimentos, dentre outros elementos que empregam um ar de suspense à trama. Outro ponto interessante é que os fatos não são apresentados de forma cronológica. Cada episódio versa sobre um aspecto do crime – o crime, as evidências, o julgamento, as investigações –, permitindo o ir e vir temporal, mas, sobretudo, da opinião do ouvinte acerca da culpa ou inocência de Syed.

O democrático espaço da internet confere aos trabalhos uma liberdade maior do que no rádio. De fato, existem experimentos muito interessantes em formato *podcasts*, inclusive no Brasil. *TV Zombies: a gravação dos mortos*, por exemplo, é um audiodrama sobre uma invasão zumbi. Nele, ouvimos a fictícia gravação feita por um médico legista ao realizar uma

²⁶ Os episódios podem ser acompanhados ou baixados, através do site <http://serialpodcast.org>.

autópsia. É através do áudio dessa gravação, que acompanhamos o desenvolvimento da história, o que confere à trama um caráter realístico.

Destaque para a combinação de elementos reais e fictícios, como a notícia de ataque do vírus, que transforma a população em zumbis, construída a partir de trechos de reportagens reais retirados da televisão brasileira. Assim, ouvimos William Bonner e outros conhecidos repórteres do *Jornal Nacional* noticiarem um ataque zumbi, com direito a pronunciamento da Presidente da República, Dilma Rousseff. O drama dura 1 hora e 17 minutos.

Embora faça sentido a ideia da redução do tempo devido aos novos hábitos da modernidade, somente essa diretriz é insuficiente. A duração do capítulo ou da novela, portanto, dependerá de seu conteúdo (sem levar em conta exigências externas). E, mais do que o tempo, o ritmo é um fator de atenção nesse tipo de trabalho.

Tomemos um exemplo comparativo. Irradiada em diversos países, a radionovela *O Direito de Nascer*, obra do cubano Felix Caignet, foi apresentada em Cuba, em 1948, México, Colômbia e Bolívia. A adaptação, feita por Eurico Silva, estreou no Brasil em 1951, pela *Rádio Nacional* do Rio de Janeiro, quando alguns críticos consideravam o gênero decadente. Mas a versão brasileira contou com 314 capítulos, ficando quase três anos no ar. Trata-se da radionovela de maior sucesso de todos os tempos. Tanto que, mais tarde, ganhou uma versão televisiva. Tomou conta dos noticiários, que veiculavam debates e entrevistas com advogados, psicólogos, membros da igreja, ginecologistas e outros especialistas, acerca dos temas abordados pela história. Segundo Calabre (2004), a audiência era tamanha que, em seus últimos capítulos, o comércio fechava mais cedo, jogos de futebol e cinemas tinham horários alterados. Nem sua versão televisiva chegou a tamanho sucesso.

Maria Helena é mãe solteira na sociedade moralista de Cuba do início do século XX. Seu filho é ameaçado pelo pai tirano – Dom Rafael –, que não aceita o neto bastardo. A negra Dolores, a empregada da família, foge levando a criança. Com outro nome e em outra cidade cria e educa Albertinho, que se forma em medicina. Os anos e a ironia da vida mostrarão que Dom Rafael, o avô poderoso, estava errado. O neto bastardo o salva da morte e acaba se casando com sua neta Isabel Cristina (FERNANDES, 1997, p. 50).

Em um trecho de exatos dois minutos e nove segundos de *O Direito de Nascer* acompanhamos a recapitulação do capítulo anterior, um diálogo entre Isabela e Albertinho sobre Isabel Cristina, um convite de Isabela para que os dois caminhem em silêncio pelo jardim e a descrição do jardim feita pelo narrador.

No mesmo período de tempo em *O Samba de Lucas* – que, diga-se de passagem, equivalia a quase metade do capítulo –, ouvimos a recapitulação do capítulo anterior e três cenas. Na primeira, Lucas dialoga com Letícia no telefone e combina de sair com ela. Na segunda, os dois estão juntos e conversam sobre o contato de Lucas com sambistas. E na terceira, Lucas comenta com Jeferson sobre seu encontro com Letícia e o convite da moça para que ele leve sua mãe até a clínica de Dr. Aparecido. Os trechos citados podem ser ouvidos no CD que acompanha esta dissertação.

A inclusão de vários acontecimentos se deve não somente ao tempo disponível, mas seguiu a mesma lógica do depoimento de Josélia Fraga, de buscar manter o ouvinte interessado, incluindo novos elementos da trama com mais frequência. *O Samba de Lucas* não teve a mesma repercussão de *O Direito de Nascer*, mas essa tendência é perceptível em outras obras, incluindo as telenovelas. Muitas são as reprises de tramas de sucesso exibidas nas décadas de 70 e 80, que possuem cenas mais longas e um ritmo diferente das novelas atuais. Por outro lado, mais uma vez, essa não deve ser uma diretriz isolada, mas precisa ser levada em conta. Há que se pensar menos em regras e mais na inserção consciente dos elementos.

Por fim, chamo a atenção para a variedade dos temas na atualidade, indo além daqueles comumente abordados nas novelas: romances, troca de crianças, disputas amorosas, dentre outros. O que nos lembra os primórdios do romance folhetim, que possuía maior variação em suas temáticas e formatos, conforme descrito no capítulo anterior. Eis um outro dado que pode ser explorado na feitura de novas novelas.

Passemos, então, para a análise específica de *A Deusa do Cangaço*, buscando levantar cada um desses elementos de forma a refletir sobre sua presença nesse roteiro, bem como sobre algumas possibilidades de experimentação.

2.2. A DEUSA DO CANGAÇO E A SERIALIDADE

2.2.1. O Tema

O cangaço foi uma prática de banditismo presente no Sertão Nordeste brasileiro entre meados do século XIX e início do século XX. Tratava-se de bandos nômades de homens e, mais tarde, algumas mulheres, que circulavam pelo Nordeste, fazendo saques, invadindo cidades e casas, praticando assassinatos e outros tipos de crime, inclusive a agiotagem. Segundo Frederico Pernambucano de Mello (2004), o que diferenciava os cangaceiros de outros tipos presentes naquele contexto, como o cabra, o jagunço ou o valentão, é a ausência

de patrão. Cada bando de cangaceiros possuía um chefe, mas não se submetia a outros tipos de liderança externos a ele.

Mesmo quando ligado a fazendeiros, por força de alianças celebradas, o chefe de grupo não assumia compromissos que pudessem tolher-lhe a liberdade. A convivência entre eles se fazia de igual para igual, agindo o cangaceiro como um fazendeiro sem terras, cioso das prerrogativas que lhe eram conferidas pelo poder das armas, sem dúvida o mais indiscutível dos poderes (MELLO, 2004, p.88).

Mello identifica três formas de cangaço, diferenciadas a partir de suas motivações: o cangaço meio de vida, o cangaço de vingança e o cangaço-refúgio. Na primeira forma, mesmo adentrando a prática por motivações outras, o bandoleiro permanece nela por identificação. Trata-se, segundo o pesquisador, de um modo profissional de cangaço. A segunda forma, como o nome já diz, se refere àqueles que se juntam ao cangacismo com o objetivo de vingar-se de uma desfeita. Satisfeito o objetivo, o cangaceiro abandona a vida de crimes. No terceiro tipo, o bando serve de refúgio a homens perseguidos.

Dentre os nomes mais famosos de praticantes do cangacismo, encontram-se o Cabeleira – que atuou no litoral pernambucano; – Sinhô Pereira, antigo chefe do bando de Lampião; Jesuíno Brilhante; Luís Padre; e, o mais famosos deles, Virgulino Ferreira, o Lampião. O fascínio pelo cangaço vem desde a época de sua existência, em um Sertão regido pela violência e com insatisfatória atuação do poder público, quando era bem vista a ideia de “homem sem patrão, vivendo das armas, infenso a curvaturas”. (Idem, p.117) Desde então, muito se romantizou acerca dessa prática, numa tendência ao que Mello chama de *robinhoodização* (p.71), uma mitificação do bandoleiro como alguém que, de certa forma, responde às injustiças sofridas pelo povo.

É nesse Sertão violento que se passa *A Deusa do Cangaço*, que discute também a imagem dúbia dos cangaceiros, em especial Lampião, inserido como personagem dessa novela.

2.2.2. O Roteiro

A Deusa do Cangaço foi, portanto, a primeira da série de quatro radionovelas criadas para serem veiculadas no ano de 2011. Estreou em 25 de abril daquele ano e, como no caso dos programas do projeto anterior, foi ao ar ao longo de duas semanas, de segunda a sexta-

feira, nos horários de 8h30 e 17h30. Aos sábados, nesses mesmos horários, havia um rápido resumo dos acontecimentos da semana.

A Deusa do Cangaço teve direção de Iami Rebouças e preparação vocal de Ivan Alexandre. Contou com as vozes dos integrantes das duas companhias idealizadoras: Deco Simões, Iara Villaça, Ilma Nascimento, Karina de Faria, Pedro Morais e Sandra Simões. E com as participações especiais de Marquinho Carvalho e José Jorge Randam, ator de radionovelas na década de 60. Deco Simões também assinou a trilha sonora e a sonoplastia, juntamente com Caji, também engenheiro de som. A produção ficou por conta de Socorro de Maria, Ana Paula Teixeira e Humberto Faria.

SINOPSE²⁷: *A Deusa do Cangaço* se passa no Nordeste brasileiro, iniciando-se mais precisamente na cidade fictícia de Cabrobró do Judas, no período em que governava o “Excelentíssimo Presidente da República, o Sr. Getúlio Vargas”, conforme anuncia o rádio, no capítulo 1. Temos um grupo de mulheres, formado por Djanira, sua cunhada Judite e as duas filhas desta, Rosário, adolescente, e Téssia, de 10 anos. Uma família pobre, vivendo em região e tempo violentos, povoados por cangaceiros e policiais sem escrúpulos. Essas mulheres não possuem pretensões de viver aventuras, a não ser pela menina Téssia, fã do cangaço e profunda conhecedora do tema, seus personagens, práticas e costumes. Tal caracterização da paixão de Téssia tem extrema importância na fábula, uma vez que é o que desencadeará o conflito, assim como também o resolverá.

Com a chegada do bando de cangaceiros à cidade, as duas mulheres mais velhas tratam de esconder as duas jovens no assoalho. No entanto, Téssia não consegue manter-se escondida por muito tempo e, ao ouvir no rádio sobre a aproximação da polícia, decide revelar seu paradeiro e de sua irmã, a fim de alertar seu ídolo, Lampião. O que deveria ser um encontro temporário entre ele e aquela família, ganha um vínculo maior com o que acontece a seguir: o rapto de Rosário pelo jovem cangaceiro Juventino, com a anuência de Lampião.

Diante da falta de apoio por parte da polícia e dos demais cidadãos de Cabrobró do Judas, a família protagonista parte em busca da jovem raptada, a fim de resgatá-la. Através das informações que Téssia possui acerca da prática do cangaço e do encontro com um dos cangaceiros que as reconhece, terminam por chegar ao acampamento do bando.

Lampião propõe a Téssia um desafio de perguntas acerca do cangaço. Caso ela vença, toda a família será libertada. Caso perca, todas as mulheres serão mortas, com exceção de

²⁷ O roteiro completo encontra-se anexo a esse trabalho, bem como sua versão em áudio.

Rosário, que permanecerá com o bando. Tércia vence o desafio. Sua família é libertada e vai embora juntamente com Juventino. De volta a Cabrobró do Judas, ficam todas sabendo da morte de Lampião.

2.2.3. Serialidade

A opção pela visibilização das discussões acerca de serialidade possui algumas razões. A primeira delas é que elas dão conta de um produto que se transforma e tem deixado de seguir regras específicas para explorar complexidades narrativas, como as séries de TV e os *comics*. Diluem-se as fronteiras entre uma modalidade e outra, de acordo com os conceitos fluidos da pós-modernidade. Acredito que essa seja uma discussão importante para essa pesquisa, porque a radionovela, enquanto produto serial, enquanto narrativa fracionada, necessita pensar nas formas de manutenção do ouvinte por vários dias.

Como já mencionado, dentro do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio* foi possível observar limitação em todos os níveis de produção. Sejam colocadas pelas exigências do edital, pela equipe do IRDEB ou pela equipe realizadora acerca de elementos que poderiam ter sido mais explorados. Mesmo a equipe do projeto buscou se inspirar no que lembrava ou conhecia acerca de radionovelas. O resultado foi, portanto, uma tentativa de repetição dos modelos antigos, com algumas inovações. Sejam aquelas propostas pelo edital – como tempo de duração; pelo período em que foram produzidas –, como a sonoplastia feita de sons gravados, não produzidos por objetos; ou pela equipe – influenciada por outras linguagens, como desenho animado, cinema e TV.

O que caracteriza uma novela (seja de rádio, TV ou Web)? O que a diferencia dos outros formatos (seriados, *comics*, dentre outros)? A diferença se dá, basicamente, na frequência dos episódios. As novelas possuem veiculação diária ou, pelo menos, em vários dias da semana. Além disso, pressupõe-se que aquele produto um dia chegará a seu fim e será substituído por outra novela. Enquanto no seriado, mesmo que a história se encerre em uma temporada, existe a possibilidade de a série continuar com uma nova história, mas com uma mesma característica, como no caso de *American Horror Story* (EUA/FX, 2011), que está atualmente em sua quarta temporada. Em cada uma das temporadas contou-se uma história diferente, com novos personagens. No entanto, o gênero de terror e o elenco permaneceram. A permanência de ambos – novelas e seriados – depende bastante do mercado e da aceitação

do público. No entanto, por mais sucesso que esteja fazendo, a novela terá que, em algum momento, finalizar sua trama.

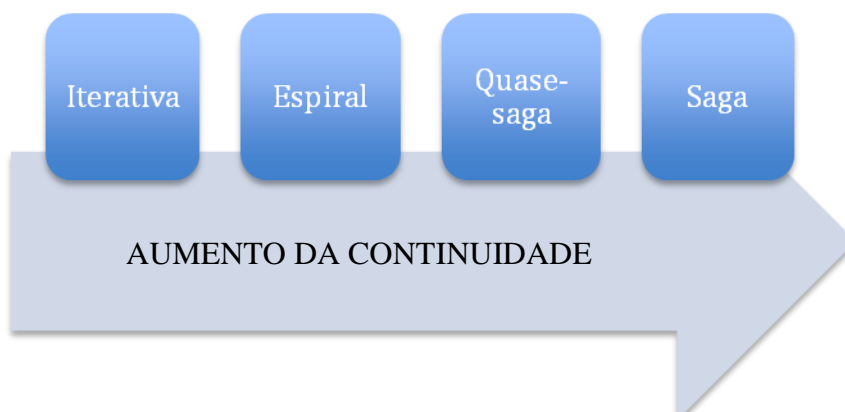
2.2.3.1. Saga, Arco Narrativo e Continuidade

A comunicação com o radiouvinte é delicada e pode ser facilmente desfeita. Sobretudo na atualidade, que incorporou novos meios de comunicação, com forte apelo visual. Manter o interesse do leitor, ouvinte ou espectador, trata-se de um desafio especial para os criadores de narrativas seriadas ou fracionadas, desde Sherazade, de *As mil e uma noites*. As *narrativas seriadas*, como já foi dito, são aquelas que possuem mais de um episódio ou capítulo, sendo cada um veiculado em um dia diferente, a exemplo dos folhetins, radionovelas, telenovelas, webnovelas, seriados e minisséries.

Com base em Humberto Eco (2000), Teixeira (2014) desenvolve uma definição de *serialidade* como “um conjunto de itens que não sendo idênticos apresentam similaridades de família” (TEIXEIRA, 2014, p. 33). O elemento mais importante da serialidade, para o autor, seria a *gestão da similaridade*, o “jogo entre novidade e redundância” (NEVES apud TEIXEIRA, p. 33).

Barbieri divide as narrativas seriadas em quatro categorias, sendo que duas delas situam-se em pólos distintos. As diferenças encontram-se na relação temporal e na continuidade entre os episódios ou capítulos. As séries *iterativas*, por exemplo, que situam-se em um dos extremos dessa linha imaginária, possuem uma estrutura fixa. Um episódio não tem, necessariamente, ligação temporal com o outro.

No outro pólo estão as *sagas*, em que o episódio depende do outro e a ligação temporal torna necessário o conhecimento de informações anteriores para o acompanhamento da história. Trata-se da *continuidade*, “a relação de sucessão lógica entre partes de um todo” (TEIXEIRA, 2014, p.49). A continuidade demanda, portanto, uma maior fidelização do público.



Referindo-se aos *comics*, Teixeira (2014) descreve *arco narrativo* como “uma história completa que leva mais de uma edição para ser concluída” (p.41). Como não nos interessa o conceito de edição, vamos substituí-lo, aqui, por capítulo ou episódio, mais de acordo com a linguagem audiovisual. Em um seriado, por exemplo, pode haver várias categorias de serialidade em um mesmo episódio. Assim, um acontecimento pode estar ligado à trama do dia (iterativo), enquanto outro se refere ao arco narrativo de toda a temporada (saga ou quase-saga), e um terceiro ao arco narrativo que dura três ou quatro episódios, por exemplo (quase-saga).

Os seriados televisivos têm se reinventado de forma contundente, exemplo disso é que têm dado maior espaço para a continuidade em suas histórias. Mesmo aqueles com vocação claramente iterativa, têm seguido a tendência de ampliar a continuidade entre seus episódios. Cada vez mais, assistimos a tensões entre a manutenção de determinadas características de personagens e o impulso atual de transformação. Em outros casos, as obras já são criadas em formato de saga, a exemplo de *True Detective* (EUA/HBO, 2014) ou no já citado *American Horror Story*, cujas temporadas constituem histórias completas, diferentemente do que acontecia com a grande maioria das *soap operas* até a década de 90. A continuidade não constitui exatamente uma novidade, uma vez que *Dallas* (EUA/CBS, 1978) é um exemplo clássico desse tipo de escolha, mas a tendência de ampliação de seu espaço é recente.

As situações presentes em uma novela, seja ela radiofônica ou televisiva, raramente referem-se apenas a um capítulo e normalmente estão a serviço da trama geral. No máximo, servem para caracterizar um personagem, mas, mesmo assim, deve ligar-se a outros fatos e/ou contribuir para a fruição futura da história. Eis uma tentativa que pode ser explorada na atualidade. A princípio, nada impede de, eventualmente, serem criadas situações iterativas ou espirais, cujo aparecimento se resolve no mesmo dia e não deixa grandes implicações para o arco narrativo.

Em *A Deusa do Cangaço*, tudo serve à trama principal. Sobretudo por possuir curta duração, tanto no que diz respeito ao tempo, quanto ao número de capítulos. As histórias do cangaço, contadas por Téssia ou outros personagens, dentro de cada capítulo, são o que há de mais próximo de iteratividade, uma vez que se encerram dentro do mesmo episódio. Mesmo assim, normalmente possuem alguma função para a trama, como caracterização dos personagens, por exemplo.

O fato de existir um arco narrativo, ou seja, da história ultrapassar o capítulo, tem como principal consequência a presença da continuidade. Para lidar com esse elemento, é

importante a utilização do conceito de *leitor modelo*, desenvolvido por Eco, que é a ideia de um leitor ideal com quem o autor de um texto dialoga quando produz a obra (TEIXEIRA, 2014). Em uma saga, por exemplo, o leitor ideal deve obter os dados dos capítulos/episódios anteriores. Visando garantir esse conhecimento, são utilizadas diversas estratégias, tais como a recapitulação, o *flashback*, a narração de um personagem para outro, dos acontecimentos anteriores.

No caso das novelas do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, não havia tempo para muitas repetições, uma vez que toda a história era contada em 10 capítulos de cinco minutos. Além disso, todas as radionovelas veiculadas pela *Rádio Educadora* estão disponíveis para acesso pelo site do *IRDEB*²⁸. Isso permite que o ouvinte ouça os capítulos quantas vezes quiser, inclusive em sequência. Dessa forma, no caso específico das histórias do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio*, e de projetos similares, como os citados nesse capítulo, uma simples e rápida recapitulação é suficiente para relembrar o ouvinte diário dos últimos acontecimentos:

No capítulo de ontem, a mãe e a tia de Téssia, apreensivas com a chegada de Lampião, esconderam Téssia e sua irmã, Rosário, no vão embaixo do assoalho, torcendo pro bando de Lampião não ir pra lá. Mas foi na porta delas mesmo que ele bateu. (VILLAÇA, 2011a, Cap. 3).

Em *A Deusa do Cangaço*, há poucas repetições com fins de lembrete para o ouvinte. Essa é, na realidade, uma tendência das novelas atuais pesquisadas que, como já dito, possuem pouco tempo de duração. Eis um dos poucos exemplos encontrados em *A Deusa do Cangaço*:

DJANIRA – Lampião deve favor a Juventino e, ao mesmo tempo, prometeu a Téssia que ia libertar a gente se ela acertasse as perguntas. Agora eu quero é ver como ele vai resolver isso... (VILLAÇA, 2011a, Cap. 10).

Assistimos às séries iterativas para acompanhar como personagens com determinadas características vivenciam variadas situações. Quanto às sagas, as acompanhamos para descobrir como se desenrolam os acontecimentos. O foco desta última está, portanto, na história, enquanto que o foco da primeira está nos personagens. Como consequência disso, os autores e criadores de sagas utilizam-se do expediente *gancho* para manter o interesse do

²⁸ Exceto, como já citado na introdução dessa dissertação, O Samba de Lucas, cujo áudio está incorreto, começando com o resumo semanal.

público. Trata-se da famosa estratégia de Sherazade: interromper a história quando algo importante está para acontecer. Este é o caso da novela analisada:

TÉSSIA - Ai Meu Deus! E agora? Fico aqui escondida e deixo Lampião ser atacado ou desobedeço minha mãe e minha tia e aviso o bando?

ROSÁRIO - Tu fica aí quietinha. É isso o que tu vai fazer.

TÉSSIA - Ói... Já sei o que fazer... Seja o que Deus quiser...

VINHETA FINAL (VILLAÇA, 2011a, Cap. 3).

2.2.4. Gestão de Similaridade

2.2.4.1. Elementos Temáticos

Em *A Deusa do Cangaço* há elementos que se repetem. Um deles é o reforço do tema do cangaço, mote para criação da história. Esse reforço acontece de várias formas. Uma delas é através do próprio discorrer dos personagens em relação ao assunto. Como mencionado anteriormente, Téssia e Djanira são as personagens que concentram a maior parte das informações a respeito do tema. Tendo a segunda personagem uma abordagem mais analítica.

Os próprios cangaceiros também são grandes fontes de informações, que aparecem em menores momentos e são pulverizadas em outros personagens. São abordados temas como origem e conceito de cangaço, seu cotidiano, vestes e hábitos; seu entorno (coiteiros, cabras, valentões); e, sobretudo, seus *causos*. Tratam-se de histórias conhecidas e contadas através dos tempos, não necessariamente verdadeiras.

Tais *causos* foram retirados de livros ou lembranças de situações contadas por minha família, sobretudo minha mãe, que, por sua vez, ouviu da mãe dela. Eles fazem jus ao tema definido em projeto – *Histórias do Cangaço* – e caracterizam Lampião e seu bando.

É impossível falar de cangaço sem mencionar o sertão nordestino. Por isso são feitas muitas alusões a essa região. Inspirada em livros de Frederico Pernambucano de Mello, a radionovela traz muitas de suas análises acerca do sertão, pulverizadas em falas das personagens. Além, claro, de suas características, práticas, hábitos, crenças.

Também ligadas ao cangaço encontram-se as referências à época. Além dos próprios cangaceiros serem incluídos na história, o que já a localiza no início do século XX, há, eventualmente, citações sobre Getúlio Vargas, Padre Cícero, coronéis. Utilizam-se também expressões como *speaker*, como era chamado o locutor de rádio e são citadas as *novidades* da época: a ampliação do número de estradas, a chegada do rádio.

Aborda-se, de maneira menos contundente, a temática da mulher, cujo papel social era mais limitado a cuidar da casa entre outras poucas funções. Há, nesse sentido, uma alusão ao papel da mulher no cangaço, menos atuante do que muitos imaginam. Essas alusões são contrapostas, na trama, pela atitude da família de Téssia, toda composta por mulheres, que enfrenta os perigos do sertão indo atrás de Rosário. Há um dado importante que determinou a escolha pela criação dessas personagens, que é a presença de um maior número de mulheres no elenco. Inicialmente, haveria um pai na família. A modificação se deu por sugestão de Ilma Nascimento e acrescentou outra dimensão à busca.

2.2.4.2. Elementos Narrativos

Servindo à narrativa, visando inserir os já citados *causos*, optou-se pelo expediente do *flashback*. Algumas histórias são encenadas no capítulo, transportando a audiência para o tempo dos acontecimentos. O *flashback* está entre as estratégias da serialidade utilizadas para recordar o público de acontecimentos anteriores. Não é o caso aqui. Primeiro, porque não são repetições de nenhum acontecimento anterior. Segundo, porque apenas caracterizam e informam sobre o cangaço, podendo ser suprimidas do roteiro sem prejudicar a trama.

MARIA BONITA - Pois quando eu tinha 15 anos me casei com um sapateiro chamado Zé Neném. Vixe, o home era um frouxo. A gente não combinava em nada. De vez em quando eu ia buscar consolo no colo de minha mãe. Foi num dia desses que meus pais me apresentaram a Lampião, que pernoitou na fazenda deles, em Santa Brígida, lá na Bahia. Eu tinha 19 anos e Virgulino já tinha 33. Nós proseamos por horas e horas. Até esqueci de meus aborrecimentos de casa. (música de história).

INSERT 1

JOAQUINA (MÃE) - Me adesculpe capitão, mas é hora de Maria Déia se deitar.

LAMPIÃO - Certamente, senhora dona Joaquina... Certamente. Peço desculpa pelo meu descabimento. Deixe ver a hora... Vixe meu padim pade Cirço, como é tarde!... Temo, senhora dona Joaquina, que amanhã eu e sua filha não vamos ter a oportunidade de travar outra conversa. Vou sair com meu pessoal antes do cantar do galo. Temos muito chão pela frente e só no ano que vem, quando passar novamente por essas bandas é que poderemos continuar nossa prosa, que para mim foi muito interessante. Isto é, se ela quiser e estiver disponível.

MARIA BONITA - Pode deixar que vou está aqui esperando. (som dos passos de Maria saindo). Capitão!?

LAMPIÃO - Sim!?!...

MARIA BONITA - Existe mulher cangaceira?

LAMPIÃO - Não!... Acho que não!...

MARIA BONITA - Então, quem sabe eu não serei a primeira? (VILLAÇA, 2011a, Cap.6).

Outro elemento que se repete são as falas de exaltação ao cangaço, proferidas por Tércia. Essa profunda admiração justifica seu conhecimento e suas escolhas, que acabam por expor Rosário ao perigo. Também servirá de contraponto às reflexões que ela mesma fará ao se deparar com o bando de Lampião. Os comentários de Tércia são, normalmente, seguidos pela crítica da família. Por um lado, elas se surpreendem com a quantidade de informações que a menina possui, por vezes lamentando o que consideram ser um mal uso de tamanha capacidade intelectual. Por outro lado, elas discordam dos comentários, trazendo, a todo tempo, a visão crítica ao cangaço. Ambas as opiniões – de Tércia e de sua família – serão relativizadas durante a história.

JUDITE – Quando tu fala assim, Tércia, me dá uma sensação de desperdício... Não podia saber tanto sobre outra coisa? (VILLAÇA, 2011a, Cap.5)

Outro elemento narrativo de repetição se refere à sequência, no capítulo 3, em que as meninas estão escondidas no assoalho. Há quatro cenas: duas de Tércia e Rosário escondidas, duas dos demais personagens em outras partes da casa. Tércia, escondida, costuma se referir ao que foi dito na cena anterior pelos personagens presentes na cozinha. Nesse caso, a repetição não visa lembrar a audiência de algo, já que ela acabou de ouvir. A ideia é criar uma continuidade espacial, que torna perceptível o fato da menina ouvir a conversa de sua família com os cangaceiros e, mais do que isso, estar atenta à visita, o que justificará sua ação de se revelar.

JUDITE – Eu tive duas meninas. Uma se casou e foi morar no litoral. A outra faleceu, assim como meu marido. Djanira nunca se casou. Preferiu estudar. É professora da escolinha daqui. Tão inteligente! Acho que Tércia, minha falecida filha, puxou a ela. Se ela fosse viva, ia gostar tanto de ver esse chapéu do senhor...

CENA 4 - DENTRO DO ASSOALHO

Som de rádio ligado ao fundo muito baixinho ao fundo.

TÉSSIA - Fico presa no assoalho e ainda tenho que aguentar isso! Ouviu, Rosário? Mainha disse que eu morri. Que absurdo! E tô perdendo de ver o chapéu do capitão e prozeá com ele. (VILLAÇA, 2011a, Cap.5)

Também se repetem os ditados populares e frases prontas de Téssia. Alguns existem de fato, outros foram criados para o roteiro, de forma a acentuar uma marca para a personagem. Além disso, as frases dão um toque de humor à narrativa. Constrói-se também uma Téssia desaforada, que responde os adultos, inclusive Lampião. E que fala demais, conforme trataremos no próximo capítulo.

TÉSSIA – Quem é besta é côco, que deixa furar o olho e tirar a água toda...

LAMPIÃO – Como é?

TÉSSIA – Ih! Esqueci do seu olho baixo, Capitão. Com todo o respeito, besta o senhor não é, não. Mas que não tava nem desconfiando que tinha gente no assoalho, não tava mesmo! (Idem, Cap. 4).

As investidas de Juventino para conquistar Rosário também permeiam o roteiro desde que ambos partem de Cabrobró do Judas. É construído um processo de resistência da moça, por ter sido raptada. Mas, ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade de que um romance aconteça, de fato, como é sinalizado nos capítulos finais.

Alguns desses elementos visam reforçar características das personagens e informações do texto, como é o caso das histórias sobre o cangaço e dos ditados repetidos por Téssia. Outros elementos se repetem de forma espiral, porque vão caminhando junto com a história. Algumas informações dadas por Téssia, por exemplo, vão permitir que e a história caminhe para o encontro das mulheres com Rosário. As constantes opiniões dadas pelos personagens sobre o cangaço se modificam após seu encontro com ele. Ocorre aí, uma transformação no personagem, algo que se pressupõe que aconteça em uma saga.

Além dos elementos internos de repetição – ou seja, daqueles que dizem respeito a essa história, especificamente, e que foram citados anteriormente –, existem os elementos externos, que identificamos em outras séries. Em um primeiro nível, tratam-se dos elementos que associam as quatro novelas do projeto.

O rádio, como já citado, foi um elemento deliberadamente escolhido para unir as quatro histórias, mostrando-se presente na trama de cada uma delas. No caso de *A Deusa do Cangaço*, é através dele que Téssia aprende e alimenta seus sonhos a respeito do cangaço. Também é o rádio que informa a chegada do bando de Lampião a Cabrobró do Judas e, em seguida, a aproximação da volante de polícia. Além disso, a história se passa no período em que o rádio começou a se popularizar. E um dado interessante é o fato de Lampião e os cangaceiros, personagens-tema da novela, detestarem esse meio de comunicação.

LAMPIÃO - Não gosto de RÁIDIO.

TÉSSIA - Por quê?

LAMPIÃO - Modernidade só atrapalha cangaceiro. Pra mim é tudo coisa do cão!

TÉSSIA - Mas como pode alguém não gostar de modernidade? Foi ouvindo o rádio que eu fiquei sabendo que tavam atrás do senhor.

LAMPIÃO - E agora tá aqui nessa situação, né? Por causa do RÁIDIO e por se achar muito sabida. (VILLAÇA, 2011a, Cap.8).

Outro elemento de repetição é a *Rádio Caleidoscópio*, emissora fictícia, que perpassa todas as novelas. A sequência de veiculação das quatro radionovelas do projeto respeitou a ordem cronológica (décadas de 1930, 1950, 1980 e 2010). Deste ponto de vista, *A Deusa do Cangaco* insere esses elementos, que serão repetidos nas demais narrativas. No entanto, a escuta das histórias fora da ordem cronológica não interfere em seu entendimento, porque não há, entre elas, uma necessidade narrativa. Por isso, considero aqui, elemento de repetição.

Por fim, existem os elementos repetidos referentes a narrativas, de uma forma geral, e às novelas e radionovelas, especificamente. Eles conferem à história certa previsibilidade. Por outro lado, trazem uma satisfação ao leitor/ouvinte/espectador:

A série neste sentido responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se com o retorno do idêntico, superficialmente mascarado (ECO, 1989, p.123).

Em primeiro lugar encontra-se o final feliz da família principal: o resgate de Rosário e a salvação de todas. Esse desfecho está também de acordo com o clima aventureiro e leve da novela. O drama fica por conta da morte do bando de Lampião.

Também não é difícil deduzir que, mesmo após tantas brigas e a resistência inicial de Rosário, ela e Juventino ficarão juntos no final. Eis uma variação do estilo romântico presente em *A Megera Domada*²⁹, repetido em diversas novelas e, sobretudo, comédias românticas. A mulher difícil de ser conquistada, ou que não assume sua afeição pelo rapaz.

Rosário é uma versão amenizada da megera, sua resistência se deve ao uso da violência por parte de Juventino. No final das contas, Juventino desiste da vida de bandido e volta para Cabrobró do Judas com a moça. Eis outro tema recorrente em histórias românticas: a redenção através do amor.

²⁹ *A Megera Domada* é uma comédia de William Shakespeare. Na história, Batista, pai de duas moças, condiciona o casamento da mais nova, Bianca, ao casamento da mais velha, Catarina. Mas esta é avessa às núpcias e de difícil convivência. Dois pretendentes à mão de Bianca decidem conseguir um marido para Catarina, para que Bianca fique livre para casar-se. Petróquio, um nobre falido de Verona, se atrai pela ideia do casamento com Catarina, o que acaba acontecendo. Com a convivência, Petróquio termina por *amansar* a fera, tornando-a uma esposa mais doce do que sua irmã mais nova.

Devido a sua experiência com outras narrativas, o ouvinte é capaz de adivinhar que Têssia sairá do assoalho e se revelará para Lampião. O suspense presente no final do capítulo 3, não, necessariamente, gera dúvidas no leitor/ouvinte. Pode mantê-lo interessado em saber o que vai acontecer a partir da revelação de Têssia. Outro dado passível de ser previsto é que, apesar das probabilidades, aquelas mulheres chegarão até o acampamento dos bandidos e conseguirão resgatar Rosário. Ao saber do desafio proposto pelo Capitão Virgulino, é possível imaginar que Têssia vencerá a aposta. Bem como cada um, seja qual for seu ponto de vista inicial acerca do cangaço, irá relativizar sua opinião.

Outro elemento repetido é a junção de histórias fictícias com histórias reais, embora seja mais explorado no cinema e nos seriados de TV do que em novelas. Parte de *A Deusa do Cangaço* é criação: Têssia e sua família, Juventino, *A Rádio Caleidoscópio*, as cidades de Cabrobró do Judas e Carapina, o sequestro de Rosário e seu resgate. Outros elementos foram inspirados em dados reais: o cangaço, Lampião, Maria Bonita, os cangaceiros do bando (com exceção de Juventino), a cidade de Piranhas³⁰, a região de Angicos (onde parte do bando foi morta), a própria morte dos cangaceiros e outros fatos citados. É interessante ressaltar que Candeeiro, um dos cangaceiros mais atuantes na novela, ainda encontrava-se vivo, durante sua veiculação.

Figura 6 – Manoel Dantas Loyola, o Candeeiro, ex-cangaceiro morto em 2013, aos 97 anos de idade.



Fonte: S1 Notícias

³⁰ Há um erro na novela, que cita Piranhas como pertencente ao estado de Sergipe. Embora perto de Aracaju, situa-se no Estado de Alagoas. Outro erro presente no texto é a citação de novelas de rádio, ainda não existentes naquela época.

A conexão entre ficção e realidade se dá através da continuidade, seja ela temporal, espacial ou de personagens. Em alguns pontos era necessário haver correspondência com eventos reais, como se essa fosse uma história que aconteceu, mas da qual não se ouviu falar. Durante seu percurso, as personagens fictícias vão ao encontro de um fato histórico, que é a morte de Lampião. Por isso, a história se passa em 1938, poucos dias antes do fato histórico de referência. A construção do período histórico se dá, como já mencionado, através da citação de elementos da época.

Pensando espacialmente, Téssia e sua família vão de Cabrobró do Judas, em Pernambuco, até Angicos, em Alagoas, passando por Carapina e Piranhas, e retornam a Cabrobró, realizando um percurso que sai de uma cidade fictícia para uma cidade real, retornando, em seguida, à cidade fictícia:



Quanto aos personagens, podemos considerar Juventino um elo entre personagens reais e fictícios, já que ele é um personagem fictício *infiltrado* em um bando real e que detona a ação da novela através do sequestro de Rosário.

Dessa forma, em alguns momentos, as referências reais ultrapassam a função de caracterização e tornam-se necessidades temáticas. É o caso, por exemplo, da informação de que o comportamento da polícia, muitas vezes, causava mais mal estar nas pessoas do que o dos cangaceiros. Isso justifica a admiração de muitos (inclusive Téssia) pelos bandidos e, sobretudo, a falta de apoio policial, que obriga as mulheres a irem, elas mesmas, atrás de Rosário.

POLICIAL – Senhora, me solte! Olhe. Se eu encontrar o bando de Lampião, vou meter bala. Se sua filha conseguir escapar, tudo bem, mas eu não prometo nada. Com licença. (Som do policial saindo e da porta fechando).

JUDITE – Meu Deus do Céu!

DJANIRA – Bandido e autoridade é tudo a mesma coisa nesse sertão. É por isso que o povo ajuda os cangaceiros... Os bandidos entenderam uma coisa

que a polícia ainda não entendeu: que pra sobreviver, precisam da ajuda do povo. (VILLAÇA, 2011a, Cap.5).

2.2.4.3. Elementos Novos

Acontecimentos, mesmo previsíveis, são novos, no sentido de que fazem a história andar. Algo novo tem que acontecer em cada capítulo, que termina sempre com um suspense indicando uma possível reviravolta, a fim de manter o público interessado (*gancho*). Por isso, a gestão de similaridade torna-se o ponto fundamental das narrativas em série. E, acredito, uma boa pista para a escrita de radionovelas na atualidade.

A já citada presença do rádio nas quatro radionovelas do mesmo projeto faz uma alusão à existência de um *universo ficcional*. Acerca desse conceito, aplicado aos *comics*, Teixeira diz:

Enquanto unidade seriada, o universo ficcional é a soma de todos os outros elementos apresentados aqui, todas as histórias, edições, arcos, séries, passagens e eventos de todos os personagens publicados em uma mesma editora. Um leitor que acompanhasse todas as histórias desse universo compartilhado estaria lendo sobre um mundo em constante mudança e agitação, com cada parte dele sendo apresentada por um título. Essa relação forte entre todas as histórias publicadas, forma um conjunto, um complexo de histórias, que cresce, se toca em diversos momentos e parece vivo. Esse universo ficcional compartilhado é algo que está impregnado em toda e cada história publicada porque ela precisa dar conta de seu local nele, em relação a seu passado, presente e futuro. (TEIXEIRA, 2014, p.45).

Considero que o projeto fez uma alusão a um possível universo ficcional, porque para construí-lo, verdadeiramente, seria necessário explorar melhor a conexão entre as histórias. Poderia acontecer, por exemplo, de um personagem de uma novela retornar em outra, como acontece com *Na ponta do lápis* e *Cidadania*, da *Rádio Câmara*. Ou da extensão de um fato por mais de uma das histórias. No entanto, o único elemento intertextual presente no projeto é a *Rádio Caleidoscópio*. Diferente dos *comics*, a construção de um universo ficcional em novelas, de uma forma geral, é pouco utilizada e poderia ser mais explorada.

No caso da novela aqui analisada, a já citada conexão entre ficção e realidade constrói a ideia de que o universo ficcional da obra é aquele mesmo do qual o leitor/ouvinte faz parte. Ou seja, nas novelas, de uma forma geral, opta-se por priorizar a verossimilhança externa. Isso pode ser conferido, por exemplo, na ocorrência comum, na TV, dos personagens viverem as ocasiões festivas ocorridas no período de veiculação do capítulo, como Natal, Reveillon,

dentre outros. Seria uma espécie de *universo não-ficcional*. Poucos são os exemplos, entretanto, de um universo ficcional nos moldes dos *comics*.

Também é pouco explorado o diálogo com outras linguagens e meios, o que tende a se ampliar, como demonstram algumas telenovelas que interagem com o público através da internet. São exemplos: *Cheias de Charme* (Brasil/Rede Globo, 2012) e *Geração Brasil* (Brasil/Rede Globo, 2014), ambas dos mesmos criadores, Filipe Miguez e Izabel de Oliveira. Na primeira, o videoclipe gravado pelas personagens principais (as *empreguetes*) chegou às redes de forma *acidental* e foi assistida por milhares de espectadores antes de ser apresentado na TV. Na segunda, eram propostos vários desafios de criação de vídeos pelo público. Os vídeos eram, de fato, incluídos na novela.

A análise da gestão de similaridade não visa enxergar a repetição como algo a ser evitado, mas a ser inserido deliberadamente. Como outros elementos tradicionais das narrativas orais, ela não deve ser negligenciada. Sobretudo porque esses elementos nos dão pistas do caráter popular das obras, muitas vezes ainda negado pela academia. É importante frisar que a repetição também dá ao ouvinte/espectador a sensação de prazer.

A técnica da narração oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições (...) O prazer infantil de ouvir histórias reside igualmente na espera dessas repetições: situações, frases, fórmulas. Assim como na poesia as canções as rimas encadeiam o ritmo, nas narrativas em prosa há acontecimentos que rimam entre si. (CALVINO, 1990, p.49).

Entretanto, existe uma diferença entre a simples repetição por hábito e uma escolha visando um efeito específico. Essa escolha não tem, necessariamente, que ser feita racionalmente. A obra artística também implica uma atenção à inteligência corporal, sonora e simbólica. Dar vazão a essa multiplicidade de estímulos pode ser uma pista para a escrita de novas radionovelas. Discutiremos um pouco mais sobre isso no próximo capítulo.

3. A DEUSA DO CANGAÇO: FÁBULA, AÇÃO, PERSONAGENS E LINGUAGEM

3.1. PERSONAGENS

Tanto Ubersfeld, quanto Ryngaert criticam a visão clássica de personagem, que o considera a partir do referencial, ou seja, de seu correspondente na vida real. A consequência dessa visão é uma tendência à análise psicologizante, muitas vezes repleta de preconceitos e clichês. Daí a crítica à ideia de uma tentativa de considerar a preexistência do personagem:

A preexistência da personagem é um dos meios de garantir a preexistência do sentido. O trabalho da análise seria então uma *descoberta* do sentido, ligado à essência densa da personagem (...) não uma *construção* do sentido. (UBERSFELD, ANO, p.70).

Ambos propõem, portanto, uma análise semiológica baseada no que está presente no drama. Procuram separar o que chamam de texto e *metatexto*, uma espécie de comentário do texto. Exemplo de *metatexto*, segundo Ryngaert, se refere a textos dramatúrgicos conhecidos, que possuem grande quantidade de montagens e análises feitas ao longo do tempo. Ao analisarmos obras como essas, costumamos herdar as visões anteriores e acatá-las, pelo simples fato de serem tradicionais. Separar texto de *metatexto* significa afastar esse último, a fim de evitar que ele esconda elementos que poderíamos enxergar no texto em si. É uma tentativa de isolar o texto e analisá-lo por ele mesmo. Utilizar esse tipo de análise, no presente trabalho, envolve também a busca por evitar, ao máximo, o *metatexto*, que eu mesma construí ao escrever o texto.

Para isso, Ubersfeld e Ryngaert propõem um procedimento que leva em conta informações acerca do número de falas e linhas de cada personagem; teor dos comentários; identificação dos desejos e querer, que, por sua vez, gerarão as flechas dos desejos e os modelos actanciais, que determinam a estrutura do roteiro. Para analisar os personagens de *A Deusa do Cangaço*, considere o seguinte procedimento:

1. Identificação da presença do personagem no texto, através do número de réplicas e de linhas.
2. Informações dadas sobre o personagem por ele mesmo.
3. Informações dadas sobre o personagem pelos outros personagens.
4. Microações realizadas pelos personagens.

5. Identificação de ações principais dos personagens.
6. Identificação dos quereres dos personagens.
7. Cruzamento dos dados acima, para traçar o perfil dos personagens.

Abaixo, os perfis dos personagens traçados a partir dos dados tabulados.

3.1.1. Tércia

É a personagem que possui maior inserção na história, bem como o maior número de falas e de linhas em suas falas. Isso se dá não somente por ser ela a personagem principal, uma vez que não existe uma regra que estipula o número de falas do personagem principal. Mas, no texto, encontramos algumas explicações para esse fato. A primeira está no teor de suas falas. Muitas delas discorrem sobre o cangaço e Lampião, o que a torna a principal fonte de informações a respeito do tema da novela, sejam elas com fins puramente informativos ou de influência na trama propriamente dita. Outra pista, extraída do próprio texto, são as falas dos outros personagens acerca da menina. Segundo eles, ela possui uma tendência a falar demais, tanto no sentido de quantidade, quanto no sentido de não se atentar para o que está dizendo. É essa sua característica que coloca a família em risco e desencadeia a ação do roteiro.

LAMPIÃO - Ouça sua tia. Não me admira que esteja nessa situação: quando começa a falar, não tem parança! (VILLAÇA, 2011, Cap.9).

Outras características comentadas, tanto por ela mesma, quanto pelos outros, são a respeito de sua esperteza, sua inteligência, seu conhecimento acerca do cangaço. Segundo a própria Tércia, ela sabe mais “de Lampião e de cangaceiros do que eles mesmos” (cap.2). Judite e Djanira, no entanto, repetem a crítica de que Tércia poderia utilizar essa esperteza com fins mais úteis. Lampião a considera valente. Ela fala sempre de sua admiração pelo Rei do Cangaço e seu sonho de ser cangaceira. Há também informações concretas a respeito da menina, que tem 10 anos de idade e passou a se interessar pelo tema do cangaço ao ouvir as histórias contadas por seu pai, antes deste morrer. A partir de então, conversa com muita gente, lê muito cordel e ouve muito rádio. Essas são as fontes de suas informações. Pela réplica de Judite, ficamos sabendo que não é a primeira vez que ela dorme ouvindo rádio, o

que confirma a afirmação da menina de possuir esse hábito, que também figura entre suas ações.

É chamada de *desavergonhada* por entrar em embate com Lampião, coisa que faz o tempo todo com outros personagens. Ao longo da novela, a menina desobedece a mãe e a tia diversas vezes. Além disso, reclama muito do que acha errado ou injusto. Em certos momentos sente-se culpada pela posição de vulnerabilidade em que colocou sua família. Sabe de sua responsabilidade nisso. Sua infantilidade (que não mede as consequências do que faz), sua tagarelice, sua impulsividade e tendência à desobediência, são fatores que contribuem para o envolvimento de sua família com o perigo.

A respeito de seu objeto de desejo, inicialmente, se trata de entrar para o cangaço; conhecer os cangaceiros. Durante os momentos em que está presa, manifesta a vontade de falar com seu ídolo e o faz. Após o sequestro, pretende ajudar sua mãe e sua tia a resgatar Rosário. E vai, apesar da proibição de Judite. Ao final, muda de sonho. Passa a desejar trabalhar no rádio. O desejo de Tércia é, portanto, inconstante, e muda ao longo da trama, o que corrobora com sua idade. No entanto, mesmo volúveis, esses desejos desempenham papéis fundamentais na própria trama.

Vale ressaltar que o roteiro começa e termina com a mesma microação da menina: sonhar. Primeiro em ser cangaceira, depois em trabalhar na rádio. Ela também conta seus sonhos e faz elucubrações acerca dos cangaceiros: “Minha mãe, será que Maria Bonita é bonita mesmo? E os cabras de Lampião são valentes mesmo?” (Cap.1). E, ao saber da vinda do bando para Cabrobró do Judas, planeja sua recepção. Como mencionado, suas ações confirmam seu hábito de ouvir. Assim como confirmam sua esperteza, verificável a partir das sugestões, ponderações e deduções que faz ao longo da novela. Contar histórias, esclarecer e explicar são também ações muito repetidas, o que confere um caráter didático ao roteiro. Revela-se aos cangaceiros arriscando sua vida e de sua família, avisa a Lampião do perigo que este corre, conversa com Lampião, viaja escondida. Ou seja, ela termina sempre fazendo aquilo que quer fazer.

O fato de implorar pela vida da família, mesmo que a sua própria não seja poupada, e a vitória no desafio proposto pelo Rei do Cangaço, demonstram que Tércia também arca com as consequências de seus atos. Ela reivindica o cumprimento da palavra por parte de Lampião, volta para casa com a família, reza, se revolta com a morte de Lampião. Ao final, a visão que possui acerca do cangaço se relativiza, mas, ainda assim, ela lamenta a morte do ídolo. Tércia

é a personagem que dá o tom à história: sua infantilidade e seu amor pelo tema marcam a trama, conforme visto mais adiante.

3.1.2. Judite

Não se fala muito sobre Judite. Sabemos que ela é natural de Recife, viúva, tem duas filhas e é cunhada de Djanira. Dentre as ações que executa, encontram-se: repreender e aconselhar Tércia, planejar o esconderijo das meninas, administrar a preparação da casa para a chegada do bando, esconder as filhas, calar-se diante da presença dos cangaceiros, cozinhar para o bando, despistar o esconderijo das meninas, implorar por ajuda ao policial, e aos cidadãos de Cabrobró do Judas, proibir Tércia de ir com ela atrás de Rosário, repreender Djanira por aventar a possibilidade de a menina ir com elas, chorar ao se despedir da filha, viajar atrás de Rosário, repreender Tércia por ter ido escondida na viagem, preocupar-se com a conversa entre Tércia e Lampião, tranquilizar a filha antes do desafio. Em certos momentos, trava embate com Lampião. Vai em busca de Rosário, mesmo não sabendo tanto quanto Tércia e Djanira sabem acerca do cangaço. Suas ações estão, portanto, voltadas para a proteção das filhas. É sua grande motivação ao longo da história.

3.1.3. Djanira

O único dado de Djanira, a respeito de si mesma, é de que não deixará a cunhada sozinha. O que falam dela é que nunca se casou, preferiu estudar e é professora da escola da cidade. Também a julgam inteligente e alguém que sabe das coisas. Dentre as ações que ela executa, estão: ajudar a preparar a casa para esconder as meninas; ir com Judite atrás de Rosário; apaziguar os ânimos da cunhada quanto à presença dos cangaceiros e à presença de Tércia na carroça; ponderar quanto a algumas intenções de Judite, a exemplo de, durante a viagem, recusar-se a descansar; explicar questões ligadas ao cangaço e à realidade do sertão; analisar a morte de Lampião e o fim do cangaço; se interessar pelo bando de cangaceiros, enquanto está no acampamento. Djanira parece ter duas funções na história. A primeira é de cooperar com Judite. Tanto no que se refere à criação das sobrinhas, quanto às situações específicas do momento retratado na trama. É seu braço direito. Porém, mostra ser mais ponderada, de natureza mais tranquila. A segunda função é a de ser mais um grande polo de informações temáticas da novela. Possui, porém, um conhecimento mais analítico, fazendo

relações entre os acontecimentos e o contexto em que se inserem. Mesmo estando no acampamento e correndo risco de morte, demonstra uma espécie de interesse científico pela realidade do bando. No trecho abaixo, é possível perceber a diferença de focos entre Judite e Djanira:

JUDITE - Vixe Maria! De hoje que eles tão prozeando.

DJANIRA – Juventino, eu tava reparando que tem uns cangaceiros que fazem mais tarefa de auxílio: cuidam dos cavalos, dos feridos, não é?

JUVETINO – É isso mesmo. Eles geralmente entram pro bando porque tão fugindo de alguma coisa. De alguém que tá querendo matar eles... Igual ao cangaceiro-ator, já ouviu falar?

ROSÁRIO - Oxente, tem é artista nesse bando.

JUVENTINO - Antônio Maquinista. Pois na cidade de Floresta, lá em Pernambuco, ele inventou de fazer uma peça de teatro. O povo doou um bocado de cobertor pra servir de cortina e o grupo vendeu um monte de ingresso. Pois Antônio fugiu com tudo... Aí o povo da cidade jurou ele de morte, claro! Por isso foi buscar abrigo no bando. Também não reparasse em Sabonete?

ROSÁRIO - Sabonete?

JUVENTINO - É... O secretário de Maria Bonita. Ele cuida de tudo pra ela: das finanças, das jóias, das armas.

DJANIRA – Interessante.

JUDITE – Como é que tu consegue pensar nessas coisas quando minha filhinha tá sozinha com aquele bandido! (VILLAÇA, 2011, Cap.8).

3.1.4. Rosário

Rosário e Juventino possuem uma quantidade parecida de falas, porque, na maior parte do tempo, conversam entre si. A respeito de si mesma, Rosário menciona que não nasceu para ser cangaceira; não quer ficar no acampamento, quer fugir; gosta um pouco de Juventino e da ideia dele ir com ela. Referem-se a ela como valente, por defender a irmã. Como teimosa, por insistir em querer fugir e não aceitar ficar no bando. Demonstra uma impetuosidade comum em sua família, de falar o que pensa. Não finge que não quer fugir. Não é ardilosa, por exemplo. Por outro lado, ela é o grande objeto da história, no sentido actancial, como veremos mais adiante. Seu sequestro e seu resgate são os dois principais acontecimentos da novela.

Dentre as ações que executa, estão: defender Téssia; recusar comida no acampamento, depois comer; recusar-se a conversar com Juventino, mas depois conversar; acusar as mulheres cangaceiras de não fazerem nada; admirar os dons artísticos dos cangaceiros; conversar sobre os hábitos do cangaço; chorar diante da perspectiva de ficar no bando.

Suas ações de enfrentamento parecem ser mais por desaforo do que por ponderação, porque não traça nenhuma estratégia de fuga e, eventualmente, termina cedendo. Sua grande

resistência com relação ao rapaz se dá por ter sido tirada da família, ter sido sequestrada, conforme suas próprias palavras. No final da trama, entretanto, demonstra interesse por sua presença, sobretudo depois que ele abre mão dela para que ela fique feliz.

Suas ações são, por vezes, contraditórias. Ao contrário de Téssia, que promete obedecer, mas desobedece. Rosário ameaça desobedecer, mas obedece. Acaba sendo uma espécie de metáfora do tema: ataca e defende o cangaço. É vítima e se apaixona pelo cangaceiro, realizando a dubiedade própria das discussões sobre o tema. Por outro lado, termina por trazer o cangaceiro para junto de si (redenção pelo amor). Seu desejo é fugir, voltar para casa. A relação de Téssia e Rosário termina por ser complementar. A mais nova sonha em ser cangaceira, mas é a mais velha que tem a oportunidade de entrar para o bando de Lampião, mesmo não compartilhando desse sonho.

3.1.5. Juventino

Afirma que gosta de Rosário, o que é corroborado por outros personagens e o que ele sustenta até o final. Além disso, os outros dizem que é o mais novo do bando, tanto no que diz respeito à idade, quanto à ordem de chegada. Rosário o elogia por ser nobre quando abre mão de ficar com ela. Não matou ninguém, nem é um cangaceiro conhecido. Salvou a vida de Maria Bonita e, por isso, Lampião tem uma espécie de dívida de honra com ele. Sua principal ação é raptar Rosário. Além disso, briga com Rosário, conversa com ela, explica coisas sobre o cangaço, conta causos. Reivindica o cumprimento da palavra de Lampião, se arrepende pelo rapto, abre mão de estar com a moça, pede perdão a ela, volta com ela para Cabrobró do Judas. Suas ações são todas voltadas para Rosário, com exceção da grande reflexão final feita por todos os personagens. Possui a mesma quantidade de falas da moça, mas quase o dobro de quantidade de linhas, porque suas falas são menos breves e possuem um teor de explicação, o que o torna outra fonte de informações sobre o tema.

3.1.6. Lampião

O que fala de si: não fará mal à família; quer comida; não quer deixar o sertão; gosta da vida que leva; não é de faltar com respeito a uma mulher, sobretudo casada; não gosta de rádio, nem de modernidade; ficou triste com perdas que sofreu na vida; faz bornais e presenteia os cangaceiros. Falam sobre ele, que é o rei do cangaço; detesta homem *frouxo* e

mentiroso; *esfolou* um homem; está indo para Cabrobró do Judas; é um bandido; respeita quem o respeita; não é besta; é o maior dos cangaceiros; não se aparta do bernal sobresselente; toca bem; demonstra cansaço ou doença.

Alguns personagens, inclusive ele mesmo, contam histórias sobre ele. É, naturalmente, a figura sobre quem mais se fala, o que não surpreende, uma vez que se trata do tema da novela. O único *causo* do qual não é o tema, é o do cangaceiro ator, que termina por ingressar em seu bando. Por contar histórias e falar sobre si mesmo, é também um polo de informação temática. Em suas falas, vemos o tema do afeto, coisas das quais gosta ou desgosta.

Lampião promete não fazer mal às mulheres da casa, afirma que respeita a mulher, permite, no entanto, que Rosário seja sequestrada. Tal contradição revela uma moral distorcida, mas aceita na época. Faz bornais, toca músicas, demonstra sensibilidade e, ao mesmo tempo, um gosto pelo tipo de vida que leva e um desgosto por tudo que ameaça essa vida.

Dentre suas microações presentes nos *causos* a seu respeito, encontram-se: ouvir conversas disfarçado; ameaçar um homem; defender uma mulher e castigar o cangaceiro; fugir. Esses *causos* contam episódios de sua vida, sejam comprovadamente verdadeiros ou não. Mesmo o sonho de Téssia é baseado em um episódio escutado pela menina no rádio.

Ações executadas por Lampião no roteiro: invadir a cidade de Cabrobró; pedir abrigo e comida; conversar com Judite; prever a chegada de algo ruim; interpretar o galo cantando fora de hora como um mau agouro, demonstrando uma vertente mística e religiosa, expressa também pela coleção de medalhas e orações que leva presa em sua indumentária. Conversa com Téssia, com quem se diverte e se irrita; autoriza o rapto de Rosário; demonstra desgosto por ter sido enganado quanto à existência das meninas; considera o rapto um bom castigo por terem tentado enganá-lo; surpreende-se com a presença da família de Rosário no acampamento; desafia Téssia; liberta a família de Téssia e libera Juventino de ficar no bando; morre.

A grande discussão acerca de Lampião, dentro e fora da novela, é sua dualidade: ele é herói ou bandido? *Profissionalmente*, é configurado no texto como bandido, uma vez que age fora da lei. Gosta dessa vida, que considera um negócio que está dando certo. Diverte-se com o fato de, quando criança, querer ser sempre o policial nas brincadeiras. Também declara seu amor pelo sertão e aquela realidade em que vive e que contribui para seu *negócio*. Permite o rapto de Rosário. Ameaça matar as mulheres, mas não o faz.

Seu lado mais temível, sobretudo como assassino, aparece na história através dos *causos*. Mesmo sua forma de defender os outros, como é o caso da mulher do sal, é violenta. Trata-se de um homem violento. Mas que está cansado, doente e abrindo guarda. Resiste o quanto pode à modernidade, mas não possui o poder de evitá-la. É o caso do rádio, que detesta e, no entanto, encontra-se cada vez mais presente, além de dar movimento a essa história. Trata-se de um personagem de ficção, embora inspirado em dados contados sobre ele. É provável que, na vida real, matasse a família de Téssia, sobretudo após saberem onde se encontrava o bando. Nesse momento, a ficção se sobrepõe à história oficial porque trata-se de uma história leve, de uma aventura. As características de Lampião são escolhidas, aqui, portanto, pelos objetivos da radionovela.

3.1.7. Maria Bonita

Possui pouca inserção na história, mesmo estando presente na cena. O que fala de si mesma é que gosta de coisas bonitas e detesta pasmaceira. Rosário acusa as mulheres cangaceiras, em geral, de não fazerem nada, além de se arrumar para os homens. Momento de desaforo da jovem, mas que não é desmentido por Maria Bonita. Encontram-se entre suas ações: elogiar o tapete de Judite; sugerir sua troca de lugar; conversar com Judite; flertar com Lampião (no *causo*) e o seguir no cangacismo até morrer junto com seu marido.

Sua importância, dentro do roteiro, está em ter sido salva por Juventino, o que torna Lampião um devedor do rapaz e influencia sua decisão de permitir o rapto de Rosário. Fora esse dado, seu status, na trama, equivale aos dos outros cangaceiros, com exceção de Candeeiro e Juventino. De fato, dentro da história, Maria Bonita aparece de forma passiva, como acusa Rosário. Embora, claro, o fato de viver em um bando de cangaceiros já seja, em si, um ato de coragem. Sua valentia, no entanto, não está no foco da história. O que ela pretende, nesse caso, é acompanhar Lampião.

3.1.8. Cangaceiros

Não falam de si mesmos. O que se fala deles é que estão indo para Cabrobró do Judas; tratam bem quem os recebe em casa; cheiram mal e colocam muito perfume; gostam de coisas bonitas; parece que todos são artistas. Afirmações que os caracterizam a todos de forma geral, incluindo Lampião. O que fazem: invadem a cidade; vasculham a casa, antes de Lampião

entrar; provam a comida de Lampião antes dele comer (no *causo*), e os que o fazem morrem. Um dos cangaceiros descobre as mulheres em Piranhas. Candeeiro tem certo destaque como braço direito de Lampião dentro dessa história. A escolha deste Cangaceiro, para exercer essa função, conforme já descrito no capítulo anterior, deve-se ao fato dele estar vivo no período de produção e veiculação da radionovela. Alguns outros são citados pontualmente: Baliza, Mergulhão, Azulão, todos inspirados em figuras reais. De forma que o conjunto *Cangaceiros* é quase um personagem só.

3.1.9. Polícia

Possui presença mínima na trama, através de um policial que aparece em uma cena rápida. Nos outros momentos é apenas citada. O policial afirma estar atrás do bando e nega garantias de salvação para Rosário. O rádio, por sua vez, reproduz algumas afirmações das autoridades: segundo o locutor, a polícia sabe do paradeiro do bando e conta capturá-lo. Segundo Téssia, os policiais são bestas, pois não conhecem o truque das alpercatas, nem cogitam que Lampião esteja escutando rádio e, portanto, ouvindo os planos divulgados. Djanira comenta que a polícia não entendeu que precisa tratar bem o povo e que não se pode contar com ela para salvar Rosário.

Ao longo da novela, a polícia é mostrada de forma distante e negativa, como quem não consegue lidar com os cangaceiros e cai nas armadilhas de Lampião. É, enfim, um grupo com quem não se pode contar e não trata bem a população. O que a polícia faz: acusa a família de ser conivente com o bando; mata Lampião. Mesmo o assassinato de Lampião, é colocado dentro de um contexto de decadência do cangaço, o que reduz um pouco o mérito de seus assassinos. A reduzida presença da polícia colabora para a não identificação do ouvinte com esse grupo de personagens.

3.1.10. Rádio

O rádio anuncia o nome da emissora *Rádio Caleidoscópio*, sobre a qual já comentamos no capítulo anterior. O locutor promete voltar com novas notícias. Téssia e sua mãe falam do hábito constante da menina de ouvir rádio. Através dele, a garota fica sabendo da chegada de Lampião e da polícia. Lampião, ao contrário, afirma que não gosta desse meio de comunicação, assim como de outras modernidades. E comenta que foi a mania de ouvir

rádio de Têssia que colocou sua família em perigo. O que esse *personagem* faz é noticiar o rumo de Lampião e sua suposta mudança de destino, reproduzindo o que a polícia está pensando. Também noticia a morte de Lampião. O ponto de vista da rádio é, portanto, o das autoridades – governo e polícia. Por outro lado, o fato de tornar Lampião um tema constantemente tratado, demonstra ser ele de interesse público. Sua grande ação é informar os personagens, tendendo para o ponto de vista oficial. Na novela, possui um papel de influenciador de Têssia, alimentando seu imaginário acerca do cangaço.

3.1.11. Observações

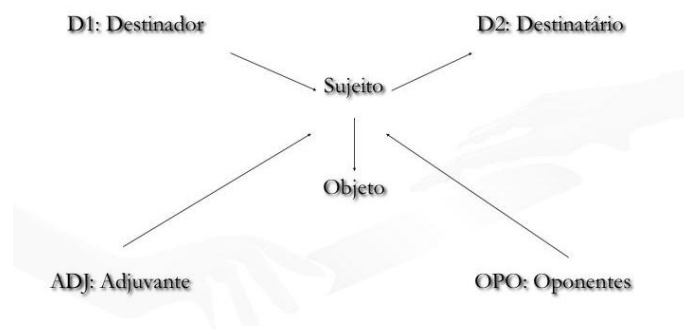
De uma forma geral, o que os personagens falam sobre si mesmos, o que eles falam uns dos outros e a forma como agem são concordantes. Mesmo a discordância, entre os personagens, sobre a natureza de Lampião, se de herói ou de bandido, se confirma nas ações dúbias do cangaceiro. De forma que se trata de uma estrutura simples, em que o que é dito é o que está demonstrado. Há poucas contradições. As ações, as falas, e os desejos se reiteram, na maioria das vezes. O que, por sua vez, reitera o didatismo da obra e simplicidade dos personagens, ligados também ao gênero novela. É interessante observar a possibilidade de não deixar claro, não definir, não responder a tudo. Por outro lado, em alguns casos, a reiteração colabora para criar uma identidade. No caso de Têssia, por exemplo, cria, também, um pouco de humor pela repetição de reações, expressões e atitudes. A reduzida presença das contradições também colabora para uma objetividade presente no roteiro, importante quando se tem um tempo reduzido de veiculação.

O cruzamento do desejo de Juventino por Rosário e o da família da jovem de mantê-la segura gera o conflito principal da trama. Entretanto, este conflito acontece sob a *jurisdição* do bando. Isso faz com que Lampião seja um pouco juiz da história e termine por definir os destinos dos envolvidos no conflito principal. Levando em conta esse conflito principal, definido a partir da identificação dos desejos dos personagens, faremos a análise actancial da trama.

3.2. FÁBULA, AÇÃO E IDEOLOGIA: UMA HISTÓRIA CONTADA ATRAVÉS DA ANÁLISE ACTANCIAL.

A análise actancial é feita com base na aplicação de um modelo, o chamado *Modelo Actancial*, à narrativa da peça, a fim de identificar as principais forças que atuam em sua ação. O modelo aqui utilizado foi desenvolvido por Anne Ubersfeld, a partir dos modelos de Greimas e Souriau. Estrutura-se em torno de elementos funcionais fundamentais da ação/trama, quais sejam: o *Destinador* (D1) conduz o *Sujeito* (S) a procurar o *Objeto* (O) no interesse ou em favor do *Destinatário* (D2). Nessa busca, o *Sujeito* encontra *Adjuvantes* (A) e *Oponentes* (OP). A frase é expressa pelo seguinte esquema:

Figura 7 – Modelo Actancial



As unidades presentes nesse esquema (*Destinador*, *Sujeito*, *Destinatário*, *Objeto*, *Adjuvante*, *Oponente*) são denominadas *Actantes*, se identificam como funções e vão além dos personagens. Isso porque uma função actancial pode ser assumida por mais de um personagem, bem como por alguém cenicamente ausente, ou mesmo por uma força abstrata, como Deus, a Cidade, o Amor. Além disso, um mesmo personagem pode situar-se em mais de uma função actancial. “o modelo actancial não é uma forma, é uma *sintaxe*³¹, portanto, capaz de gerar um número infinito de possibilidades textuais” (UBERSFELD, 2005, p.34).

Desta forma, o sujeito é o actante que executa a ação em direção ao objeto de desejo. O actante (personagem ou grupo) não é, necessariamente, principal. O Destinador, por sua vez, determina o objeto, e pode coincidir ou não com o sujeito, bem como o destinatário, aquele para quem se destina o objeto. Os adjuvantes são os actantes que colaboram para a

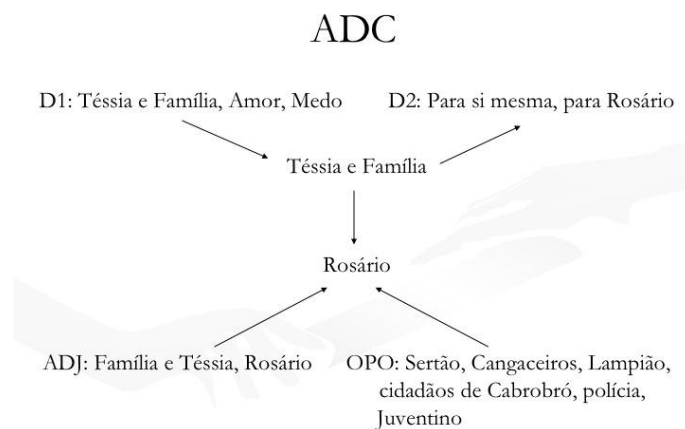
³¹ Considerar a função dos actantes na frase modelo significa relacioná-los e identificar sua função no discurso do texto.

busca do sujeito e os oponentes são aqueles que atrapalham. Podem-se construir diversos modelos de uma mesma história. Não se trata de descobrir o modelo correto. A ideia aqui é desenvolver uma interpretação, uma análise acerca do texto.

Como já descrito, *A Deusa do Cangaço* se passa no Nordeste brasileiro, na cidade fictícia de Cabrobró do Judas, em 1938. Djanira, sua cunhada Judite e as duas filhas desta, Rosário, adolescente, e Têssia, de 10 anos, ouvem no rádio sobre a possível chegada do bando de Lampião à cidade. A suspeita acaba se confirmando e os cangaceiros terminam por bater à porta daquela família. As duas mulheres escondem as mais jovens no assoalho, mas Têssia, fã de Lampião e do cangacismo, revela seu esconderijo, a fim de avisar seu ídolo da aproximação da polícia. Nesse momento, Juventino, um jovem cangaceiro, se interessa por Rosário, também exposta por Têssia e, com a anuência do chefe do bando, rapta a jovem para viver com ele na vida de cangaço.

Em consequência disso, a família protagonista se organiza a fim de resgatar a jovem raptada. Esta situação está ilustrada no seguinte esquema³²:

Figura 8 - Esquema ADC



Detalharemos um pouco mais esta análise, através da esquematização dos triângulos do desejo, conforme proposto por Ubersfeld.

3.2.1. Triângulo Ativo

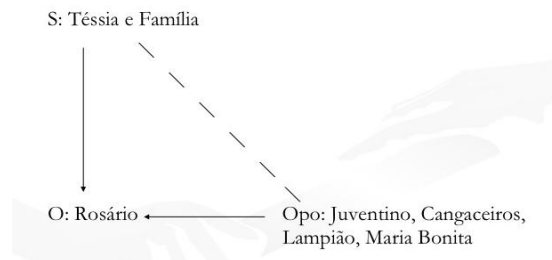
Nesse triângulo, “[...] a flecha do desejo orienta o conjunto do modelo e fixa o sentido da função do oponente (UBERSFELD, 2005, p.46)”. Ubersfeld designa duas opções de

³² A sigla ADC, presente nas imagens, refere-se ao roteiro *A Deusa do Cangaço*.

triângulo ativo: aquele em que o oponente vai contra o sujeito, independentemente do objeto (tipo A); e o triângulo no qual o oponente e o sujeito possuem o mesmo objeto e por isso entram em conflito (tipo B).

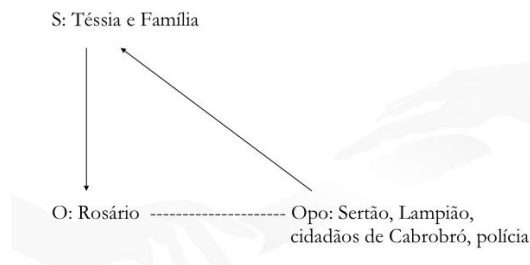
No caso de *A Deusa do Cangaço*, o triângulo tipo B se configura assim:

Figura 9 – Triângulo Ativo (tipo B)



Tanto Juventino, quanto a família de Tércia querem Rosário, os demais personagens que compõem o actante *oponente* no esquema acima apoiam Juventino e, por cumplicidade com ele, tornam-se oponentes do sujeito. Existe, entretanto, outra possibilidade de esquema, que complementa, mas não substitui a primeira:

Figura 10 – Triângulo Ativo (tipo A)



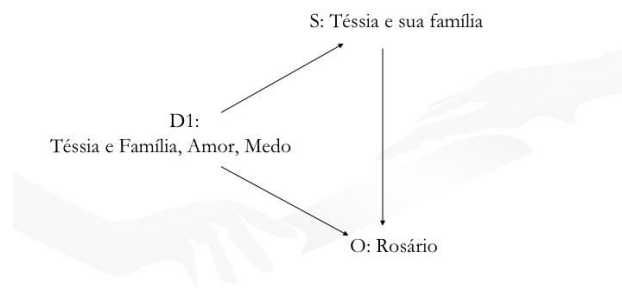
O Sertão encontra-se nessa casa por se tratar de um ambiente hostil e desencorajador para uma empreitada como a que pretende aquele grupo de mulheres. Os cidadãos de Cabrobró e a polícia não se opõem ao desejo de Tércia e sua família de recuperarem Rosário, mas não se dispõem a ajudar. Para eles, é indiferente com quem Rosário esteja, mas os cidadãos querem evitar o risco de confrontar os bandidos, e a polícia quer somente capturar o bando de cangaceiros, mesmo que isso resulte na morte de Rosário. Seria possível, inclusive, propor um tipo C de triângulo com relação aos cidadãos, em que a seta do desejo deste oponente (cidadãos) aponta para a seta do desejo do sujeito para o objeto, como que se opondo à ação de resgatar Rosário. A presença de Lampião neste esquema, mesmo que já

presente no outro, se deve a um interesse particular de punir aquela família por tê-lo enganado e confrontado.

3.2.2. Triângulo Psicológico

[...] serve para a dupla caracterização ao mesmo tempo ideológica e psicológica da relação sujeito-objeto (...) para mostrar como o ideológico é reinserido no psicológico ou como a característica psicológica da relação sujeito-objeto (a flecha do desejo) está estreitamente dependente da ideológica (Idem, p.48).

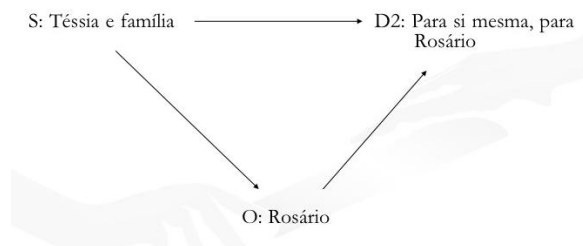
Figura 11 – Triângulo Psicológico



O medo presente na casa D1 refere-se ao temor pela vida da jovem, pelo sequestro em si e, sobretudo, por ela encontrar-se, agora, entre um bando de cangaceiros, com grandes chances de ser violentada e/ou morta por eles ou pela polícia. Segundo se sabe sobre o cangaço, Maria Bonita juntou-se a ele por vontade própria e inaugurou a presença de mulheres no bando. Era comum a prática do rapto de jovens para viverem com os bandidos. A jornada de Judite, Djanira e Têssia atrás de Rosário vai contra a verdadeira lógica da época, o que indica o tom fantasioso e aventureiro da novela. Internamente à trama, em seu aspecto psicológico, revela a força de tal amor familiar, que impulsiona as mulheres a irem em busca da jovem raptada.

3.2.3. Triângulo Ideológico

Esse triângulo “[...] marca o retorno da ação ao ideológico (...)” serve para descobrir como a ação, tal qual se apresenta no decorrer do drama, acontece em favor de um beneficiário individual ou social” (Idem, p. 49).

Figura 12 – Triângulo Ideológico

A família quer o retorno de Rosário para si e para a segurança da própria Rosário. Não se trata de uma resolução que traz benefícios sociais ou universais, mas de uma ação de um grupo específico de pessoas para seu próprio interesse. Em associação com os demais triângulos, é possível ler uma resposta à hostilidade de uma realidade. Aquele contexto não colabora com o objetivo da família, que precisa ir atrás dele por si só. No final das contas, Juventino também retorna a Cabrobró com Rosário e sua família, o que termina fazendo com que ele deixe de integrar a casa do oponente e ambos, sujeito e oponente, alcancem seus objetivos.

Lampião dá a Têssia uma chance de salvar sua família através de um desafio, colocando a sorte de todas em suas mãos. Com a vitória de Têssia, o rei do cangaço sugere a Juventino que retorne com Rosário para Cabrobró. A participação de Lampião no desfecho da história reflete a ideologia da própria obra, que, a todo o tempo, alterna a imagem de Lampião-herói e Lampião-bandido, propondo um convívio desses dois lados do personagem. Ao final, prevalece a simpatia pelo cangaceiro, por sua decisão e pelo lamento dos demais personagens por sua morte, ocorrida no dia seguinte à saída de Têssia, sua família e Juventino do acampamento dos cangaceiros.

Por fim, a salvação dos personagens de ficção de um tiroteio ocorrido na vida real, possui a clara intenção de *jogar* com a realidade e a fantasia, sugerindo que o caráter particular dessa aventura – no sentido de ser movida por interesses particulares, sem alcance social, conforme indica o triângulo ideológico – é a razão pela qual não chegou ao conhecimento do público. Como que se tratando de um fato acontecido, porém desconhecido, da história do cangaço. “A questão colocada pelo triângulo ideológico reside na relação entre o sujeito e o destinatário, entre a ação individual do sujeito e suas consequências individuais, mas também sócio-históricas” (Ubersfeld, 2005, p.49).

De acordo com Patrice Pavis em seu *Dicionário do Teatro*, “o conflito dramático resulta de duas forças antagônicas do drama” (PAVIS, 1999, p. 67). Em *A Deusa do Cangaço*,

o sequestro da jovem Rosário gera seu conflito, uma vez que estabelece dois pólos de oposição: os cangaceiros *versus* a família. Ou, em um plano maior, a realidade violenta do sertão nordestino na época em questão *versus* o desejo da família de salvar Rosário do perigo que corre. A partir desse conflito, os personagens se posicionam: Téssia, Judite e Djanira se organizam para resgatar Rosário, e todos os demais personagens da trama colocam-se contra essa empreitada. Isso ocorre também com aqueles meramente citados, como é o caso dos moradores de Cabrobró do Judas, que embora não presentificados na cena posicionam-se muito claramente quanto ao conflito.

A solidão da família e a improbabilidade de seu sucesso conferem à história um ar aventureiro. Não à toa, a equipe do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio* considera que, dentre as quatro radionovelas, esta possui um ar mais cinematográfico. Trata-se de uma novela de aventura. Para isso, embora estejam presentes na trama as características essenciais dos personagens, o roteiro enfatiza suas ações, revelando uma *concepção existencial* das ações dos personagens, ainda conforme Pavis (Idem, p. 4).

Levando em conta o conceito de ação como “sequência de acontecimentos cênicos, essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens” (Idem, p. 2), podemos considerar que a ação principal de *A Deusa do Cangaço* é formada por dois acontecimentos: o rapto de Rosário e seu resgate. Fatos que se opõem e se complementam no movimento de ida e volta da adolescente. A narrativa parte de uma situação inicial, que se modifica e retorna à forma inicial, com algumas diferenças: a presença de Juventino e as transformações psicológicas ou morais das personagens.

Essas transformações incluem a relativização da imagem do cangaço - e seus integrantes - feita pela família protagonista: seja relativizando a imagem de herói, no caso de Téssia, ou de bandido, no caso das demais mulheres. Conforme visto na análise do triângulo ideológico, esta constitui a ideologia da obra, que visa ilustrar a convivência de várias facetas aparentemente opostas em uma mesma pessoa, ampliando e não resolvendo a ambiguidade do tema do cangaço, o que explica o temor e o fascínio que provocava, e ainda provoca. Ainda assim, há que se considerar que se trata de uma obra novelesca e fantasiosa, o que termina por favorecer a simpatia ao Rei do Cangaço.

Outro aspecto da transformação das personagens pode ser analisado do ponto de vista espacial. Temos a ideia de segurança do espaço interno, representada pelo lar, acentuada pelo esconderijo das duas jovens no assoalho. Essa segurança é violada pela chegada dos bandidos - o que, mais uma vez, caracteriza o contexto em que se insere a história - e pela própria

Téssia, com a revelação do esconderijo. A jornada para resgate de Rosário termina por lançar as mulheres no espaço aberto e hostil. Desta forma, espaço aberto e fechado, segurança e hostilidade, confundem-se, interpenetram-se e marcam tanto o conflito, como a ideologia da história. Narrativa cuja saída - conciliadora - está ligada de uma forma geral, e, certamente, neste caso, à saída cômica (Idem, p.67), bem como à própria natureza novelesca de *final feliz*.

Embora busque relativizar as figuras do cangaço e de Lampião, reduzindo a dicotomia bem e mal, e traga em si um aspecto aventureiro, trata-se de uma obra novelesca, com direito a rapto, romance, desafios e uma série de peripécias que visam manter a atenção do leitor ou ouvinte, conforme as necessidades da serialidade, identificadas no capítulo anterior. Além disso, é o amor que move a família de Rosário e que redime Juventino, salvando-o de uma provável morte. *A Deusa do Cangaço* é, portanto, uma tentativa de trazer o formato radionovela para os tempos da imagem, o que não deixa de ser também uma aventura.

3.3. A LINGUAGEM E A ORALIDADE

No princípio era o verbo (...). E o verbo se fez carne.

João 1:1-14

No pensamento mítico de diversas culturas, a palavra instaura a origem do mundo e tem o poder de materializar atos e objetos. Na mitologia judaico-cristã, as coisas são criadas à medida em que são ditas, como revela a célebre frase bíblica: “E Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz”. A origem dos deuses contada através da poesia oral grega, traz a figura do *aedo* ou poeta-cantor que teria com sua voz o poder não só de tornar presente aquilo que nomeava, como de aliviar as dores e pesares daqueles que o escutassem (BORGES, 2004, p.7).

Em seu livro *How to do things with words*, lançado em 1975, o filósofo J. Austin se utiliza do verbo inglês *to perform* para definir enunciados que cumprem ações que eles mesmos designam. Ou seja, “algo que se realiza em seu enunciado”. (SILVEIRA, 2011, p. 145). O termo traz, portanto, a noção de uma ação latente presente nas palavras, sejam elas ditas ou escritas. São falas-ação, falas-movimento.

A partir da década de 1950, estudiosos da linguagem passaram a utilizar o termo *performatividade* para se referir a um aspecto presente no texto dramático desde sempre, mas acentuado na obra de “determinados dramaturgos que buscavam reagir à valorização

excessiva dos aspectos literários do texto teatral, escrevendo suas peças na perspectiva de sua realização cênica e não apenas literária”. (SILVEIRA, 2011, p. 145)

O texto dramático enuncia uma ação que estaria acontecendo naquele momento. Lembremos que o conceito grego de “drama (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo *drama* para designar a obra teatral ou dramática”. (PAVIS, 1999, p.109). Daí o conceito de *dramaturgia*, cuja tradução do grego é *compor um drama* e, conseqüentemente, *dramaturgo*, ou *autor dramático*. Ambos segundo a tradução de Patrice Pavis.

Mais do que isso, segundo Ubersfeld (2005), “o discurso do teatro não é declarativo nem informativo, ele é *conativo* (nele predomina o que Jakobson chama de *função conativa*); seu modo é o *imperativo*.” (p. 162). A função conativa tem seu foco no receptor e pretende influenciá-lo e sensibilizá-lo. Tanto o receptor, que servirá de locutor (encenador, atores, técnicos), quanto o receptor-público. Tomemos um exemplo:

PRIMEIRO ATO

EM SÃO PAULO. ESCRITÓRIO DE USURA DE ABELARDO & ABELARDO. UM RETRATO DA GIOCONDA. CAIXAS AMONTOADAS. UM DIVÃ FUTURISTA. UMA SECRETÁRIA LUÍS XV. UM CASTIÇAL DE LATÃO. UM TELEFONE. SINAL DE ALARME. UM MOSTRUÁRIO DE VELAS DE TODOS OS TAMANHOS E DE TODAS AS CORES. PORTA ENORME DE FERRO À DIREITA CORRENDO SOBRE RODAS HORIZONTALMENTE E DEIXANDO VER NO INTERIOR AS GRADES DE UMA JAULA. O PRONTUÁRIO, PEÇA DE GAVETAS, COM OS SEGUINTE RÓTULOS: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS – NA OUTRA DIVISÃO: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS. PELA AMPLA JANELA ENTRA O BARULHO DA MANHÃ NA CIDADE E SAI O DAS MÁQUINAS DE ESCREVER DA ANTE-SALA.

ABELARDO I (Sentado em conversa com o cliente. Aperta um botão, ouve-se um forte barulho de campainha.)

- Vamos ver... (ANDRADE, s.d., p.1).

O trecho acima, extraído de *O Rei da Vela*, escrito por Osvald de Andrade, apresenta não somente informações, mas indicações, orientações, espécies de ordens à equipe encenadora: *ponha em cena um quadro da Gioconda, caixas amontoadas e um divã futurista, sente-se e converse com o cliente...* Também ao público é dada uma ordem de ver e ouvir aquilo que deve estar presente no palco. Trata-se de um processo de comunicação no qual cada fala só tem sentido dentro desse processo. Demanda-se uma ação, que já foi realizada pelo dramaturgo, em seu processo criativo. Para Antonia Pereira, o dramaturgo antecipa a escrita dramática, representando para si mesmo o seu próprio texto (BEZERRA, 2007, p. 58).

Naquele espaço específico do texto dramático está esboçada uma primeira encenação virtual, transcorrida simultaneamente à sua criação. Muitas outras encenações virtuais do próprio autor e de todos os seus leitores serão ainda possíveis, e algumas concretizações em espetáculo resultarão de outras leituras, mais pragmáticas, de diretores, atores, e de todo o tipo de artesãos que participam de uma produção. (RAMOS, 1999, p.16).

Em entrevista para o Globo Repórter, Dias Gomes descreveu sua experiência como roteirista de rádio: “eu era o primeiro espectador de um trabalho que dirigia dentro da minha cabeça, e isso eu descobri, ou aprendi fazendo rádio” (RODRIGUES, 2008, p.202). As encenações virtuais dos profissionais do teatro a que Ramos se refere, resultam em uma encenação concreta, física. O que dizer das radionovelas, cujos resultados finais são encenações virtuais dos vários ouvintes? Cujo espaço cênico se configura na imaginação dos que a escutam?

Podemos situar a encenação da radionovela, no que Cecília Borges denomina *voz em corpo*: práticas artísticas e culturais que utilizam a voz como principal instrumento, (BORGES, 2004), a exemplo do repente e do canto medieval, dentre outros. Pontuo a *encenação* da radionovela, e não seu roteiro, levando em conta que este último pode ser somente lido, sem voz alta. Não considero aqui que o texto dramático está incompleto sem a encenação, nem que, para ser encenado, o texto precisa ser do gênero dramático. Mas que este, sendo normalmente escrito com possibilidade de ser levado à cena, possui uma estrutura que colabora para tal.

A oralidade, no caso de uma radionovela, parte do texto escrito lido pelos atores. Por outro lado, é tradicional, neste formato, a busca pela imitação da fala cotidiana, devido, inclusive, a sua frequência diária. Para Marcuschi e Dionisio (2007) “é impossível detectar certos fenômenos formais diferenciais entre a oralidade e a escrita que sejam exclusivos da escrita ou da fala.” (p.18). Tomemos um exemplo:

HOMEM 1 - Esse tal de Lampião não é de nada. Se eu topasse com ele, dava-lhe uma sova. Mandava ele de volta pro quinto dos infernos que é o lugar dele.

HOMEM 2 - Quando fala assim, é porque é o primeiro a correr. (*risos*)

HOMEM 1 - Primeiro a correr pra cima dele, isso sim. Não tenho medo de bandido. Ele ía aprender com quantos paus se faz uma canoa.

LAMPIÃO - E com quantos paus se faz uma canoa?

HOMEM 1 - Ora, com... (*interrompe a fala. medo*) Lampião? (*silêncio no bar*) O senhor tava aí, eu não sabia.... Ouviu desde quando? (*titubeia*).

LAMPIÃO - Ouvi o suficiente pra saber que tu é um homem corajoso. Valente! E que vai me enfrentar.

HOMEM 1 - Eu tava de brincadeira, capitão... Eu tava... Eu tava... Me perdoe, capitão. (VILLAÇA, 2011a, Cap.1)

Em algumas réplicas do texto acima (as duas últimas falas do Homem 1), a série de reticências sugere pausas provocadas pelo nervosismo e improvisado do personagem. Além disso, estão presentes a interrupção de ideias e a repetição de palavras. Tais elementos são encontrados, na maior parte das vezes, na comunicação oral. Sua presença, entretanto, não torna esse, um texto oral. Para Marcuschi e Dionisio, nem mesmo o fato de ser lido em voz alta, o faz deixar de ser um texto escrito. Constitui-se em uma *oralização da escrita*, e não na língua oral. Tanto a escrita, quanto a oralidade possuem suas estratégias preferenciais. Mas suas regras são mais flexíveis do que se têm considerado:

... fala e escrita são realizações de um mesmo sistema linguístico de base, mas com realização, história e representação próprias (...) apresentam muitas semelhanças e algumas diferenças (...) o trabalho com ambas as modalidades deve dar-se na visão dos gêneros e da produção textual-discursiva, e não na relação das formas soltas e descontextualizadas. (MARCUSCHI e DIONISIO, 2007, p. 16).

Diferentemente de um telejornal, que também *oraliza* um texto escrito, no caso específico da radionovela, existe uma busca intencional por causar a impressão de fala. Nesse ponto, as estratégias predominantes no discurso oral são, deliberadamente, inseridas no texto com esse fim. Trata-se de uma estilização.

A radionovela traz em si elementos de matrizes oral e escrita (segundo a discussão proposta por Bião e apresentada no primeiro capítulo desta dissertação). Em primeiro lugar, porque constrói um dizer com base em um texto escrito (na maioria das vezes), sobretudo por haver uma necessidade de adequação da obra ao tempo do veículo rádio. No entanto, o caráter popular herdado do folhetim e melodrama, aponta para uma linguagem inspirada na fala cotidiana, com as matrizes linguísticas de cada cultura que a produz ou de acordo com as características específicas de cada produto, que são determinadas pela equipe realizadora. E, mais do que qualquer coisa, a radionovela pressupõe a não existência de estímulos para o sentido da visão. O dizer e o ouvir inspiram todas as imagens.

Retomo também as ideias de Mirna Spritzer (2005), que considera que a sensibilidade imaginativa do ouvinte situa-se no corpo que escuta. E onde situa-se a sensibilidade imaginativa do dramaturgo no processo acima descrito por Pereira?

Cecília Borges (2004) sugere, no trabalho de interpretação do ator, uma abordagem da palavra enquanto materialidade sonora, visando não restringi-la a seu significado, mas levar em conta sua sonoridade e o simbolismo que a envolve. “Se a palavra é entendida como expressão fundamental da cultura, ela traz consigo um sujeito inserido no ‘corpo’ de uma cultura” (BORGES, 2004, p.6). Essa ideia se aplica também a quem escreve. Portanto, a pesquisa de materialidade sonora que parte de estímulos corporais, além dos racionais, pode ser uma via de escrita de radionovelas. Pode-se também, ainda adaptando para o *scriptor* as sugestões de Borges, ampliar os espaços para a interferência do ator ou do leitor. Considerando a palavra “um referencial para que o ator organize o ato de comunicar com voz, palavra e corpo integrados” (Idem, p.7).

3.4. A LINGUAGEM NOS DISCURSOS

3.4.1. Discursos

Como consideram muitos estudiosos (Ubersfeld, Maingueneau), o texto dramático possui um duplo enunciado:

- Autor dirige-se ao público
- Personagem dirige-se a outro personagem

No caso da encenação, ao *scriptor* (autor) unem-se o encenador, os atores e demais técnicos da produção. Para Ubersfeld, o discurso dramático situa-se na relação entre todos os interlocutores. Como o presente estudo trata apenas do texto escrito, não serão objeto de análise os discursos dos profissionais envolvidos na encenação.

3.4.2. Discurso do Scriptor

A análise do discurso do *scriptor* se dará por sua expressão nos dois “núcleos do discurso” dramaturgic: o dialógico e o didascálico (RODRIGUES, 2008). O dialógico refere-se às réplicas (falas) dos personagens e como percebemos, nelas, a presença da autora. No núcleo didascálico, ou seja, as rubricas ou indicações – espaço, por excelência, onde situa-se o discurso do dramaturgo –, serão identificados seus conteúdos e direcionamentos.

“O conteúdo último de uma peça é afinal de contas a maneira como ele gere a duplicidade da enunciação teatral” (MAINGUENEAU, 1996, p. 178). Ubersfeld considera o discurso teatral um discurso sem sujeito, uma vez que é um discurso negado. O *scriptor* nega essa autoria afirmando-se enquanto alguém que fala pela voz do outro. A enunciação teatral apresenta-se como proferida espontaneamente pelos personagens, mas trata-se de atualizações dos enunciados descritos anteriormente. Eis uma análise importante a ser feita com relação à radionovela aqui estudada: como se dá a gestão de enunciados? Até que ponto existe ali um discurso sem sujeito? Até que ponto os personagens *falam por si*?

Levando-se em conta a dificuldade de se determinar a quem pertence cada discurso, uma vez que o discurso teatral é a relação entre os interlocutores (como já citado), analiso aqui um elemento marcadamente imposto ao roteiro, que é a abordagem do tema, nesse caso, o cangaço. Para colaborar nessa reflexão, utilizo-me do que Ryngaert chama de *modos de informação ao espectador*.

Para Ryngaert, a administração das informações por parte do escritor, tanto no que diz respeito à quantidade, quanto à concentração e modo como elas são apresentadas, possui uma grande importância para compreensão da relação com o espectador. Dessa forma, o autor sugere uma pequena classificação desses modos em: *abundantes* (estão presentes em grande quantidade), *raras* (o oposto de abundantes), *diretas* (informações dadas como tais, sem disfarce), *indiretas* (apresentadas através dos “meandros dos discursos” p.117), *públicas* (dadas como tais), *discretas* (tomam o aspecto de uma conversação), *maciças* (apresentadas em grandes blocos) e/ou *difusas* (pulverizadas ao longo do texto).

Em *A Deusa do Cangaço*, as informações dadas pela roteirista, acerca do tema central, nas réplicas dos personagens, são, em geral, *abundantes*. Apresentadas, na maioria das vezes, em formato de conversação são, portanto, *discretas*. Mesmo nas narrações de *causos* ou nas locuções do rádio, pressupõe-se que são feitas para um interlocutor-personagem. Há, no entanto, situações em que as informações são dadas como *públicas*, a exemplo daquelas trazidas pela *Rádio Caleidoscópio*. Algumas, mesmo em formato discreto, apresentam-se de forma *direta*, como é o caso da análise final feita por Djanira, que pode ser considerada um monólogo. Existe uma variação quanto à concentração de informações, que são tanto apresentadas em blocos, de maneira *maciça*, quanto *difusas*, entre as falas dos personagens e cenas.

A importância de refletir acerca da inserção do tema cangaço nesse roteiro situa-se por se tratar de uma das principais diretrizes desse trabalho, imposta desde o edital. O interesse

por essa reflexão, no entanto, vai além da escrita de radionovelas. Existe uma demanda, sobretudo em textos para teatro, por encomendas de trabalhos informativos e didáticos. Obras que visam reunir conteúdo e ludicidade, de forma a despertar e manter o interesse do público por um tema específico. No caso de *A Deusa do Cangaço*, bem como de histórias do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio* e, mais do que isso, outras novelas propostas pelo *IRDEB*, existia um tema que necessitava ser explorado, mas não a especificação de um conteúdo apresentado. O que confere ao trabalho um pouco mais de liberdade do que em obras didáticas. No entanto, nas radionovelas em geral, o conteúdo e o discurso didático são muito marcantes.

É interessante perceber que o discurso do *scriptor*, em *A Deusa do Cangaço*, não encontra-se tão abundante nas didascálias, como nas réplicas, embora sejam as primeiras, por excelência, a voz do autor na obra dramática.

As rubricas de *A Deusa do Cangaço* trazem indicações básicas para a construção da história. Não há muito detalhamento nas descrições, como no exemplo de *O Rei da Vela*, citado anteriormente. Na radionovela aqui analisada, as caracterizações ficam a critério dos demais membros da equipe.

O formato visual do texto de *A Deusa do Cangaço* não segue um modelo técnico do rádio. O roteiro segue os padrões do texto teatral, com as rubricas dispostas entre parênteses, destacadas das réplicas. Isso se deve ao fato já mencionado, de que minha formação e experiência dramaturgica provêm do teatro.

De uma forma geral, o texto é dividido por cenas e essa divisão se dá pela mudança espacial. Assim, cada cena corresponde a um espaço diferente: “Casa de Têssia”, “Piranhas”, “Bando de Lampião”. As mudanças temporais, por exemplo, não interferem nessa divisão, a exemplo do momento em que Judite e Djanira saem de casa em busca da ajuda dos vizinhos e retornam, após essa busca. O roteiro indica uma transição sonora, mas considera tudo uma mesma cena.

JUDITE – Têssia Maria, eu não quero ouvir mais nenhuma palavra sobre um disparate desse! Umbora, Djanira.

Som das duas saindo e a porta batendo.

TÉSSIA – Diabos!

Som de passagem de tempo. Som das duas voltando.

TÉSSIA - Oxente, já voltaram?

DJANIRA – Rebanho de homem frouxo!

TÉSSIA – Foi o que? Ninguém quis ir, não?

(VILLAÇA, 2011a, Capítulo 5).

Os diferentes cômodos ou subespaços de um local também são tratados como espaços diferentes e, portanto, sofrem divisão de cena. São os casos da sala e do assoalho da casa de Têssia, bem como dos diferentes espaços ocupados pelos personagens no acampamento dos cangaceiros, e que pressupõem uma distância um do outro. O capítulo 9, por exemplo, é composto de apenas uma cena: o desafio, em que todos estão reunidos em um mesmo lugar, compartilhando a mesma situação.

Existe uma exceção a essa regra: a cena 2 do capítulo 6. Nele Lampião e Maria Bonita contam sua história a Juventino e Rosário, respectivamente. No entanto, uma dupla encontra-se em um local e outra, em outro, embora todos situem-se no acampamento. Nesse caso, o que unifica a cena é seu teor: a mesma história, contada ao mesmo tempo.

Outra divisão importante são os *inserts*. Tratam-se de breves momentos de lembrança ou antecipações. O uso desse termo foi inspirado pelo roteiro de Ilma Nascimento para o capítulo piloto, enviado na ocasião da inscrição no edital, não originou-se de um conhecimento técnico de minha parte. Em *A Deusa do Cangaço*, os *inserts* apresentam os *causos*, as histórias contadas pelos personagens. No roteiro, têm seu início e fim marcados, sendo antecedidos por uma indicação de música específica para eles. No entanto, encontram-se inseridos em uma cena, para a qual normalmente se retorna após o *causo*.

JUVENTINO – Todo, não. Às vezes o apelido não pega, o nome fica mais forte. Os rapazes do bando me contaram uma história. Um dia, Lampião foi visitar um coronel amigo dele lá em Águas Belas, em Pernambuco. Levava com ele um rapaz que seria morto mais tarde... (*Música de história*)

INSERT 1

CORONEL – De onde tu é, rapaz?

RAPAZ - Sou filho de Zé Bastos. Pai conhece o senhor. O que se passou, não nego, é que eu fui preso com um bilhete costurado no punho da camisa pra um home que eu não sabia que era um volante, juro!

JUVENTINO - O Coronel ficou tocado pelo jeito conformado do jovem e tentou convencer o Rei do Cangaço a não matar o rapaz. No final do ano o bando voltou pra aquelas bandas. Um cangaceiro menino se aproximou e beijou a mão de Audálio.

RAPAZ - Devo ao senhor a minha vida. Sou o filho de Zé Bastos.

CORONEL – Muito obrigado, Capitão, por sua piedade.

LAMPIÃO - Ah, Audálio, você está estragando meu comando com esse coração... Mas vou ver o que posso fazer por você.

CORONEL - Capitão Lampião, que vulgo o menino pegou?

LAMPIÃO - Bilhete.

FIM DO INSERT 1

(VILLAÇA, 2011a, Capítulo 7).

As demais rubricas diferenciam-se quanto a seu “destinatário”, do ponto de vista da roteirista. Tratam-se de didascálias claramente voltadas para um profissional específico da equipe, sonoplasta, compositor(a), ator/atriz, diretor(a) ou mais de um. É evidente que, de uma maneira geral, a rubrica está voltada para o diretor da cena que, em última instância decidirá até mesmo se vai segui-la. Há indicações gerais, para todos, como as que referem-se ao clima ou teor da cena. Por exemplo:

LAMPIÃO - Pior do que homem mentiroso é homem frouxo. E tu é as duas coisas juntas. É por isso que merece levar um balaço na cabeça. (*Som de arma sendo carregada. Homem 1 implora. Desespero. Música de suspense*).
TÉSSIA (voz de menina) - Capitão! (*interrompe o clima*) Deixe esse frouxo vivo pra ver se ele aprende a ter mais coragem.
(VILLAÇA, 2011a, Capítulo 1).

A interrupção acontece em todos os “setores” da encenação: interpretação (burburinho), sonoplastia (efeitos gerais de copos, passos e outros), trilha sonora (interrupção ou mudança na música).

Há indicações sonoras, voltadas especificamente para o sonoplasta, para o compositor ou para ambos, uma vez que o sonoplasta insere a composição na gravação. Algumas delas referem-se à música – seja o local em que entra a vinheta principal ou a música tema dos *causos*, conforme citado anteriormente. As sugestões voltadas para a sonoplastia subdividem-se, nesta análise, em duas situações. A primeira engloba os sons que fariam parte do trabalho do sonoplasta em qualquer linguagem utilizada: rádio, TV, teatro, cinema. É o caso dos tiros, do relinchar dos cavalos ao longe, do bater à porta, dentre outros. A segunda situação abarca as indicações que, em outro veículo, seriam direcionadas a outros profissionais, sobretudo os atores, conforme exemplos a seguir:

Tabela 4 – Tabela comparativa de tipos de rubricas

INDICAÇÃO PARA VEÍCULO COM IMAGEM	INDICAÇÃO EM A DEUSA DO CANGAÇO
Djanira liga e sintoniza o rádio.	<i>Som do rádio sendo ligado e sintonizado.</i>
Lampião carrega a arma.	<i>Som de arma sendo carregada.</i>
Judite sai.	<i>Som de passos dela saindo.</i>
Cangaceiros correm.	<i>Som de homens correndo.</i>

Essa subdivisão tem como único objetivo salientar que são as rubricas dessa segunda situação que evidenciam o fato de que esse roteiro foi escrito para o rádio.

As didascálias voltadas para os atores indicam emoções; direcionamento das falas (a quem o personagem se dirige), quando há mudança de destinatário, para salientar mudança de tom; ações (sobretudo sonoras: “ri”, “grita”, “chorando”). Há alguns exemplos de ações físicas que, aqui, são consideradas voltadas para mais de um profissional, como no exemplo “*Som dos passos das meninas. Têssia sai resmungando*”(cap. 2). A atriz resmunga, e a ideia de saída pode ser expressa por uma redução no volume da voz, provocado pela própria atriz ou pelo sonoplasta, que também insere os sons de passos.

3.4.3. Discursos dos Personagens

3.4.3.1. Funções da linguagem

Através das réplicas dos personagens de *A Deusa do Cangaço*, percebe-se que se trata de um texto muito baseado na função referencial da linguagem³³. Mesmo tratando-se de uma obra artística, muitos dados contidos nela são expostos pelos personagens de forma informativa. Muito do que sabemos, seja acerca do tema abordado, seja acerca dos personagens e da trama, é conteúdo dos enunciados dos próprios personagens. Fala-se o que é o cangaço, explica-se acerca do sertão, menciona-se que Judite vem do litoral, por exemplo. Mesmo a expressão da subjetividade consta, muitas vezes, do conteúdo da mensagem, mais do que é expressa.

O que parece óbvio, a princípio, pode ser relativizado ao compararmos com a relação feita por Ubersfeld, entre alguns textos contemporâneos e outras funções da linguagem:

O trabalho textual do teatro contemporâneo caminha com muita frequência no sentido de uma exibição da relação fática em detrimento das outras funções. A rigor, certos diálogos de Beckett ou de Adamov poderiam parecer pura comunicação, sem outro conteúdo que não o próprio fato da comunicação e de suas condições de exercício. (UBERSFELD, 2005, p.172).

³³ As funções da linguagem foram definidas por Roman Jakobson, em seu *Ensaio de linguística geral*. Cada uma dessas funções se refere a um dos elementos do processo de comunicação. Assim, a *função emotiva*, refere-se ao emissor; a *função conativa* remete ao destinatário; a *função referencial* está ligada ao contexto; a *função fática* refere-se ao canal de comunicação; a *função metalinguística* remete ao código utilizado; e a *função poética* remete à mensagem propriamente dita. (Ubersfeld, p.19 e 20).

O domínio da função referencial em um texto de ficção não se constitui um problema. Cabe aqui, no entanto, uma reflexão acerca desse fenômeno em *A Deusa do Cangaço*, para aventar outras possibilidades de escrita. O que acontece, nessa radionovela, é a tentativa de associar esse conteúdo com ações. Ou seja, criar situações em que o discurso tenha um efeito prático para a trama. O fato, por exemplo, de Têssia informar a Lampião da chegada da volante de polícia a Cabrobró do Judas significa também a ação de revelar-se. Também é através do discurso que ela revela a presença de Rosário. Explanar sobre termos e hábitos do cangaço, no desafio proposto por Lampião, significa vencer o desafio e salvar a família. O discurso coloca todos em perigo e também os tira dele.

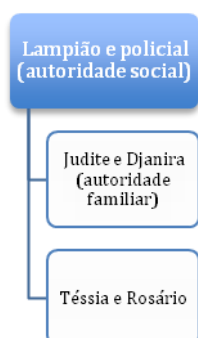
Muito da expressão de subjetividade dos personagens se refere a dois elementos do roteiro: o cangaço e o rapto. O tema do cangaço suscita a expressão de variados sentimentos, gostos e opiniões: admiração, repulsa, medo, indignação, paixão. O posicionamento de cada personagem a respeito dele define uma série de atitudes. Assim como o sequestro de Rosário, que é a ação principal da trama, suscita culpa por parte de Têssia, medo de Judite, revolta de Rosário.

É interessante perceber, por exemplo, que não existe uma expressão do amor materno de Judite fora desse contexto. Seu amor está expresso na busca constante por proteger as filhas dos cangaceiros e salvar Rosário do sequestro, no desespero ao pedir ajuda para o policial ou na indignação ao ouvir uma conversa fútil, enquanto Têssia conversa sozinha com Lampião. Eis um caso em que se expressa sentimento sem recorrer à função referencial da linguagem. Este exemplo possui maior identificação com a função poética, em que as ações presentes na mensagem ganham significado.

Ainda acerca da subjetividade, Ubersfeld chama atenção para a presença da relação *eu/tu, aqui/agora*, a relação com o presente, com algo que acontece naquele momento, em oposição ao discurso objetivo do *ele*. No caso de *A Deusa do Cangaço*, existe uma variação nesse sentido. Há momentos em que ocorre certa objetividade, quando um personagem transforma-se em um narrador de *causo*. Isso acontece também em outras radionovelas do projeto *Nova Rádio Caleidoscópio* e da *Rádio Educadora*. Tratam-se de tentativas de abordar os temas propostos. Mas existe também uma relação entre os personagens e essa contação. Têssia, por exemplo, mostra-se sempre admirada pelo cangaço quando conta suas histórias; bem como Lampião e Maria Bonita narram, emocionados, um momento importante de suas vidas. Por outro lado, os *causos* contados por Juventino demonstram um menor grau de emotividade, abordados como exemplos e curiosidades.

3.4.3.2. Relações entre as personagens

As relações sociais dos personagens, bem como seus posicionamentos diante do tema e da trama, estabelecem relações de força e autoridade entre eles:



Lampião e a polícia possuem maior autoridade social, seja ela oficial ou construída através do medo. Isso confere o poder de entrar na casa da família, por exemplo, e demandar comida. Mulheres pobres, nordestinas, sertanejas e vítimas de sequestro, as personagens dessa história vão contra o contexto em que vivem: do sertão nordestino da década de 1930. O roteiro admite o pressuposto de que trata-se de uma região perigosa. Isso qualifica essas personagens como vulneráveis.

Existe também uma relação desigual do ponto de vista do poder. A história trata de pessoas comuns enfrentando autoridades. Davi x Golias. O forte e o fraco. O que é fraco alcança seus objetivos, mas, nesse caso, com a anuência do forte, uma vez que, como já mencionado, Lampião permite tanto o rapto, quanto a libertação de Rosário.

Judite e Djanira, por sua vez, possuem autoridade sobre Téssia e Rosário, fundada na relação mãe/filhas e tia/sobrinhas e na idade. A variação *obediência/desobediência* é constante ao longo da história. E revela também contradições nas atitudes dos personagens. Téssia, por exemplo, a princípio, obedece aos adultos quando vai, mesmo contrariada, para o asoalho. No entanto, não permanece lá por muito tempo. Proibida de acompanhar a mãe e a tia na busca por Rosário, finge acatar essa decisão, mas não o faz. Ao contrário de Téssia, Rosário, em sua relação com Juventino, ameaça contrariá-lo, mas termina cedendo. É o caso dos exemplos, da comida e da conversa, citados em subitem anterior.

O tema *obediência/desobediência* termina por refletir o próprio tema do cangaço, uma vez que a desobediência à lei define a prática do banditismo. Além disso, esse caráter de desobediência a um sistema desigual e explorador é, segundo Frederico Pernambucano de

Mello (2004), o principal responsável pela admiração causada pelo cangaço por parte da população da época e de hoje.

As diversas relações entre os personagens são expressas também na forma de tratamento entre elas, no que tange à linguagem. Téssia e Rosário, por exemplo, tratam a mãe e a tia por *senhora*. Judite e Rosário chamam *seu Lampião*, diferentes de Téssia, que se refere a ele como *capitão*, como os demais cangaceiros, o que demonstra uma familiaridade, mesmo que teórica, com o estilo de vida. Lampião trata as adultas como *dona* e *senhora*, respeitando a formalidade; e as meninas pelos nomes.

3.4.3.3. Linguagem falada

De uma forma geral, no que tange à linguagem dos personagens, *A Deusa do Cangaço* corrobora com uma tradição novelesca, mais do que com uma caracterização específica da forma de falar dos personagens. Ou seja, o texto apresenta uma linguagem cotidiana, do ponto de vista do leitor/ouvinte. Não existe uma diferenciação de linguagem entre personagens de regiões diferentes, como é o caso de Judite, nascida no litoral; ou Maria Bonita, nascida no interior da Bahia. Sabe-se desses dados pelo conteúdo das falas, daí afirmar a predominância da função referencial no roteiro.

Existem algumas referências que se constituem em uma caracterização mais básica e geral. A exemplo do emprego do *tu*, ao invés de *você*, da expressão *mainha*, e de algumas construções verbais, como o *visse*. Referências da fala nordestina, mas, não necessariamente, de uma fala nordestina da década de 30. A opção pelo *tu*, aliás, foi a única preocupação em termos temporais da linguagem, pois não houve uma pesquisa que determinasse quando e onde se passou a utilizar o *você*, redução de *Vossa Mercê*, no Brasil. Dessa forma, optei por uma expressão que caracteriza o linguajar nordestino, e que, convenientemente, permitiria a supressão do *você* ou seu correspondente antigo, pela maior parte do tempo. Em alguns momentos, no entanto, Téssia utiliza a expressão *vosmecês*, sem, no entanto, uma confirmação de sua utilização na região e período em questão. O *speaker*, locutor da rádio, apresenta uma ligeira formalidade em sua linguagem. A expressão *speaker*, aliás, inclui-se entre as poucas confirmações de expressões da época.

A gestão entre fala cotidiana da atualidade e expressões das épocas retratadas foi uma preocupação das outras equipes de radionovelas do *IRDEB*:

Se você ficar muito fiel à época, você perde aqui, né? Como era pra estudantes... a gente conversou sobre isso, era bom dar uma rebuscada no vocabulário para os meninos estudarem, depois a gente pensou: esse menino vai abandonar. Começar a ouvir uma coisa que não tá entendendo... A gente optou por atualizar. (Ismael Marques, 2015)

A gente teve uma preocupação com isso. Não se prender muito à questão da época, mas também não trazer muito pra cá. Tem alguns termos mesmo que tem no próprio romance, que as pessoas não vão entender. Mas teve alguns momentos que a gente preferiu deixar mesmo. Porque a gente tá trabalhando com cultura, né? Dentro do contexto dá pra entender. E também pra aguçar as pessoas pra saber o que significam alguns termos. (Ramon Reverendo, 2015, diretor das radionovelas *Compadre de Ogum, O goleiro e a bola, A descoberta da América pelos turcos e Cacau*).

Por outro lado, em *A Deusa do Cangaço*, algumas falas foram retiradas de depoimentos reais:

LAMPIÃO – (...) D. Judite, se a senhora tiver num negócio e tiver se dando bem com ele, vai pensar em abandonar?
 JUDITE - Acho que não.
 LAMPIÃO - Pois é exatamente o meu caso.
 (VILLAÇA, 2011a, CAP. 3).

O trecho acima foi inspirado em uma entrevista concedida por Lampião, em Juazeiro do Norte, publicada no jornal *O Ceará*, em 17 de março de 1926:

A uma pergunta sobre a razão de não abandonar o cangaço, irritado, Lampião responde lançando outra pergunta:

- (...) Se o senhor estiver em um negócio e for-se dando bem como ele, pensará porventura em abandoná-lo?
- Está claro que não! Responde o jornalista. O bandido então arremata:
- Pois é exatamente o meu caso, porque vou me dando bem com este negócio ainda não pensei em abandoná-lo. (MELLO, 2004, p. 117 e 118).

É possível perceber a modificação de algumas expressões e construções mais formais, por uma simplificação e atualização para a linguagem cotidiana da atualidade. De uma forma geral, a linguagem dos personagens é homogênea, expressa em português cotidiano e mais ou menos correta gramaticalmente, sem rebuscamento. Alguns erros mais acentuados aparecem aqui e ali, seja para caracterização do personagem ou mesmo escritos com base em dados históricos³⁴. É o caso da expressão *raidio* utilizada por Lampião. Segundo Mello (2004), era

³⁴ Não estou considerando erros não intencionais, sempre passíveis de ocorrer.

assim que o cangaceiro falava. Outro exemplo de especificidade na linguagem é o policial, cuja fala é totalmente agressiva.

Alguns códigos sociais são comuns a vários personagens. A exemplo de expressões religiosas, sobretudo católicas, presentes tanto nas réplicas de Tércia e sua família, quanto nas de Lampião. Estão presentes, também, várias expressões próprias do sertão da época e da prática do cangaço, tais como *cabra*³⁵, *jagunço*³⁶, *jibiraca*³⁷, *bornais*³⁸, *macaco*³⁹, dentre outras. Esse vocabulário encontra-se presente no roteiro, sempre acompanhado por uma explicação sobre seu significado.

Há, porém, uma força muito grande do discurso de Tércia, que é quem dá determinados *tons* para a história. Um deles é o tom infantil expresso de várias formas. Seja pelo gosto pela aventura, que ela acaba vivendo de fato; seja pelas estratégias que utiliza para atingir seus objetivos; presentes, por exemplo, na ideia de esconder os pentes da mãe e da tia, para despistá-las – uma solução bastante inocente. Seus comentários admirados e não ponderados a respeito do cangaço expressam também sua infância, bem como o humor. Outro elemento presente no discurso da menina são as máximas, que ela utiliza em diversas ocasiões, como “quem é besta é coco que deixa furar o olho e tirar a água toda”, “se tamanho fosse documento o elefante era dono do circo”, dentre outras. A maioria dessas frases existe de fato, outras foram criadas. A ideia era construir uma marca da personagem e contribuir para o toque de humor na história.

3.4.3.4. Formas de diálogo

As formas de diálogos presentes no texto variam. Há confrontos com textos longos ou curtos. Encontramos também falsos diálogos, como é o caso da análise feita por Djanira no último capítulo, em que os outros personagens possuem pequenas intervenções, mas trata-se, na verdade, de um grande monólogo. Há diálogos paralelos, como no *causo* do encontro de Lampião com Maria Bonita, contado ao mesmo tempo, por Lampião a Juventino e por Maria Bonita a Rosário. Há, ainda, cenas múltiplas, que abarcam várias formas e diálogos.

³⁵ Cabra: homem afeito às armas, que trabalhava para alguém específico. Os cabras que trabalhavam sobretudo na defesa do patrão, eram chamados de capangas. (MELLO, 2004)

³⁶ Jagunço: Também homem de armas, mas, ao contrário do cabra, não tinha um só patrão, servindo a quem o contratava, fosse ele policial, coronel, cangaceiro ou qualquer outra pessoa ou grupo. (Idem)

³⁷ Jibiraca: lenço utilizado pelos cangaceiros, preso no pescoço, com anéis. Possuía várias funções: enfeite, limpeza, de coar água das plantas da caatinga, cuidar de ferimentos, dentre outros usos. (Idem)

³⁸ Bornais: bolsas bordadas presas umas às outras utilizadas pelos cangaceiros. (Idem)

³⁹ Macaco: forma como os cangaceiros se referiam aos policiais. (Idem)

3.4.3.5. Observações

Tal análise, na sua variedade infinita, interroga o diretor e/ou roteirista sobre a questão semiológica chave: como mostrar o sentido, ao mesmo tempo individual (para o sujeito) e sócio-histórico, do desfecho? A partir de toda essa reflexão a respeito da linguagem, podemos pensar em algumas pistas para a escrita de novas radionovelas. No caso, por exemplo, de uma demanda temática, é importante inicialmente escolher os dados imprescindíveis. Parece óbvio, mas o contato com o tema pode despertar a *tentação* de querer abarcar tudo. Foi o que aconteceu com *A Deusa do Cangaço*, que teve essa tendência minimizada pelos cortes feitos em estúdio, devido ao tempo de veiculação. Além disso, pode-se não somente distribuir as informações entre os personagens, sejam elas temáticas ou informações próprias da trama, como também entre as funções da linguagem. No caso do roteiro em questão, por exemplo, ao falar *menina* referindo-se a Téssia, temos uma pista da juventude da personagem, sem precisar especificar isso em conteúdo.

É interessante também trabalhar a subjetividade do personagem, através das suas ações. O *aqui/agora*. Em *A Deusa do Cangaço*, encontramos blocos de um mesmo discurso. O que não se constitui um problema, mas é interessante pensar que há nuances e diferenças mesmo entre discursos do mesmo bloco. É importante deixar que *o personagem fale*.

Outro tópico é explorar uma poética ligada ao como se fala, mais do que ao que se fala, o que Ubersfeld chama de *modalização*, presente, sobretudo, em textos teatrais contemporâneos, como os do Teatro do Absurdo. Trata-se de uma valorização do jogo artístico, mais do que do conteúdo da obra. Buscando refletir como essa valorização pode ser feita, na prática, faço a seguir uma relação entre escrita, oralidade e performatividade. Retornamos aqui, à reflexão desenvolvida por Cecília Borges a respeito da materialidade sonora das palavras. E à proposta de levar em conta essa materialidade na escrita.

Por ser um produto sonoro, *A Deusa do Cangaço* possui, naturalmente, lacunas a serem preenchidas pelo ouvinte. Não são descritos, por exemplo, os tipos físicos dos personagens ou os espaços por onde transitam. No entanto, trata-se de um texto com um acentuado discurso histórico, restando, ainda, uma grande quantidade de informações e ideias que podem ser suprimidas, a fim de deixar espaço para a poesia. Desta forma, permite-se, também, no discurso e sua ideologia, a colaboração do leitor/ouvinte.

Em *O livro dos seres imaginários*, Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero (2000), citam as *Sereias*, seres míticos que enfeitiçam os homens com seu canto, oferecendo-lhes “o conhecimento de todas as coisas do mundo” (p.146), e os tentam com a perspectiva de receber

tamanha dádiva, de forma tão rápida e pronta. Diferente das *Sereias*, as radionovelas se conectam com seu público de maneira mais sutil. Demanda-lhe a participação através do trabalho de imaginar e, portanto, realizar a encenação da obra.

Assemelha-se com o *A Bao a Qu*, um ser que habita as escadarias em caracol da Torre da Vitória, em Chitor. “Sensível aos valores das almas humanas” (p.17), trata-se de um ser em estado letárgico, que necessita da presença de homens e mulheres para desfrutar de vida consciente.

Quando alguém sobe a escada, o *A Bao A Qu* põe-se quase nos calcanhares dos visitantes e sobe agarrando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. Em cada degrau, sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que irradia é cada vez mais brilhante. Testemunha de sua sensibilidade é o fato de que só consegue sua forma perfeita no último degrau, quando o que sobe é um ser evoluído espiritualmente. Não sendo assim, o *A Bao a Qu* fica como que paralisado antes de chegar, o corpo incompleto, a cor indefinida e a luz vacilante (Idem).

Os peregrinos sobem a Torre para contemplar “a paisagem mais maravilhosa do mundo” (idem, p.17). Porém não permanecem lá para sempre e, quando retornam, o *A Bao A Qu* despenca até o primeiro degrau, já pálido e translúcido novamente, para aguardar o próximo visitante. Tal qual o ser fantástico que se constrói a partir da presença do outro, a encenação da radionovela acontece na mente do ouvinte ou leitor, quando entra em contato com a história narrada. É como se o fato de estar na presença do *A Bao a Qu* fosse a razão para que aquela fosse a paisagem mais bela do mundo.

CONCLUSÃO

Ao iniciar essa pesquisa, imaginava concluí-la identificando regras específicas para a escrita de radionovelas para o século XXI, a exemplo do tempo ideal de duração, formas de recapitulações e ganchos. Mas tudo isso foi resignificado ao longo do estudo, porque são muitos os fatores que influenciam a confecção de uma obra dessa natureza, e, diante das diretrizes apresentadas pelo encargo *escrever uma radionovela*, existem infinitas possibilidades de solução, como é da natureza da arte.

De uma forma geral, o desafio de escrita de radionovelas para a atualidade é o mesmo da escrita nas décadas de 40 a 60, do século passado. É, ainda, o mesmo dos seriados atuais, bem como dos antigos folhetins: a manutenção do interesse do leitor/ouvinte/espectador de acompanhar os capítulos/episódios seguintes. Essa necessidade decorre do fato da radionovela se tratar de uma narração fracionada, de possuir uma continuidade. A especificidade dos dias atuais encontra-se na presença de novos hábitos e estímulos, que tornam mais difícil a manutenção desse interesse.

Do ponto de vista da escrita, as estratégias de sedução do público, também desde a época dos folhetins, variam entre repetição e inovação. São inseridos elementos repetidos, a fim de proporcionar um conforto ao espectador, provindo do atendimento às suas expectativas. Por outro lado, incluem-se novos elementos, visando fazer caminhar os acontecimentos e despertar a curiosidade do que está por vir. Em resumo, há que se atentar para a *gestão da similaridade*.

A gestão da similaridade, como já dito, perpassa todas as obras seriadas, desde sempre. Qual a diferença de se pensar esse aspectos na atualidade? Em primeiro lugar, a existência de novos produtos que podem influenciar a escrita da radionovela: filmes, telenovelas, desenhos animados, redes sociais, dentre outras tantas possibilidades. E que conferem outras qualidades a ela: tanto temáticas, quanto formais, de ritmo ou de linguagem. Foi o caso de alguns elementos das novelas mencionadas nessa pesquisa. Além disso, a diluição de fronteiras é uma marca de nosso tempo. E, se novos meios de comunicação competem com a radionovela, esses mesmos meios podem contribuir com ela.

Outro ponto importante é o fenômeno da descentralização na produção e consumo da obra de arte, discutido no primeiro capítulo. A facilidade de acesso às tecnologias de informação viabiliza a confecção e veiculação das obras, o que confere ao agente,

independência quanto às exigências de mercado ou as limitações de um veículo específico. Em outras palavras, dá margem à experimentação.

A presente pesquisa terminou por identificar tópicos passíveis de experimentação, tornando-os mais evidentes e, portanto, mais palpáveis, mais à mão para o roteirista. Abaixo, uma listagem de exemplos nesse sentido:

- Quanto à serialidade:
 - Arco narrativo: possibilidade de inserção de mais de um arco em uma obra. Onde começa e onde termina cada um?
 - A variação acima permite a variação de formatos seriados: saga, quase-saga, espiral e iterativa.
 - Como gerir a continuidade? Qual a necessidade de recapitulação? Que tipos de ganchos podem ser criados?
 - Como explorar o universo ficcional? Como relacionar diversas obras?

- Quanto à narrativa:
 - Gestão de elementos tradicionais da narrativa: peripécias, reconhecimentos, revelações, romances...
 - Narração: narrador onisciente, primeira pessoa, sem narrador aparente, conforme o gênero dramático.
 - Soluções para justificar o ponto de vista narrativo: contação, diálogos, gravação (como no caso do *podcast TV Zombies: a gravação dos mortos*).
 - Caracterização dos personagens: mais ou menos contraditórios, mais ou menos evidentes em suas intenções e ações.
 - Formas de relação entre temática e trama.

- Quanto à linguagem:
 - Variação nos modos de informação ao público.
 - Distribuição de informações quanto às funções da linguagem.
 - Gestão entre fala cotidiana, fala de época e fala criada.
 - Variação das formas de diálogos: monólogos, diálogos intercalados, curtos, longos.

- Modalização: exploração dos aspectos formais da linguagem, como sonoridade e ritmo.
- Quanto ao formato:
 - Roteiros sem diálogos, com indicações de conteúdo de falas a serem desenvolvidas pelos atores.
 - Variação de duração temporal e de capítulos.
 - Variação de gênero: romance, drama, terror, comédia, misto.

Enxergar assim, listados, esses tópicos, dá margem a ideias diversas para métodos de escrita. Que podem variar desde a escolha de um elemento detonador – seja o tema, como acontece comumente; ou os personagens, a partir dos quais surgiria a história –, até o simples sorteio dos elementos acima. Outra possibilidade é desenvolver uma escrita intuitiva, deixando que as ideias surjam a partir da inteligência corporal, como nas improvisações teatrais.

Dessa forma, pretendo contribuir com instrumentos para planejamento ou análise de uma obra dramatúrgica, enxergando-a com suas infinitas possibilidades e contribuindo para evitar o lugar comum. Isso se aplica à produção de textos em geral, e de radionovelas, por sua defasagem em relação a outros gêneros.

O fim da era do rádio transportou a radionovela para outros meios, e terminou por interromper seus experimentos enquanto radionovelas. Assim, as novas tentativas de produção desse gênero buscam imitar as ideias gerais acerca do que se fazia nas décadas de 40 a 60, adaptando, intuitivamente, alguns mecanismos e elementos. Não se trata de uma estratégia ruim, mas se trata de uma estratégia.

Em seu livro *O teatro é Necessário?*(2004), Denis Guénoun analisa o percurso da verossimilhança no teatro, a fim de refletir sobre sua função após o advento do cinema. Em resumo, segundo Guénoun, o que caracteriza o fazer teatral na atualidade é a presença do jogo.

Nossa questão não é mais fazer viver, nem, portanto, viver papéis. Pode ser necessário fazê-los viver, mas para fazer viver o jogo. É o jogo que sustenta o papel, não mais o contrário. Se os personagens são dotados de uma necessidade ela se dobra diante da necessidade do jogo, que a institui. (GUÉNOUN, 2004, p.131)

Dessa forma, para Guénoun, no teatro contemporâneo, cada obra possui suas regras e o prazer de fruição pelo espectador, está em compreendê-las enquanto o jogo está sendo jogado. Portanto, escrever radionovela para a atualidade implica em trazê-la, não necessariamente, para a era da informação, da interatividade, ou ainda da tecnologia e é, ao mesmo tempo, tudo isso. Trata-se, sobretudo, de trazê-la para a era do jogo. De deixar de considerar a radionovela como algo pertencente ao passado, de onde a tomamos de empréstimo e para onde a devolvemos. Mas, ao contrário, de enxergá-la como um gênero que, assim como os demais, encontra-se disponível para que o exploremos.

À presente pesquisa, no entanto, falta a investigação do ponto de vista de um importante jogador necessário a qualquer obra artística: o público. Mas, como mencionado na introdução dessa dissertação, não coube aqui um estudo da recepção, objeto, por sua natureza e extensão, de próximos densos capítulos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Eveline. MORAIS, Wilma. **Radionovela: cenas longe dos olhos**. II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Florianópolis, de 15 a 17 de abril de 2004. GT História da Mídia Sonora Coordenação: Prof. Ana Baum (UFF).

AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Oxford University Press: Great Britain, 1962.

BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.

BEZERRA, Antônia Pereira. Não atire do dramaturgo, é apenas uma questão de performatividade! In: **Revista Repertório** – Ano 10 no. 10. Universidade Federal da Bahia, PPGAC-Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, 2007. (p. 56 -64)

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. Matrizes Estéticas: o espetáculo da baianidade. In: GREINER, Christne e BIÃO, Armindo (org.). **Etnocologia e a Cena Baiana: textos reunidos**. São Paulo: Annablume, 1999.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad.: João Geraldi. In: **Leituras SME**. Campinas: FUMEC, 2002.

BORGES, Cecília de Almeida. **Dando corpo à palavra um exercício cênico sobre a voz**. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

BORGES, Jorge Luís e GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. Trad.: Carmen Vera Cirne Lima. 8.ed. São Paulo: Globo, 2000.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht**. 2.ed. Trad.: Helena Barbas. Lisboa: Fundação de Calouste Gulbenkian, 2004.

BRAGA, Claudia e PENJON, Jacqueline. Apresentação. In.: THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad.: Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BUARQUE, Chico. Olê Olá. Interprete: Chico Buarque e Maria Betânia. In: Chico Buarque. *Chico Buarque e Hollanda*. São Paulo: RGE, 1966. 1 CD. Faixa 10.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CALABRE, Lia. **No tempo das radionovelas. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad.: Ivo Barroso. Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

DINIZ, José Alencar. **A recriação dos gêneros eletrônicos analógico-digitais: radionovela, telenovela e webnovela**. 2009. 255p. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

ECO, Umberto. A inovação do seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARIA, Karina Andréa da Silva. **O sucesso e o sustento: a trajetória da atriz bonfinense Celina Ferreira (1902 - 2001)**. 2013. 318p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

FARIA, Karina Andréa da Silva. **Projeto Nova Rádio Caleidoscópio**. Digitalizado, 2010. Arquivo pessoal.

FARIAS, Gerson Mario de Abreu. Linguagem e jornalismo: uma reflexão do discurso radiofônico no ciberespaço. In: **ECCOM**, v.2, no. 3, p.52 a 65, jan/jun., 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. In.: **ALEA: Estudos neolatinos**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 6, no. 1, p. 13 a 25, Jan./Jun. 2004.

GUÉNOUN, Denis. **O Teatro é necessário?** Trad.: Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAYE, Ricardo. Sobre o rádio do futuro. In.: **Rádio-Leituras** – Ano II. No. 1. Edição Janeiro – julho. Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor), Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social (DECSO), 2011. (p.15-26)

LEÃO, Rudyard C. **Ficção Radioativa: é possível contar histórias potencializadas pelos efeitos excepcionais do áudio eletrônico.** Klepsidra: Revista virtual de historia, ISSN-e 1677-8944, N°. 18, 2003. Disponível em: (<http://www.klepsidra.net/klepsidra18/ficcaoradioativa.htm>). Acesso em: 27 de abril de 2015.

MACHADO, Thaianne dos Santos. **Narrativas sem fim: Serialização em desperate housewives.** 2010. 105p. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. Duplicidade do diálogo teatral. In.: **Pragmática para o discurso literário.** São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

MARCUSCHI, Luiz e DIONISIO, Angela Paiva. Princípios Gerais para o Tratamento das relações fala e escrita. In: MARCUSCHI, Luiz e DIONISIO, Angela Paiva. (org.) **Fala e Escrita.** 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: Violência e Banditismo no Nordeste do Brasil.** São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Enunciados e Enunciação. In.: **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. A Personagem. In.: **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RODRIGUES, Francisca Íkara Ferreira. SILVA, Erotilde Honório. A popularização do Rádio no Ceará na década de 1940. In.: KLÖCKNER, Luciano (Org.) ; PRATA, N. (Org.) . **História da Mídia Sonora: experiências, memórias e afetos de Norte a Sul do Brasil**. Porto Alegre: Edipucrs, 2009. v. 1

RODRIGUES, Maria Cristina Vieira. **Ponte de Palavras – Didascálias: A Dramaticidade das Indicações Cênicas no Teatro de Dias Gomes**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2008.

SILVA, Flávio Porto. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. In: **FACOM**, n. 15, pp. 46 a 54. Salvador: FACOM, 2005.

SILVEIRA, Isabela. **O lugar do espectador na dramaturgia de Armand Gatti: engajamento político, cooperação textual e performatividade**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2011.

SPRITZER, Mirna. **O Corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica**. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

TEIXEIRA, João Senna. **Batman e Robin nunca morrerão: a construção do cânone e da continuidade na passagem de Grant Morrison pelo Batman**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, 2014.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Trad.: Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad.: José Simões [coord.]. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. s.d. Arquivo pessoal.

NASCIMENTO, Ilma. **O Cigano**. Roteiro. Digitalizado, 2011a. Arquivo pessoal.

NASCIMENTO, Ilma. **Dublê de Cantor**. Roteiro. Digitalizado, 2011b. Arquivo pessoal.

VILLAÇA, Iara. **A Deusa do Cangaço**. Roteiro. Digitalizado. 2011a. Arquivo pessoal.

VILLAÇA, Iara. **O samba de Lucas**. Roteiro. Digitalizado. 2011b. Arquivo pessoal.

TV BRASIL. **Programa Arte do Artista**. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/radionovela-genero-renasce-e-e-destaque-no-arte-do-artista>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

TENDLER, Ana Rosa e TENDLER, Silvio. **Encontro com Milton Santos - o mundo global visto do lado de cá**. [Filme-Vídeo]. Produção de Ana Rosa Tandler. Direção de Silvio Tandler. Brasil, 2005. 89 min. color. son.

NASCIMENTO, Ilma. Entrevista. [07 de março de 2015]. Salvador. Entrevista concedida a Iara Villaça.

MARQUES, Ismael. [16 de março de 2015]. Salvador. Entrevista concedida a Iara Villaça.

FRAGA, Josélia. Entrevista. [31 de março de 2015]. Salvador. Entrevista concedida a Iara Villaça.

REVERENDO, Ramon. Entrevista. [30 de março de 2015]. Salvador. Entrevista concedida a Iara Villaça.

TRÓCOLI, Paulo. Entrevista. [17 de abril de 2015]. Salvador. Entrevista concedida a Iara Villaça.

BRITTO, Taís. A nova mania dos aficionados por narrativas histórias. In.: **O Globo: Revista da TV**. 18.11.2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/podcast-serial-a-nova-mania-dos-aficcionados-por-narrativas-historias-14585982>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

GUIMARÃES, Dilva. CABRAL, Paulo. Significado de Web. In.: **Significados.com.br**. Disponível em: <http://www.significados.com.br/web/>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

Alfred Dublin. In.: **Goodreads**. Disponível em: http://www.goodreads.com/author/show/45706.Alfred_Dublin. Acesso em: 27 de abril de 2015.

Friedrich Dürrenmatt: Swiss Author . In.: **Encyclopædia Britannica**. Disponível em: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=606263. Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Na onda digital**. Disponível em em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Vencendo Barreiras**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Chama da terra**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Combate ao trabalho infantil**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Contos da Copa**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Brasília, o coração do Brasil**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Vidas interrompidas**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Despertar de um coração**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

EMPRESA BRASILEIRA DE NOTÍCIAS. Radionovela **Todo dia é dia de combate ao fumo**. Disponível em: <http://radioagencianacional.ebc.com.br/categorias/radionovelas> Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **Radionovela Cosme de Farias**. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **Radionovela Maria Felipa**. Disponível em: <http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **Radionovela Assis Valente e Cuíca de Santo Amaro.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **Radionovela Bimba e Pastinha.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **A Deusa do Cangaço.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **O Cigano.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **Dublê de Cantor.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **O samba de Lucas.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **O Compadre de Ogum.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

IRDEB. **A descoberta da América pelos turcos.** Disponível em:
<http://www.irdeb.ba.gov.br/educadora/catalogo?busca=radionovela&searchphrase=exact>.

Acesso em: 27 de abril de 2015.

RÁDIO CÂMARA. **Caminho das Árvores.** Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/dinamico/categoriaProgramaRadio?Categoria=6>.
Acesso em : 27 de abril de 2015.

RÁDIO CÂMARA. **Cidadania.** Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/dinamico/categoriaProgramaRadio?Categoria=6>.
Acesso em : 27 de abril de 2015.

RÁDIO CÂMARA. **Cidade Legal.** Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/dinamico/categoriaProgramaRadio?Categoria=6>.
Acesso em : 27 de abril de 2015.

RÁDIO CÂMARA. **Horário do Recreio.** Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/dinamico/categoriaProgramaRadio?Categoria=6>.
Acesso em : 27 de abril de 2015.

RÁDIO CÂMARA. **Mandachuva.** Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/dinamico/categoriaProgramaRadio?Categoria=6>.
Acesso em : 27 de abril de 2015.

RÁDIO CÂMARA. **Na ponta do lápis.** Disponível em:
<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/dinamico/categoriaProgramaRadio?Categoria=6>.
Acesso em : 27 de abril de 2015.

RÁDIO JUSTIÇA. **Mulheres Radioativas.** Disponível em:
<http://www.radiojustica.jus.br/radiojustica/programacao.action#>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

RÁDIO JUSTIÇA. **No cativoiro.** Disponível em:
<http://www.radiojustica.jus.br/radiojustica/programacao.action#>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

RÁDIO JUSTIÇA. **Cassandra, a mulher virtual.** Disponível em: <http://www.radiojustica.jus.br/radiojustica/programacao.action#>. Acesso em: 27 de abril de 2015.

YOUTUBE. **Radionovela O Direito de Nascer.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xUjFY4BgwY> Acesso em: 27 de abril de 2015.

PODCAST SERIAL. Disponível em: <http://serialpodcast.org/> Acesso em: 27 de abril de 2015.

TV ZOMBIE. **A gravação dos mortos.** Disponível em: <http://jovemnerd.com.br/nerdcast/nerdcast-342-audio-drama-t-zombii-a-gravacao-dos-mortos/> Acesso em: 27 de abril de 2015.

ANEXOS

**RADIONOVELA “A DEUSA DO CANGAÇO”
ROTEIRO: IARA VILLAÇA**

CAPÍTULO 1

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- BAR NA FANTASIA DE TÉSSIA

Música tema da fantasia de Têssia. Sons de bar. O espectador ainda não vai saber que é uma fantasia.

HOMEM 1 - Esse tal de Lampião não é de nada. Se eu topasse com ele, dava-lhe uma sova. Mandava ele de volta pro quinto dos infernos que é o lugar dele.

HOMEM 2 - Quando fala assim, é porque é o primeiro a correr. *(risos)*

HOMEM 1 - Primeiro a correr pra cima dele, isso sim. Não tenho medo de bandido. Ele ía aprender com quantos paus se faz uma canoa.

LAMPIÃO - E com quantos paus se faz uma canoa?

HOMEM 1 - Ora, com... *(interrompe a fala. medo)* Lampião? *(silêncio no bar)* O senhor tava aí, eu não sabia.... Ouviu desde quando? *(titubeia)*.

LAMPIÃO - Ouvi o suficiente pra saber que tu é um homem corajoso. Valente! E que vai me enfrentar.

HOMEM 1 - Eu tava de brincadeira, capitão... Eu tava... Eu tava... Me perdoe, capitão.

LAMPIÃO - Pior do que homem mentiroso é homem frouxo. E tu é as duas coisas juntas. É por isso que merece levar um balaço na cabeça. *(Som de arma sendo carregada. Homem 1 implora. Desespero. Música de suspense)*.

TÉSSIA *(voz de menina)* - Capitão! *(interrompe o clima)* Deixe esse frouxo vivo pra ver se ele aprende a ter mais coragem.

LAMPIÃO - Mas, D. Têssia. Esse homem me faltou com o respeito.

TÉSSIA - Lampião, a vida do homem é que nem fruta no pé: se a gente vai comer a gente colhe, mas se não vai, é melhor deixar lá até ela cair sozinha...

LAMPIÃO - A Sra. é mesmo muito sábia, D. Têssia. *(para Homem 1)* Vai-te embora, miséria. Mas não quero ver essa sua cara na minha frente.

HOMEM 1 - Oh, senhora. Muito obrigado! *(som de seus passos correndo)*

HOMEM 2 - Mas quem é a senhora, capaz de demover o Rei do Cangaço de matar um homem?

LAMPIÃO - Ora, seu ignorante. Eu sou o Rei do Cangaço, mas essa é D. Têssia, a Deusa do Cangaço!!! *(música heróica que vai se tornando o tema de fantasia de Têssia. Quebra para cena 2).*

CENA 2 - CASA DE TÊSSIA

MÃE - Têssia, menina. Acorde! Dormiu de novo na frente do rádio?

TÊSSIA - Vixe! Dormi e sonhei que eu era cangaceira. Deve ser porque eu tava ouvindo as notícias de Lampião quando adormeci. Disseram que ele esfolou um homem no bar que tava falando mal dele.

MÃE - Menina, vá ouvir novela. Escutar música. Isso lá é coisa pra você tá ouvindo?

TÊSSIA - Pobre do homem... Quem mandou ser besta e desafiar o Rei do Cangaço! Minha mãe, será que Maria Bonita é bonita mesmo? E os cabras de Lampião são valentes mesmo?

MÃE - Têssia Maria, você tá falando de bandido, menina. Onde já se viu tratar bandido como herói? *(o rádio anuncia outro boletim).*

TÊSSIA - Perainda mãe, que vai dar outra notícia. *(volume da rádio aumenta)*

RÁDIO - Testemunhas do incidente no bar informaram que ouviram comentários dos cangaceiros sobre a direção tomada pelo bando de Lampião. Segundo os relatos, os cangaceiros seguiriam em direção à cidade de Cabrobró do Judas. Pelos cálculos da polícia, devem chegar por lá ainda no final desta tarde. Voltamos depois dos reclames com notícias do Excelentíssimo Presidente da República, o Sr. Getúlio Vargas. Na sua Rádio Caleidoscópio. *(vinheta da rádio).*

MÃE - *(apavorada)* Valha-me Deus! Eles tão vindo pra cá!

TÊSSIA - *(animada)* - Eles tão vindo pra cá!

Têssia e a mãe seguem falando ao mesmo tempo. Cada uma pensando nas providências que querem tomar. Uma para proteger as pessoas e a outra para receber o bando.

MÃE - Temos que esconder os pertences. As moças. Os bichos. As comidas.

TÊSSIA - Temos que arrumar a casa, deixá-la bonita pra receber o rei do Cangaço. Preparar uma macaxeira com carne de sol! Humm...

MÃE - Menina, tu é maluca? Quer preparar carne de sol pra bandido? Quer receber cangaceiro em casa?

TÉSSIA – Mãe, eles tratam bem quem recebe eles em casa. Escute, certa feita, Lampião e seu bando pararam numa casa para se alimentar. *(tema de contação de história e ruídos de cavalos e pessoas chegando, armas sendo descarregadas, burburinho acompanham a narrativa de Têssia.)*. A família tava morrendo de medo e tratou todos muito bem: serviu a melhor comida que tinha e a melhor bebida também. Mas aí, um dos cangaceiros inventou de reclamar...

INSERT 1 - CASA DA SENHORA

CANGACEIRO – Arghhhh... Que almoço mais insoso. Não tem sal nessa casa, não, minha senhora?

SENHORA – Me desculpe, meu senhor. Eu já vou buscar mais sal. Com licença...

LAMPIÃO – Senhora?

SENHORA – Sim, Capitão Lampião?

LAMPIÃO – A senhora traga todo o sal que tiver na sua casa, faça o favor.

SENHORA – Sim, senhor, Capitão.

TÉSSIA *(ainda narrando)* – E a senhora buscou todo o sal que tinha na casa conforme Lampião tinha mandado. Quando ela chegou, Lampião chamou o cangaceiro que tinha reclamado.

LAMPIÃO – Tu quer sal? Então coma esse sal que ela trouxe. Mas coma o sal todinho.

CANGACEIRO – Mas deve ter pra mais de 1 quilo aí, Capitão.

LAMPIÃO – Pois vai comer tudo, cabra safado. Tu não viu que essa família recebeu a gente com educação? Serviu a melhor comida e a melhor bebida, e tu ainda reclamou? *(tema de contação de história. Quebra pra próxima cena)*

FIM DO INSERT 1

TÉSSIA – Pois o homem comeu sal até morrer... Tá vendo, mãe? Lampião respeita quem respeita ele...

MÃE – Valha-me Deus! Tu tá perdendo é a noção das coisas... Olhe, vou avisar a sua tia Djanira dessa chegada de Lampião, que é o melhor que faço *(som de passos dela saindo)*

TÉSSIA - Nem posso acreditar! Eu vou conhecer Lampião pessoalmente! E quem sabe não me tornarei de verdade “A Deusa do Cangaço”?

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 2

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NA CASA DE TÉSSIA

Som de confusão na casa. Todos falam ao mesmo tempo.

JUDITE - Djanira, tu tirasse as economias debaixo do colchão?

DJANIRA – Tirei, Judite. E já escondi no porão. E o quarto das meninas?

JUDITE - Vixe! Rosário, vai desarrumar seu quarto pra ninguém perceber que moram duas meninas aqui. *(gritando)* Téssia, veja se a comida já tá boa e leve uma parte pro assoalho.

TÉSSIA - Mãe, essa roupa tá boa pra eu receber o bando de Lampião?

JUDITE *(enfurecida)* - Que receber o bando, menina? Tá maluca? Tu acha que eu vou deixar vocês duas expostas? Tu e Rosário vão ficar no assoalho, quietinhas.

TÉSSIA - No assoalho, minha mãe? Mas eu quero falar com Lampião.

JUDITE - Tu não vai falar com ninguém e está encerrado o assunto. E ande logo ver se a comida tá pronta. *(som de passos rápidos de Djanira entrando)*

DJANIRA - Judite, vamo ligar o rádio porque parece que os cangaceiros tomaram outro rumo.

JUDITE - Ai, tomara. Ligue aí.

Som do rádio sendo ligado e sintonizado. Notícia.

SPEAKER - E agora o boletim sobre o paradeiro de Lampião. A polícia afirma que o bando não vai mais para Cabrobó do Judas. As pegadas indicam seguirem na direção exatamente oposta, para o vilarejo de Sertão Teimoso. Os militares acreditam capturar Lampião e os demais até o final desta noite. Voltamos com mais informações a qualquer momento na sua Rádio Caleidoscópio. *(vinheta da rádio)*.

Som do rádio sendo desligado.

JUDITE - Ai, Graças a Deus! Agora podemos nos tranquilizar.

DJANIRA - Essa foi por pouco.

TÉSSIA - Que por pouco... Eles tão vindo é pra cá mesmo.

DJANIRA - Como assim, menina?

TÉSSIA - Esses macacos são é muito bestas. Truquezinho mais velho esse de inverter as alpercatas... *(ri)*

DJANIRA - Inverter as alpercatas?

TÉSSIA - É. Bota o calcanhar pra frente e a parte dos dedos pra trás. Aí fica parecendo que eles tão indo prum lado e na verdade tão indo pra outro.

JUDITE - Téssia, como é que tu sabe dessas coisas?

TÉSSIA - Ora, minha mãe, eu sei mais de Lampião e de cangaceiros do que eles mesmos... *(ri)*

DJANIRA - Ói Judite, vai que essa menina tá certa. É melhor a gente não desandar com os preparativos. Vamos todo mundo trabalhar!

Música e falas soltas de ordem e arrumação caracterizando uma passagem de tempo.

DJANIRA - Ah, finalmente acabamos! Vixe! Já são quase sete horas...

JUDITE - Agora só nos resta esperar e torcer pra que Téssia esteja errada e a polícia capture os bandidos em Sertão Teimoso.

TÉSSIA - Eu não tô errada, não, minha mãe. A senhora vai ver que ele vai chegar aqui daqui a pouco. Imagine se os macacos vão conseguir pegar o Rei do Cangaço fácil assim... Lampião já escapou de coisa bem pior... Ói. Certa feita, no Ceará, havia um Coronel chamado Isaías Arruda. Ele fazia negócios com Lampião: vendia armas pra ele e o cangaceiro prestava serviço pro Coronel. Pois esse Isaías Arruda entrou de conluio com um major da polícia cearense e bolou um plano pra pegar Lampião. *(música de história)*.

INSERT 1 - FAZENDA DO CUNHADO DO CORONEL ISAÍAS

ISAÍAS - Capitão Virgulino! Fico muito contente do senhor aceitar jantar aqui, na fazenda do meu cunhado!

LAMPIÃO - Eu é que faço gosto, Coronel Isaías!

ISAÍAS - Fiquem todos à vontade. Sirvam-se. Ora, tá faltando a bebida. Tenho um licor dos bons. Com licença, vou pegar. *(som de passos saindo)*

LAMPIÃO - Essa comida tá parecendo boa...

CANGACEIRO 1 - O senhor não acha melhor a gente provar antes, Capitão?

LAMPIÃO - É claro que acho! *(ri)* Só estou esperando isso.

TÉSSIA - Dois cangaceiros do bando provaram e morreram envenenados.

LAMPIÃO - Ah, filho de uma égua! Vamos simhora daqui, rapazes! Candeeiro, o caminho tá livre?

CANDEEIRO - Tá não, Capitão. Tem soldado e jagunço por tudo quanto é lado. Como é que a gente vai sair daqui?

LAMPIÃO - Ora, como... Brigando, home... *(grita)* Vamos simhora!!!! *(som de gritos e luta - tiros etc.)*

TÉSSIA - Os cangaceiros conseguiram furar o cerco e se esconderam numa manga de vegetação fechada e seca e acharam que estavam a salvo... Qual nada!

CANDEEIRO - Capitão, tá sentindo cheiro de fumaça? Tem vegetação queimando! Vamos correr! *(som de homens correndo)* Êta, tem fogo aqui também!

LAMPIÃO - O fogo tá se espalhando muito rápido. Estamos cercados de novo! Rapazes, vamos usar o que nos resta de força pra sair desse incêndio!

TÉSSIA - Nem o fogo conseguiu deter o bando. Eles conseguiram se salvar.

LAMPIÃO - Esse traidor vai me pagar caro... Vou mandar um recado pra aquele filho de uma égua. Escreva aí, Azulão: Lampião não é preá pra morrer queimado.

TÉSSIA - Nem preciso dizer o que aconteceu com o Coronel, né?

(música de final da história)

FIM DO INSERT 1

JUDITE - Menina, se tu usasse essa esperteza que tem em alguma coisa útil...

DJANIRA *(chamando)* Rosário! Vem cá! *(som de passos de Rosário)*

ROSÁRIO - Sim, senhora, minha tia.

DJANIRA - Deram alguma notícia nova de Lampião no rádio?

ROSÁRIO - Nada, minha tia. Só que a polícia tá toda armada pra pegar Lampião em Sertão Teimoso.

TÉSSIA *(rindo)* - Bando de besta! Eles nem pensam que Lampião pode estar ouvindo rádio.

ROSÁRIO - Disseram também que sumiu um bocado de cavalo ali em Serra Verde, mas o dono disse que eles fugiram.

TÉSSIA - Ói! Deve ser Lampião. O dono tá despistando.

JUDITE - Pra que ele ía despistar os ladrões dos cavalos dele?

DJANIRA - Porque o povo ajuda Lampião, Judite. Despista a polícia, dá informação errada.. Faz quanto tempo esse roubo, Rosário?

ROSÁRIO - Mais ou menos uma hora...

DJANIRA - Duas horas é o tempo que dá de Serra Verde pra cá a pé... a cavalo eles devem chegar...

Som de cavalos e muitas vozes indicando a chegada do bando de Lampião.

TÉSSIA - São eles!

JUDITE - Valha-me Deus!

DJANIRA - Téssia e Rosário vão pro assoalho!

TÉSSIA – Mas tia...

DJANIRA - Andem logo as duas!

TÉSSIA - Diabos!

JUDITE - E pare de xingar, menina!

(Som dos passos das meninas. Téssia sai resmungando.)

JUDITE - Agora é rezar pra que eles não venham em nossa casa.

Som de batidas na porta.

CANDEEIRO - Ô de casa... Abram a porta pra Capitão Virgulino e seu bando!

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 3

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NA CASA DE TÉSSIA

Som de batida na porta.

DJANIRA (*gritando*) Já vai! (*em sussurro*) Judite, coloca o tapete na cozinha, na entrada do assoalho onde as meninas tão escondidas, pra disfarçar.

Som de porta se abrindo.

CANDEEIRO - Boa noite. Sou Candeeiro, do bando de Lampião e peço comida pra que a gente possa seguir viagem.

DJANIRA - Pois não. Podem entrar.

CANDEEIRO - Muito obrigado. Qual é o nome da senhora?

DJANIRA – Djanira.

CANDEEIRO - Pois muito obrigado, D. Djanira. Se a senhora não se importa, vou dar uma olhada na casa pra ver se não tem policial volante.

JUDITE (*indignada*) - O Sr. tá querendo vasculhar minha casa?!

DJANIRA – Essa é minha cunhada. Judite não se oponha. Não temos mesmo nada a esconder.

CANDEEIRO - Muito bem. (*chamando*) Baliza, Mergulhão, vumbora entrar.

Som dos passos dos cangaceiros e de rifles sendo carregados.

JUDITE - Valha-me Deus. Minha Nossa Senhora!

DJANIRA (*sussurrando*) - Calma, Judite. É bom mesmo eles olharem a casa e verem que não há indícios das meninas aqui. Vamos fazer o que eles querem, alimentá-los e esperar que vão embora em paz.

JUDITE - Eu não acredito que isso tá acontecendo...

DJANIRA - Mas está. E vai ser uma noite longa. Temos que ser fortes pelas meninas.

Som dos cangaceiros voltando.

CANDEEIRO - Tudo certo, senhoras. Vou chamar o capitão. (*chamando*) Capitão!

DJANIRA - Se prepare, Judite, que lá vem ele.

LAMPIÃO - Boa noite, senhoras. Meu bando está agradecido por sua hospitalidade. Não se preocupe, não faremos nenhum mal. Só queremos um pouco de comida e iremos embora. Vou entrar mais Candeeiro e Santinha, as senhoras devem conhecer como Maria Bonita. O restante vai ficar nessa varanda agradável.

DJANIRA - Pois não, senhor. Vamos preparar uma janta pra os senhores.

JUDITE - Com licença.

LAMPIÃO - Toda, senhoras.

CENA 2 - DENTRO DO ASSOALHO

TÉSSIA - Meu Deus! Lampião na minha casa e eu aqui, dentro desse assoalho! Que injustiça!

ROSÁRIO - Téssia, pare de reclamar! Já tô cansada de ouvir você tagarelado!

TÉSSIA - Mas se é injusto, Rosário...

ROSÁRIO - Vixe, que cheiro é esse? É perfume?

TÉSSIA - É! É deles. Botam tanto perfume, mas tanto... É perfume que só a bexiga lixa da gota serena da mutrica do cachorro doido...

ROSÁRIO - Mas o cheiro não tá bom... Parece que tá misturado com suor... Argh!

TÉSSIA - Deixe de coisa, Rosário, eles não têm como tomar muito banho.

ROSÁRIO - Olhe, trouxe o rádio. Vamos ouvir um bocadinho pra passar o tempo.

TÉSSIA - Passar o tempo... Queria passar o tempo conversando com o Capitão...

ROSÁRIO - Afe Maria, que menina teimosa. Vou ligar o rádio bem baixinho e grudar no ouvido pra ninguém ouvir. Então fique caladinha, visse? (*Téssia suspira*).

CENA 2 - NA SALA DA CASA

JUDITE - Pronto. Já servi todos os que estão na varanda e aqui na sala. É muita gente.

LAMPIÃO - É verdade. E olhe que não tá o bando todo.

JUDITE - Me desculpe a pergunta, Seu Lampião. Mas o senhor não pensa em mudar de vida, não? Procurar outra atividade?

LAMPIÃO - Êta que se eu ganhasse dinheiro cada vez que me fazem essa pergunta, não precisava mais pegar! (*ri*) Ora, D. Judite, se a senhora tiver num negócio e tiver se dando bem com ele, vai pensar em abandonar?

JUDITE - Acho que não.

LAMPIÃO - Pois é exatamente o meu caso! (*Lampião e os demais cangaceiros riem*). Além do mais, todos os que eu conheço que largaram o cangaço tiveram que ir embora do sertão... isso eu não aguento. Vivo aqui e conheço essas terras desde que era tropeiro. Sem contar que por aqui fiquei famoso!

MARIA BONITA - Bonito aquele tapete da cozinha. A gente tudo também gosta de coisa bonita.

JUDITE – Tô vendo, dona Maria Bonita. Não pensava que as roupas de vosmecês fossem tão bonitas. Até as armas são enfeitadas...

LAMPIÃO – Repare pra meu chapéu novo. Tá vendo essas estrelas de oito pontas? É pra devolver os malefícios dos inimigos, ou até mesmo de paisanos...

JUDITE – Paisanos?

LAMPIÃO – É. O povo em geral. Gente como tu, que não é cangaceiro, nem polícia.

JUDITE – Ah... Isso é moeda de ouro?

LAMPIÃO – É, sim. Tudo moeda antiga. E óia essas medalhas... Veja o que tá escrito.

JUDITE (*lendo*) – “Deus te guie”. Que bonito. Eu só não entendo porque o senhor anda tão enfeitado enquanto tem gente querendo te matar. Não era melhor se confundir com a vegetação?

LAMPIÃO – A senhora não gosta de enfeitar sua casa, dona Judite? Pois então, nós também gostamos de enfeitar a nossa. Só que nossa casa vai com a gente onde a gente vai. É nosso corpo e tudo que a gente pode levar. E esses enfeites protegem a gente tudo. Óia aqui, esse crucifixo de ouro, tomei da baronesa de Água branca. E só ando com minhas orações no pescoço.

MARIA BONITA – Por que a senhora não coloca o tapete aqui na sala? Acho que fica mais bonito. Deixe eu ver...

JUDITE (*interrompendo nervosa*) - Não, dona Maria Bonita! Não precisa! Fica bonito mesmo. Tava aqui até ontem. Coloquei ali pra esconder uma mancha no chão, enquanto a gente não pinta.

MARIA BONITA - A senhora é daqui mesmo? Não parece...

JUDITE – Não. Sou do Recife. Vim pra cá faz uns quatro anos, porque meu marido era daqui. Mas ele faleceu.

MARIA BONITA - Entendo. E a senhora teve filhos?

JUDITE – Eu tive duas meninas. Uma se casou e foi morar no litoral. A outra faleceu, assim como meu marido. Djanira nunca se casou. Preferiu estudar. É professora da escolinha daqui. Tão inteligente! Acho que Téssia, minha falecida filha, puxou a ela. Se ela fosse viva, ía gostar tanto de ver esse chapéu do senhor...

CENA 4 - DENTRO DO ASSOALHO

Som de rádio ligado ao fundo muito baixinho ao fundo.

TÉSSIA - Fico presa no assoalho e ainda tenho que aguentar isso! Ouviu, Rosário? Mainha disse que eu morri. Que absurdo! E tô perdendo de ver o chapéu do capitão e prozeá com ele.

ROSÁRIO - Êta Téssia! No rádio tá dando que a polícia já descobriu que foi enganada pelos cangaceiros. Tem um bocado de volante vindo pra cá... Vai dar fim nesse bando todo.

TÉSSIA - Deus do Céu! Tenho que avisar o capitão!

ROSÁRIO - Vai avisar nada! Vai ficar aqui escondidinha até a polícia chegar!

TÉSSIA - Ai Meu Deus! E agora? Fico aqui escondida e deixo Lampião ser atacado ou desobedeço minha mãe e minha tia e aviso o bando?

ROSÁRIO - Tu fica aí quietinha. É isso o que tu vai fazer.

TÉSSIA - Ói... já sei o que fazer... seja o que Deus quiser...

VINHETA FINAL**CAPÍTULO 4****VINHETA DE ABERTURA****CENA 1- NA CASA DE TÉSSIA**

Som de porta empurrada.

JUVENTINO - Dá licença, Capitão. O bando tá querendo saber a que horas vamos partir.

LAMPIÃO - Vamos descansar da janta por uma hora e depois a gente vai embora. Nesse instante um galo cantou... Quando canta assim, fora de hora, não é bom sinal... é melhor a gente não se demorar.

DJANIRA - Mas esse menino é muito moço.

LAMPIÃO - É o mais novo do bando. Mais novo de idade e último a entrar. Ainda nem foi batizado... Mas já mostrou serviço salvando a vida de Santinha. Então, Juventino, avise os rapazes que saímos daqui a uma hora.

JUVENTINO - Sim, senhor, Capitão.

Som da tampa do assoalho abrindo.

TÉSSIA - Não espere tanto, Capitão!

DJANIRA - Téssia?!!! Menina, quem foi que te mandou sair do assoalho?

TÉSSIA - Me desculpe, tia, mas eu tinha que avisar o Capitão. Deu no rádio que a polícia descobriu o truque da alpercata e tá vindo pra cá.

LAMPIÃO – Dona Judite, pela idade presumo que essa é sua filha que morreu, não é?

TÉSSIA - Epa! Eu não morri não, viu Capitão?

LAMPIÃO - Tô vendo... Quer dizer que a senhora e sua cunhada tavam tentando me engabelar... Tá pensando que Lampião é besta?

TÉSSIA – Quem é besta é côco, que deixa furar o olho e tirar a água toda...

LAMPIÃO – Como é?

TÉSSIA – Ih! Esqueci do seu olho baixo, Capitão. Com todo o respeito, besta o senhor não é, não. Mas que não tava nem desconfiando que tinha gente no assoalho, não tava mesmo!

JUDITE - Téssia! Tu quer piorar as coisas, menina?

LAMPIÃO (*gargalha*) - Valente, sua filha, não é d. Judite? Gostei dela... Quer dizer que tu conhece o truque das alpercatas...

TÉSSIA - Oxente, conheço vários de seus truques. Sou uma grande admiradora do senhor...

LAMPIÃO - Ói, menina, vou te contar um negócio: esse truque de trocar a sola das alpercatas não fui eu que inventei, não. É um truque antigo do sertão pra despistar rastejador.

TÉSSIA - Rastejador?

LAMPIÃO - Sim. Rastejador é aquele homem que conhece tudo de sertão e sabe seguir um rastro como ninguém. E as volantes de polícia contratam esses homens pra seguir os cangaceiros. Por isso, é preciso ser muito vivo pra escapar de um desses.

TÉSSIA - Se eu fosse cangaceira, ninguém me pegava!

LAMPIÃO (*rindo*) - Tu queria ser cangaceira?

TÉSSIA - É meu maior sonho!

LAMPIÃO - Quantos anos tu tem?

TÉSSIA - 10!

LAMPIÃO - Daqui a uns 6, 7 anos já pode entrar pra um bando.

TÉSSIA - 6, 7 anos? Mas Dadá entrou pro cangaço com 13!

LAMPIÃO - Tu é muito nova... E o Cangaco não é mais como antes... Os governos dos estados tão se articulando, tomando umas medidas pra acabar com a gente. E se a gente não tomar cuidado, eles acabam mesmo.

TÉSSIA – O senhor sempre quis ser cangaceiro?

LAMPIÃO – Vou contar uma coisa engraçada: quando eu era criança, em Vila Bela, aqui mesmo em Pernambuco, brincava mais meus irmãos e amigos de soldados e cangaceiros. E eu sempre queria ser o chefe dos soldados pra prender todos os bandidos! Imagine!

TÉSSIA – E terminou se tornando o maior dos cangaceiros! Um dia eu queria brigar do lado do senhor...

JUDITE – Nem fale uma coisa dessa, Tédia!

TÉSSIA – Mas mãe, eu sou esperta! E valente. O capitão mesmo disse.

LAMPIÃO - Mas é preciso mais do que isso. É preciso saber planejar, trabalhar em grupo, ser resistente, paciente, orientado... Ser vivo é muito mais do que ser esperto, Tédia!

TÉSSIA – O senhor é vivo mesmo, não é Capitão? Mesmo não tendo descoberto que eu mais Rosário távamos embaixo do assoalho...

DJANIRA - Tédia!

TÉSSIA - Êta... Falei demais, não foi?

LAMPIÃO - Rosário deve ver sua filha que se casou, não é, dona Judite? Eu devia te castigar por isso...

JUDITE - Somos só nós duas, sem nenhum homem, lutando pra dar às meninas uma vida decente. Pode me castigar, se puder jurar por seu padrinho Padim Ciço que, no meu lugar, o senhor não faria o mesmo...

TÉSSIA – É mesmo... Expedita, sua filha e de Maria Bonita, não anda no bando com o senhor, não é?

LAMPIÃO - Tu, menina, sabe mesmo muito sobre mim. Tu merece é uma surra por falar assim com Capitão Virgulino!

ROSÁRIO - Seu Lampião, por favor, não faça nada com a minha irmã!

LAMPIÃO - Ora, ora, ora... Tô vendo que é uma família de mulher valente...

Som do cangaceiro chegando

JUVENTINO - Capitão, os homens estão todos avisados do horário de... oxente, de onde surgiu essa moça? Saiu do chão, foi?

TÉSSIA - O pior é que saímos mesmo...

JUVENTINO - Menino! Como dessa terra seca pode brotar uma flor dessa...

ROSÁRIO - Pois essa flor não é pra seu jardim, não...

JUVENTINO - Tu que pensa... Capitão, posso levar essa moça comigo?

JUDITE - Não pode, não!

LAMPIÃO - A senhora cale a boca! Acho que é um bom castigo por tentarem enganar Lampião... Além do mais, tenho uma dívida de honra com Juventino. Juventino, é isso mesmo que tu quer? Pense bem.

JUVENTINO – É isso mesmo, Capitão. Não se preocupe, vou tratar ela bem.

LAMPIÃO – Pois muito bem. Pode levar.

TÉSSIA – Capitão, tu tava tão simpático... Ó, Se tu não é o que parece, pareça o que é! Eu não tô acreditando...

LAMPIÃO – Pois acredite. Sua irmã vai viver o sonho que você sonhou. Vai virar cangaceira.

Sons de balbúrdia. Bate boca entre os cangaceiros e a família.

JUVENTINO – Pronto, Capitão!

LAMPIÃO – Vamo simbóra!

JUDITE (*desesperada*) – Não!!! Nãaaoooo!!! Minha filha!!!

Som do bando partindo.

JUDITE (*chorando*) – Meu Deus! Minha Rosário!

TÉSSIA (*em choque*) – Mas... não é possível... Como? Ele protege os fracos... Ele respeita... Ele...

DJANIRA – É um bandido, Tédia!

TÉSSIA – Minha Nossa Senhora! O que foi que eu fiz?

DJANIRA – Não é hora de pensar nisso. Temos que pensar como vamos trazer Rosário de volta.

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 5

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NA CASA DE TÉSSIA

Som de batidas na porta.

POLICIAL – É a polícia! Abram a porta.

DJANIRA – A polícia!

JUDITE - Djanira, atenda ele, por favor.

Som de porta se abrindo

DJANIRA - Boa noite, seu policial...

POLICIAL - Foi aqui que Lampião passou o dia?

DJANIRA - Foi, sim, senhor. Eles levaram..

POLICIAL (*interrompendo*) – Então essa casa é de gente conivente com o bandido...

DJANIRA – Eles levaram minha sobrinha.

POLICIAL – Pra onde ele foi?

DJANIRA – Não sabemos. Eles não disseram nada.

POLICIAL – A senhora está encobrindo o bandido?

DJANIRA – Juro que não!

POLICIAL – Fale a verdade!

DJANIRA – Eles levaram minha sobrinha. O senhor não acha que se eu soubesse de algo, contaria?

Som de Judite chegando.

JUDITE (*implorando, chorando*)– Seu policial, por favor, salve minha menina! Pelo amor de Deus!

Chora até ser interrompida por ele.

POLICIAL – Senhora, me solte! Olhe. Se eu encontrar o bando de Lampião, vou meter bala. Se sua filha conseguir escapar, tudo bem, mas eu não prometo nada. Com licença.
(*Som do policial saindo e da porta fechando*).

JUDITE – Meu Deus do Céu!

DJANIRA – Bandido e autoridade é tudo a mesma coisa nesse sertão. É por isso que o povo ajuda os cangaceiros... Os bandidos entenderam uma coisa que a polícia ainda não entendeu: que pra sobreviver, precisam da ajuda do povo.

TÉSSIA – Sabia que vira e mexe polícia vira cangaceiro e cangaceiro vira polícia?

DJANIRA – Pra tu ver que é tudo igual...

JUDITE – E tu defendendo esses bandidos.

TÉSSIA – Mas uma coisa é certa: é melhor não contar com os macacos pra salvar Rosário. A gente é que vai ter que fazer isso.

JUDITE – A gente? Tu não vai arredar o pé daqui... Djanira, vamos nas casas do povoado convocar os homens para irem atrás de Rosário.

TÉSSIA – Mas, mãe, eu sei tudo sobre Lampião e os cangaceiros... Eu posso ajudar a encontrar...

JUDITE – Téssia Maria, eu não quero ouvir mais nenhuma palavra sobre um disparate desse! Umbora, Djanira.

Som das duas saindo e a porta batendo.

TÉSSIA – Diabos!

Som de passagem de tempo. Som das duas voltando.

TÉSSIA - Oxente, já voltaram?

DJANIRA – Rebanho de homem frouxo!

TÉSSIA – Foi o que? Ninguém quis ir, não?

JUDITE – Ninguém. O povo se compadecia, prometia apoio, mas era só tocar no nome de Lampião pra voltarem atrás. Se Leandro fosse vivo, já tinha ido atrás de nossa filha. Como faz falta! Ói, quando Rosário voltar a gente vai simhora dessa cidadezinha de covarde.

TÉSSIA – É tudo um bando de alma sebosa mesmo... E agora?

DJANIRA – Judite, o que tu achou da idéia de Seu Vicente de pedir ajuda a um valentão?

JUDITE – Valentão? Nem sei o que é direito.

TÉSSIA – São aqueles home que gostam de uma briga!

JUDITE - Lá vem! O povo já admira gente que gosta de briga...

DJANIRA – É porque é a língua que se fala por aqui: a da violência. Mentir, roubar, trair... qualquer dessas coisas é mais grave do que matar. Aliás, ai daquele que sofra uma injúria e não se vingue derramando sangue... vai ser tachado de frouxo.

TÉSSIA - Os valentões querem sempre provar que têm coragem e viajam a distância que for pra se vingar ou vingar um amigo.

JUDITE – Quando tu fala assim, Téssia, me dá uma sensação de desperdício... Não podia saber tanto sobre outra coisa?

TÉSSIA – Isso todo mundo sabe, mainha... Não tem valentão no litoral, não?

JUDITE – Tem. E já teve cangaceiro também. Até hoje o povo lembra do cangaceiro Cabeleira, e olha que foi lá nos meados de mil setecentos e lá vai fumaça... Mas pra mim, a gente só tem que saber que eles existem e tomar cuidado.

DJANIRA - Sobre essa história de valentão... não sei, não. Não boto fé. Acho que contra Lampião não tem ninguém valente o suficiente.

JUDITE - Minha Nossa Senhora, o que será de minha filha? Olhe Djanira, eu posso tá ficando doida, mas tô achando que sou eu mesma que tenho que ir atrás de Rosário...

DJANIRA - Tu não, Judite, nós! Tu acha que eu vou te deixar ir sozinha, cunhada?

TÉSSIA - Oxente, e eu também!

JUDITE - Qual o que, menina! Tu é muito pequena pra ir...

TÉSSIA - Mas pronto! Se tamanho fosse documento, o elefante era dono do circo!

JUDITE - Téssia Maria, eu já disse que tu não vai e é minha última palavra. Agora ajude a gente a preparar as coisas pra gente ir.

TÉSSIA - Diabos!

Som de passagem de tempo.

JUDITE - Tudo pronto pra gente ir.

TÉSSIA - Ói, eu acho que as senhoras não deviam levar esse baú. Só vai fazer peso. Os cangaceiros são rápidos, se metem por dentro das plantas... Quando chegarem mais adiante, troquem a carroça por cavalos.

DJANIRA - Tu tem razão, Téssia. Olhe, vá buscar o rádio pra ver se dão notícia de Lampião.

TÉSSIA - Sim, senhora, minha tia. *(Som de Téssia saindo)*

DJANIRA - Judite, tu tem certeza de que não é melhor levar Téssia. A menina é muito viva e tem umas idéias danadas!

JUDITE - Eu não acredito que tu tá falando isso, Djanira. Preste atenção: uma filha minha já está em perigo, e eu não vou colocar a outra também!

DJANIRA - Tu tem razão. *(Som de Téssia voltando)*

TÉSSIA - Mãe! Tia! Deu no rádio que Lampião foi visto em Carapina.

DJANIRA - Mas isso já é nas bandas de Alagoas!

JUDITE - É isso mesmo. Eles tão indo pra Sergipe. Eu ouvi Lampião dizer pra o outro cangaceiro que ía receber um carregamento lá perto de Piranhas.

DJANIRA - Oxente, tu sabia disso e o policial perguntando...

TÉSSIA *(entendendo)* - Por isso eles vieram pro lado de cá... Porque já fica na beirada de Pernambuco que dá em Alagoas...

JUDITE - Então vamos direto pra Carapina, lá a gente troca a carroça, vai pra Piranhas e vê o que faz. Agora, Téssia, tu vai pra casa de dona Marcelina. Ela já tá sabendo de tudo.

TÉSSIA - Sim, senhora, minha mãe. Ói, tão levando pente? Não é só porque vão atrás de bandido que têm que ir desarrumada.

JUDITE - Oxe, Téssia, tu tem cada uma... Claro que eu tô levando pente. Olhe aq... Vixe, cadê meu pente?

DJANIRA - Eu também jurava que tinha colocado o meu na bolsa... Tamo é ficando doida!

TÉSSIA - Bom, enquanto as duas vão pegar os pentes, eu vou indo pra casa de dona Marcelina. Xauzinho!

JUDITE - Adeus, minha filha. Reze muito por nós, porque vamos precisar. *(chora)*

DJANIRA - Adeus, sobrinha. *(chora)*

TÉSSIA - Oxente, gente. Não precisam chorar. A gente vai se encontrar de novo mais rápido do que as senhoras pensam. *(dá uma risada)*.

DJANIRA - Isso mesmo! Vamos pensar como Téssia: com otimismo!

JUDITE - Tchau, filha!

(Som das duas saindo).

TÉSSIA - Mais fácil do que eu pensava... Elas que pensam que vou ficar nessa cidade, sem fazer nada.... Eu vou é atrás de minha irmã.

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 6

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NA CIDADE DE CARAPINA

Som de carroça andando

JUDITE - Afe! Graças a Deus chegamos em Carapina!

DJANIRA – Vamos descansar um pouco e trocar a carroça por cavalos.

JUDITE - Assim a gente perde tempo. Eles já devem estar é longe.

DJANIRA - Judite, não adianta a gente exagerar agora. Precisamos estar descansadas pra encontrar o bando.

JUDITE - Tu tem razão. Jesus! Eu fico me perguntando onde estará minha Rosário... Será que ela tá bem, Djanira?

CENA 2- NO BANDO DE LAMPIÃO

JUVENTINO - Rosário, já terminamos de montar o acampamento. E eu trouxe uma comidinha pra tu.

ROSÁRIO - Tô sem fome...

JUVENTINO - Menina, deixe de coisa... Tu não comesse nada desde que a gente saiu de Cabrobró.

ROSÁRIO - Já disse que não quero.

JUVENTINO - Êta menina teimosa... Assim tu vai morrer de fome. Ói, tu que sabe, visse? Vou deixar aqui do seu lado, quando tu quiser, tu pega. Devia era agradecer. Poucas mulheres entram pro cangaço. Antigamente só tinha home. Sinhô Pereira dizia que não entendia porque Lampião trouxe mulher pro bando... tu sabe quem é Sinhô Pereira? Era o chefe do bando quando Lampião entrou pro cangaço. Quando se aposentou, deixou Lampião comandando.

ROSÁRIO - E cangaceiro se aposenta?

JUVENTINO - Óia... falou comigo, foi? Que milagre... (*barulho de talher*) Eita, não guentou de fome, não foi? Eu sabia.

ROSÁRIO (*comendo*) Eu... É que... Ah, acho melhor me alimentar direito pra ficar forte e conseguir fugir...

JUVENTINO (*se zangando*) Pois tu não vai fugir é nunca... Tu vai ser minha mulher...

ROSÁRIO (*gritando*) - Nem morta!!!

JUVENTINO - Ah, menina teimosa! (*som de passos de Lampião e Maria Bonita se aproximando*)

LAMPIÃO - Juventino, que cara de aperreio é essa? (*Juventino bufa*)

MARIA BONITA - Rosário, gostou da comida?

ROSÁRIO - Olhe, dona Maria Bonita, minha irmã Têssia vive sonhando em ser cangaceira. Pois quando eu voltar pra casa, vou dizer a ela que mulher cangaceira não faz nada: não pega em arma, não briga. Só fica se embonecando pros home.

MARIA BONITA - E mulher fora do cangaço? Faz o que? (*silêncio*) Aqui no cangaço, não é aquela pasmaceira de casa... Eu mesma detestava... Tu sabe que eu já fui casada, não é?

ROSÁRIO - Eu não sei, não. Têssia é que deve saber.

MARIA BONITA - Pois quando eu tinha 15 anos me casei com um sapateiro chamado Zé Neném. Vixe, o home era um frouxo. A gente não combinava em nada. De vez em quando eu ía buscar consolo no colo de minha mãe. Foi num dia desses que meus pais me apresentaram a Lampião, que pernoitou na fazenda deles, em Santa Brígida, lá na Bahia. Eu tinha 19 anos e Virgulino já tinha 33. Nós proseamos por horas e horas. Até esqueci de meus aborrecimentos de casa. (*música de história*)

INSERT 1

JOAQUINA (MÃE) - Me adesculpe capitão mas é hora de Maria Déia se deitar.

LAMPIÃO - Certamente, senhora dona Joaquina... certamente. Peço desculpa pelo meu descabimento. Deixe ver a hora... Vixe meu padim pade Cirço, como é tarde!... Temo, senhora dona Joaquina, que amanhã eu e sua filha não vamos ter a oportunidade de travar outra conversa. Vou sair com meu pessoal antes do cantar do galo. Temos muito chão pela frente e só no ano que vem, quando passar novamente por essas bandas é que poderemos

continuar nossa prosa, que para mim foi muito interessante. Isto é, se ela quiser e estiver disponível.

MARIA BONITA - Pode deixar que vou está aqui esperando. *(som dos passos de Maria saindo)*. Capitão!?

LAMPIÃO - Sim!?!...

MARIA BONITA - Existe mulher cangaceira?

LAMPIÃO - Não!... Acho que não!...

MARIA BONITA - Então, quem sabe eu não serei a primeira?

FIM DO INSERT 1

JUVENTINO - E o que aconteceu?

LAMPIÃO - Eu fui embora sem querer influenciar Santinha, que na época era Maria Déa. Não sou home de faltar com respeito a uma senhora, quanto mais casada. Parti esperando esquecer ela. Era melhor assim. Mas não consegui.

MARIA BONITA - Eu não consegui esquecer o capitão. Me separei de Zé Neném, que não podia me dar amor, nem filhos, porque era estéril, e nem vida! Esperei passar um ano. E em 1930 ele voltou, como prometeu. Chegou de repente, sem avisar. Feito um cavaleiro...

LAMPIÃO - Quando ela me viu, veio correndo pra mim. Nunca na vida vou esquecer. Veio embora comigo com a bênção dos pais e, pouco a pouco foi conquistando a confiança do bando, que deu a ela o apelido de Maria Bonita. Nada mais justo. Mas pra mim, é somente Santinha. *(música de fim de história)*.

CENA - NA CIDADE DE CARAPINA

Som da carroça andando

DJANIRA - Olhe ali Judite, será que aquele home não se interessa em trocar a carroça por um cavalo?

JUDITE - Espero que sim. Perdemos muito tempo aqui em Carapina. E não tenho nem idéia de como encontrar o bando de cangaceiros... Duvido que... *(barulho de carroça “tropeçando numa pedra”)*

TÉSSIA - Ai!

JUDITE - O que foi isso?

DJANIRA - Foi a roda da carroça que bateu numa pedra.

JUDITE - Não. Tô falando do grito. Veio debaixo do feno e eu acho que já sei de quem é. *(barulho de feno sendo manuseado)*.

JUDITE - Téssia!

TÉSSIA - Oi mainha... Oi tia...

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 7

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NA CIDADE DE CARAPINA

JUDITE – Téssia Maria! Eu não acredito que tu veio escondida nessa carroça até Carapina! Quando a gente pensa que não tem como piorar...

DJANIRA – Judite, quando a gente voltar vê o que faz com Téssia, enquanto isso vamos ganhar tempo e ir atrás dos cangaceiros.

JUDITE – Vamos fazer isso mesmo. Não pense, dona Téssia, que vai ficar livre de castigo depois de colocar nós todas em risco... Umbora trocar a carroça por cavalo e depois ver se conseguimos alguma pista dos bandidos.

CENA 2- NO BANDO DE LAMPIÃO

JVENTINO – Vixe, tô é nervoso...

ROSÁRIO *(nervosa)* – O que foi? Tão atacando o acampamento do bando?

JUVENTINO – Não! Nada disso! É que o Capitão disse que hoje vai me batizar!

ROSÁRIO – Todo cangaceiro tem apelido?

JUVENTINO – Todo, não. Às vezes o apelido não pega, o nome fica mais forte. Os rapazes do bando me contaram uma história. Um dia, Lampião foi visitar um coronel amigo dele lá em Águas Belas, em Pernambuco. Levava com ele um rapaz que seria morto mais tarde... *(Música de história)*

INSERT 1

CORONEL – De onde tu é, rapaz?

RAPAZ - Sou filho de Zé Bastos. Pai conhece o senhor. O que se passou, não nego, é que eu fui preso com um bilhete costurado no punho da camisa pra um home que eu não sabia que era um volante, juro!

JUVENTINO - O Coronel ficou tocado pelo jeito conformado do jovem e tentou convencer o Rei do Cangaço a não matar o rapaz. No final do ano o bando voltou pra aquelas bandas. Um cangaceiro menino se aproximou e beijou a mão de Audálio.

RAPAZ - Devo ao senhor a minha vida. Sou o filho de Zé Bastos.

CORONEL – Muito obrigado, Capitão, por sua piedade.

LAMPIÃO - Ah, Audálio, você está estragando meu comando com esse coração... Mas vou ver o que posso fazer por você.

CORONEL - Capitão Lampião, que vulgo o menino pegou?

LAMPIÃO - Bilhete.

FIM DO INSERT 1**CENA 3 - NA CIDADE DE PIRANHAS**

DJANIRA – Muito bem... Chegamos em Piranhas. Só não faço idéia de pra onde a gente vai agora...

TÉSSIA – Pois eu acho que sei como descobrir...

DJANIRA – Como, Téssia?

TÉSSIA – Tá vendo aquele homem ali? Tô achando que ele é cangaceiro disfarçado.

JUDITE – Por que tu acha isso, menina?

TÉSSIA – Espere ele virar de costas... Aí! Viram?

DJANIRA – Eu não vi nada.

JUDITE – Muito menos eu.

TÉSSIA – Prestem atenção! Tá vendo que a nuca dele é branca? Pálida de sol?

DJANIRA – E daí?

TÉSSIA – Daí que cangaceiro gosta de usar cabelo comprido. Aí, quando quer se disfarçar de paisano, como diz Lampião, corta os cabelos, mas fica com a nuca branca porque ficou muito tempo sem tomar sol.

JUDITE – Tu tem certeza?

TÉSSIA – Certeza, certeza, não tenho, não... Mas vou tentar descobrir. Vou falar com ele.

JUDITE – E tu vai falar o que com ele? Perguntar se é do bando de Lampião? Se tá disfarçado?

TÉSSIA – Não. A senhora vai ver...

JUDITE - Não, Téssia! Fique longe dele.

DJANIRA – Judite, é a única pista que nós temos... Eu vou com ela.

(som dos passos das duas)

TÉSSIA – Com licença, senhor. O senhor sabe pra que lado é Aracaju?

CANCÃO – O litoral é pro lado de lá... Aracaju deve ser por ali.

TÉSSIA – Muito obrigada. Ói, o senhor pode baixar um pouquinho pra eu tirar um negócio aqui na sua camisa? Ahn! *(se assusta)* Pronto. Era um fiapinho de linha... já tirei.

Agradecida. Vumbora, tia! *(som das suas caminhando)*

TÉSSIA – É cangaceiro mesmo, minha tia!

DJANIRA – Como é que tu sabe, Téssia?

TÉSSIA – Ora, é muita coincidência ele ter a nuca branca e o calo de bernal!

DJANIRA – Calo de bernal?

TÉSSIA – É tia. Eles carregam tanta coisa nos bornais, presos no ombro, que ficam com um calo. Assim dá pra descobrir quem é cangaceiro.

DJANIRA – Téssia, cada dia me espanto mais com tu! *(som dos passos de Judite)*

JUDITE – Eu lembro dele! Eu servi ele lá em casa! Quando ele se virou eu vi.

DJANIRA – Então vamos montar nos cavalos e seguir ele discretamente.

CENA 6 – NO BANDO DE LAMPIÃO

ROSÁRIO – Menino, como o Capitão toca bem... Aqui parece que todo mundo é artista! E essa dança...

JUVENTINO – Pisada. E a música é xaxado. Se chama assim por causa do barulho das sandálias no chão. Alguns dizem que a batida da música parece com o som dos tiros...

ROSÁRIO – É bonita.

JUVENTINO – Tá vendo, Rosário? A vida no cangaço não é tão ruim.

ROSÁRIO – Não é ruim? Claro! Tá todo mundo dançando, prozeando... Vai dizer que é assim o tempo inteiro? Além do mais, Juventino, tu me pegou a força, tu me tirou de minha família... como agora quer que eu goste de tu?

JUVENTINO – Deixe de coisa, Rosário. Sua família vai ficar bem. A gente volta lá ano que vem e elas vão ver a filha cangaceira!

Rosário chora.

JUVENTINO – Diaxo!

CENA 7 - NO MEIO DO MATO

JUDITE – Agora danou-se: a gente perdida no meio da caatinga e nem sinal do cangaceiro.

TÉSSIA – Diabos! Não dava pra acompanhar aquele cangaceiro com cavalos bons, imagine com esses...

DJANIRA - E agora? Como é que a gente vai achar o bando de Lampião?

CANCÃO - Tão querendo achar o bando de Lampião? (*ri*) As senhoras achavam que eu não ía perceber que tavam me seguindo? Acham que não percebi que a menina tava procurando meu calo no ombro? Ah, a senhora é a dona da casa de Cabrobró do Judas...

JUDITE - Nós queremos ver minha filha.

CANCÃO - Vou levar vosmecês até lá e o capitão decide o que faz...

TÉSSIA - Êta... não era bem isso que eu tinha pensado, mas vamos até o bando...

JUDITE - Valha-me Deus! Eles vão é matar a gente!

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 8

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NO BANDO DE LAMPIÃO

CANDEEIRO - Capitão! Tem umas visitas aqui no acampamento...

LAMPIÃO - Visitas?

CANDEEIRO (*mais alto. chamando*) - Podem vir! (*som dos passos de Judite, Djanira e Téssia*)

LAMPIÃO - Mas será o Benedito? O que as senhoras tão fazendo aqui?

TÉSSIA - A gente veio buscar minha irmã!

LAMPIÃO - Êta que eu não tô acreditando... Vieram sozinhas?

DJANIRA - Foi. Nenhum homem quis acompanhar a gente. Rebanho de frouxos. Mas o tanto que Téssia conhece do senhor ajudou a gente a chegar.

JUDITE - Pelo amor de Deus, Capitão! Deixe eu ver minha filha!

LAMPIÃO - Candeeiro, leve dona Judite e a cunhada pra ver Rosário. A menina fica aqui.

CANDEEIRO - Sim, senhor, Capitão!

JUDITE - Por favor, não faça mal a ela...

LAMPIÃO - Não se preocupe. Nós vamos só prozeá... (*som de passos saindo*) Então, menina... Como é que tu sabe de tanta coisa sobre mim?

TÉSSIA - Não é só sobre o senhor, não. É sobre o cangaço. Meu pai contava histórias de cangaço pra mim. E ainda hoje, eu converso com muita gente, leio muito cordel e ouço muito rádio.

LAMPIÃO - Não gosto de ráidio.

TÉSSIA - Por que?

LAMPIÃO - Modernidade só atrapalha cangaceiro. Pra mim é tudo coisa do cão!

TÉSSIA - Mas como pode alguém não gostar de modernidade? Foi ouvindo o rádio que eu fiquei sabendo que tavam atrás do senhor.

LAMPIÃO - E agora tá aqui nessa situação, né? Por causa do ráidio e por se achar muito sabida. As modernidades tá tudo a favor desse Getúlio Vargas que tá empenhado em pegar a gente como nunca ninguém teve.

TÉSSIA - Empenhado como?

LAMPIÃO - Fazendo um bocado de coisa: dando armas novas pros volantes, deixando a polícia de um estado entrar em outro. Antes quando uma tropa de um estado atacava a gente entrava em outro. Agora eles tão se ajudando.

TÉSSIA - Êta! E agora? Como é que tu faz?

LAMPIÃO - Eles não tem como comprar esperteza... Meu bando tá todo dividido em grupos e cada grupo ataca um lugar. Ora! A gente atacando em vários, deixa o sertão todo de alarme e cada um fica no seu canto!

TÉSSIA - O senhor vai me matar?

LAMPIÃO - É quase certo.

TÉSSIA - Quer dizer que os volantes tão certos? Eles que são o bem?

LAMPIÃO - Menina, tu tem muito o que aprender... Vou te contar uma história. Lá pelos idos de 1926, se não me falha a memória, meu padim Pade Ciço me prometeu mundos e fundos pra eu derrotar a Coluna Prestes.

TÉSSIA - Coluna o que?

LAMPIÃO - Prestes. Esse Prestes era um homem que veio lá do sul pra fazer uma tal de uma revolução e os governantes não gostavam muito, não.

TÉSSIA - E o senhor derrotou ele?

LAMPIÃO - Nem vi o sujeito. Ele já tinha ido pra Minas Gerais. Mas eu não quis saber, exigi o cumprimento das promessas que tinham me feito. Aí o padre mandou fazer um documento que dizia que eu era nomeado capitão. Aquele documento não servia pra nada. Mas conservo meu título de Capitão até hoje.

TÉSSIA - Eu sabia que o pade Ciço tinha virado o senhor capitão. Só não entendi porque contou essa história.

LAMPIÃO - Porque quando foi interessante pra o governo, ele queria que eu fosse aliado. Agora que não é interessante, eu voltei a ser bandido. É polícia tratando o povo mal. Coronel ganhando dinheiro de cangaceiro e polícia. Me diga, quem é o bem e quem é o mal nessa história?

TÉSSIA - Eu não sei de mais nada... Esses dias parece que me viraram do avesso... Tá tudo confundido.

CENA 2

JUDITE - Vixe, Maria! De hoje que eles tão prozeando.

DJANIRA – Juventino, eu tava reparando que tem uns cangaceiros que faz mais tarefa de auxílio: cuida dos cavalos, dos feridos, não é?

JUVETINO – É isso mesmo. Eles geralmente entram pro bando porque tão fugindo de alguma coisa. De alguém que tá querendo matar eles... Igual ao cangaceiro-ator, já ouviu falar?

ROSÁRIO - Oxente, tem é artista nesse bando.

JUVENTINO - Antônio Maquinista. Pois na cidade de Floresta, lá em Pernambuco, ele inventou de fazer uma peça de teatro. O povo doou um bocado de cobertor pra servir de

cortina e o grupo vendeu um monte de ingresso. Pois Antônio fugiu com tudo... Aí o povo da cidade jurou ele de morte, claro! Por isso foi buscar abrigo no bando. Também não reparasse em Sabonete?

ROSÁRIO - Sabonete?

JUVENTINO - É... O secretário de Maria Bonita. Ele cuida de tudo pra ela: das finanças, das jóias, das armas.

DJANIRA – Interessante.

JUDITE – Como é que tu consegue pensar nessas coisas quando minha filhinha tá sozinha com aquele bandido!

CENA 3

TÉSSIA - Ói, pode me matar. Mas pelo amor de Deus, não mate minha família...

LAMPIÃO - É corajoso de sua parte, mas não adianta muito. Tu não sabe que se eu te matar, sua família mesmo viva vai morrer um pouco? Me senti assim muitas vezes: quando mataram meu pai, quando fui traído, e sempre que vejo um de meus rapazes morrer...

TÉSSIA - É dessas coisas que tu tira tanta raiva pra ser cangaceiro?

LAMPIÃO - Foi pra vingar a morte de meu pai que entrei no cangaço. Mas eu tô nessa vida não é por raiva, não. É por gosto. Olhe, Téssia. Não tô com vontade de te matar não, mas vai depender de tu.

TÉSSIA - Oxe, então eu decido ficar viva e ir pra casa com minha família!

LAMPIÃO (*ri*) - Ô pirraia mais desavergonhada... Tu não vai decidir assim, não. Já que tu conhece tanto de cangaço e cangaceiro, te proponho um desafio: vou te fazer 4 perguntas. Se tu acertar, tu e tua família ficam livres. Até sua irmã. Se tu errar só Rosário fica viva com Juventino.

TÉSSIA - Faça isso, não, Capitão. Mate só eu... fui eu que botei todo mundo nessa enrascada...

LAMPIÃO - E só tu pode tirar. Pense bem.

TÉSSIA - Nem tem o que pensar... É o jeito, né?

LAMPIÃO - É. Vou dar um tempo pra tu se preparar. Mais tarde a gente conversa...

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 9

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NO BANDO DE LAMPIÃO

TÉSSIA - Ai Meu Pai Santíssimo! (*pausa*) Ai Meu Jesus! (*pausa*) Minha Nossa Senhora!

JUDITE - Téssia, sente aqui um bocadinho... Feche os olhinhos. Tente deixar pra lá um pouquinho o barulho desse acampamento de bandido. Respire um pouco. (*som da respiração*) Isso.

TÉSSIA - Mainha...

JUDITE - Oi.

TÉSSIA - Me perdoe... (*chora*) A gente tá tudo aqui pra morrer por minha culpa.

JUDITE - Téssia, não chore. A gente não vai morrer. Olhe, eu sei que tu vai acertar tudo. Tu mesma disse que sabe mais de cangaço do que eles mesmos. Foi por causa disso que a gente conseguiu chegar até aqui, não foi? Tu achou o bando de Lampião! Coisa que a polícia não conseguiu fazer. Responder as perguntinhas vai ser fácil.

TÉSSIA - Tu acha, mãe?

JUDITE - Tenho certeza. (*pausa*)

TÉSSIA - Mainha... Será que meu pai tá aqui me ajudando? Ele que me contava as histórias de cangaço, lembra? É das poucas coisas que lembro dele... contando histórias pra mim.

JUDITE - Tenho certeza de que ele tá aqui com a gente.

LAMPIÃO (*chamando*) - Atenção, rapazes! Tá tudo pronto pro desafio! Façam o favor de formar uma roda. Téssia, tu fica aqui no meio da roda.

TÉSSIA - Ai, Meu Pai Eterno! Jesus Cristo! Minha Nossa Senhora!

JUDITE - Téssia, confie em tu mesma!

TÉSSIA - Sim, senhora, minha mãe! Eu vou conseguir! (*som dos passos de Téssia. Burburinho*)

LAMPIÃO - Silêncio! (*o som pára*) Vamos começar as perguntas. Tá pronta, Téssia?

TÉSSIA - Tô que só dedo em arma engatilhada.

LAMPIÃO - Pois muito bem. A primeira pergunta é: de onde vem o nome “cangaço”?

TÉSSIA - Ói. Tem um bocado de explicação porque é uma palavra bem antiga e bem do povo aqui do Sertão. Mas o que o povo mais fala é que “cangaço” é essa parafernália toda

que bandido carrega. O povo dizia tanto que o bandido entrou na cidade debaixo do cangaço que a palavra pegou. E quem vive no cangaço virou cangaceiro.

LAMPIÃO - Tá certo! (*comemoração do grupo*).

JUDITE - Graças a Deus!

DJANIRA - Essa até eu acertava, vamos ver as outras...

LAMPIÃO - A segunda pergunta não é bem uma pergunta. Cancão tá aqui com nossa vestimenta e uma parte de nossa parafernália, como tu dissesse agora. Tu vai explicar o que é cada coisa na ordem que a gente bota no corpo.

DJANIRA - Já essa eu não sei se acertava...

JUDITE - Afe, Djanira, não fale isso...

TÉSSIA - Ai, meu paizinho, me ajude... Primeiro vosmecês vestem a túnica, que é essa roupa; aí dobram as cobertas pra elas ficarem finas e amarram nos ombros, formando um xis. Aí botam os bornais por cima. Os bornais são essas bolsas presas umas nas outras. Ói esses bordados dos bornais são tão bonitos que bem que eu queria um pra mim, deixe eu botar pra ver como fica... ai, afe Maria que peso...

LAMPIÃO - Tu não guenta com isso, menina. Ainda mais esse, que tá completo, até com a caixa de farmácia. Uma vez eu pesei os meus e deu 29kg, e olhe que sem as armas...

TÉSSIA - Creia em Deus Pai! Mas é bonito, visse? O senhor que fez, capitão?

LAMPIÃO - Esse fui eu. Quando um dos rapazes se torna de minha confiança, sou capaz de ficar semanas costurando um bernal e dou de presente a ele. Geralmente a gente costura dentro do bando mesmo, mas se o tempo não permitir, mandamos fazer fora.

TÉSSIA - O senhor tá querendo responder as perguntas agora, é? Por mim tudo bem... Mas esses bornais não são tão completos, não... Falta o bernal sobresselente. Desse o senhor não se aparta nem pra tomar banho, né Capitão? Imagino o que tem nele... Mas voltando aos apetrechos, ainda falta jabiraca, que é esse lenço preso no pescoço, com um bocado de anel que vosmecês vão juntando. Esse lenço é usado pra tanta coisa, que nem sei se consigo dizer tudo: enfeite e limpar o suor, claro! Mas também pra coar a água das plantas da caatinga, pra cuidar de ferimentos... tem que falar tudo?

LAMPIÃO - Não. Já tá bom. Já vi que tu sabe mesmo. Vamos adiantar pra terceira pergunta. Como é o nome de cada posto do cangaceiro por ordem de importância?

TÉSSIA - Ói, de baixo pra cima, tem o riculuta - que eu tenho pra mim que tem esse nome por causa da palavra "recruta". Depois vem o cabra, que é chamado de "rapaz". Bom, o

chefe de um grupo ou um sbur... ô tia, como é mesmo o nome bonito de grupo que tá dentro de um bando?

DJANIRA - Subgrupo.

TÉSSIA - Ah é! Então o chefe de um subgrupo é chamado de “padrinho”, ou então de “patrão”. Bom, por último tem o chefe do bando, nesse caso é Lampião.

LAMPIÃO - Acertasse de novo! (*comemoração*) Já que tu falasse do cabra... lá vai a terceira pergunta: qual é a diferença entre “cabra”, “jagunço”, “coiteiro” e “cangaceiro”?

JUDITE - Minha nossa senhora! Danou-se!

TÉSSIA - “Cabra”, “jagunço”, “coiteiro” e “cangaceiro”?

LAMPIÃO - Isso mesmo. Vai responder ou vai desistir?

TÉSSIA - Ô Capitão, me responda uma coisa...

LAMPIÃO - Pois pergunte.

TÉSSIA - O senhor acha que eu vou desistir por causa de uma pergunta besta dessa? Mas veja! “Cabra”, “jagunço” e “cangaceiro” é tudo home de arma, tudo briga. Mas o “cabra” trabalha pra alguém, tem patrão. Tem uns cabras que são mais pra defender o patrão, aí o povo chama eles de “capangas”. Às vezes o capanga é tão fiel que mora na casa do patrão e tudo. Já o “jagunço” não tem um patrão só. Trabalha pra quem chama ele. Tanto é que pode brigar por fazendeiro, por cangaceiro, por polícia... O cangaceiro não, não tem patrão nenhum, só obedece o chefe do bando. Mas o bando briga é por si mesmo. Ahn... é por isso que vosmecês não gostam de se chamar de cabra, porque é mais chinfrim que cangaceiro, né? (*ri*)

LAMPIÃO - É por aí mesmo, menina. Quem chama cangaceiro de cabra é os paisanos mesmo...

TÉSSIA - Paisano é a gente comum do povo, né?

LAMPIÃO - É. Mas tu esqueceu de falar do coiteiro.

TÉSSIA - Vixe, foi mesmo! Ói, coiteiros são os protetores dos cangaceiros. Dão pousada, escondem o bando, compram as coisas que o bando precisa. E em troca os cangaceiros fazem favores de todo tipo: matam os inimigos, assustam o povo pra votar neles, pagam dívidas deles ou emprestam dinheiro, porque vosmecês tem muito dinheiro que eu sei... Todo mundo sai ganhando muito... A coisa deve tá é difícil agora que tá uma preseguição de coiteiro. Acertei as perguntas?

LAMPIÃO - Acertou tudinho.

TÉSSIA - E tem mais alguma pergunta? Quer tirar alguma dúvida?

DJANIRA - Téssia! Menos, menina!

LAMPIÃO - Ouça sua tia. Não me admira que esteja nessa situação: quando começa a falar, não tem parança!

TÉSSIA - Opa, já parei.

JUVENTINO - Capitão! E eu? Vou ficar sem mulé? Logo eu que salvei a sua? Além do mais elas sabem demais, não deviam ir embora assim, não.

TÉSSIA - Perainda, capitão! O senhor deu sua palavra. E, como diz minha tia, no sertão, faltar com a palavra é mais grave do que matar.

LAMPIÃO - Êta bando de gente teimosa! Eu ainda sou o Rei do Cangaço! E eu decido o que vou fazer...

VINHETA FINAL

CAPÍTULO 10

VINHETA DE ABERTURA

CENA 1- NO BANDO DE LAMPIÃO

TÉSSIA – Vixe Maria que essa agonia não acaba... Não acredito que a gente tá tudo ainda nesse acampamento de cangaceiro.

DJANIRA – Lampião deve favor a Juventino e, ao mesmo tempo, prometeu a Téssia que ia libertar a gente se ela acertasse as perguntas. Agora eu quero é ver como ele vai resolver isso...

TÉSSIA – Esse Capitão promete demais. A gente tem que ser dono da boca, pra não virar escravo da palavra..

JUDITE –Fique calada, Téssia, porque tu também peca pelas palavras...

TÉSSIA – Diabos! (*Som de passos*)

LAMPIÃO – Muito bem, todo mundo! Cheguem aqui porque eu vou dizer o que eu resolvi. Ói Rosário, tu sabe que Juventino gosta de tu, né?

ROSÁRIO – Capitão, ele pode até gostar, mas o que ele fez eu não vou esquecer. Me tirou de mina família, fez a gente tudo sofrer.

JUVENTINO – Ói, Rosário. Eu não devia dizer isso pra tu não, mas eu me arrependi de ter feito assim. Podia ter conversado com tu, como o Capitão fez com Maria Bonita. Convencer na palavra a vir comigo.

ROSÁRIO - Eu não nasci pra ser cangaceira.

JUVENTINO – Eu sei. Ói, Capitão. Eu gosto tanto dela, que vou preferir que ela seja feliz longe de mim do que infeliz comigo. So peço que me perdoe, Rosário.

ROSÁRIO – Jura? Tá vendo que quando tu quer, sabe ser nobre? Eu te perdôo Juventino.

TÉSSIA - Então a gente pode ir embora, capitão?

LAMPIÃO – Não. Eu tenho uma idéia mió. Juventino larga o cangaço e vai embora com vosmecês. Ele ainda não tem nenhuma morte nas costas e nem ficou no bando muito tempo pra ser conhecido. Pode ir viver perto de vosmecês e, quem sabe, com o tempo, não ganha o coração de Rosário.

JUVENTINO – Mas largar o bando, Capitão?

ROSÁRIO – Meu coração já gosta um pouco de tu. Ainda mais com o que tu fez agora. Eu ía gostar se tu fosse comigo.

LAMPIÃO – Tá vendo? Vai perder essa chance? Quer motivo melhor pra mudar de vida do que uma mulé?

TÉSSIA – E isso é porque a gente foi feito da costela, imagine se fosse do filé? (*todos riem*)

LAMPIÃO – É melhor vosmecês irem embora antes que escureça. Tu sabe o caminho de volta, Romeu?

JUVENTINO – Romeu?

LAMPIÃO – Acho um apelido bom pra tu... Candeeiro, diga pro bando que pode descansar. Mas amanhã cedo todo mundo de pé pra refazer o ofício de Nossa Senhora! Romeu mais as mulé vão simhora. Confio que não vão delatar nosso escondeijo. De qualquer forma, não vamos nos demorar muito por aqui.

JUVENTINO – Pode confiar, Capitão.

CENA 2- EM CABROBRÓ DO JUDAS

JUDITE – ... em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém.

TÉSSIA – Já que a gente já agradeceu a Deus e Nossa Senhora por estar em casa, posso ir ouvir rádio?

JUDITE - Meu Deus do Céu! Pode, menina! (*som dos passos de Téssia correndo*)

DJANIRA – Ela tá é assustada com os barulhos de tiro que a gente ouviu em Piranhas anteontem de manhã cedo. Tá pensando que foi tiroteio com o bando de Lampião.

JUDITE – Agora eu entendo a admiração de Téssia. Os cabras são bandidos, não tem dúvida, mas tem um negócio que mexe com a gente, que não sei o que é... Como se de algum jeito, eles realizassem essa vontade nossa de não aguentar todo mundo que explora a gente. E a música, as roupas, os apetrechos... Como podem fazer coisas tão ruins e outras tão bonitas?

DJANIRA – Nada é uma coisa só. Tudo tem muitos lados, não é? E gente, então... *(som de passos de Téssia correndo)*

TÉSSIA – Minha gente, mataram Lampião!

JUVENTINO – É o que?

TÉSSIA – Aqueles pipocos que a gente ouviu de manhã cedo em Piranhas era os macacos atacando o bando. O speaker tá falando no rádio. Escutem.

RÁDIO - ... juntamente com Maria bonita e mais 9 cabras, em Angicos, próximo ao município de Piranhas, em Sergipe, na manhã de 28 de julho desse ano de 1938, ao comando do tenente João Bezerra, que aprendeu a atirar, quem diria, com seu primo Antonio Silvino, outro famoso cangaceiro! O soldado Antonio Honorato da Silva – o Noratinho – foi quem matou Lampião com um tiro certo de fuzil. Voltamos depois dos reclames com mais informações. Continue sintonizado na sua Rádio Caleidoscópio.

JUVENTINO – Nunca pensei que Lampião morresse.

JUDITE – Téssia? Tu não diz nada? Só a morte de Lampião pra deixar essa menina sem fala!

TÉSSIA – Tô é com bem raiva desse tenente Bezerra e desse soldado Noratinho... que mataram o Rei do Cangaço.

DJANIRA – Téssia, esse tal de Noratinho só fez puxar o gatilho e o tenente Bezerra não conseguiu chegar no bando à toa. Não foram só eles que mataram Lampião... Ele vem morrendo já faz um tempo.

TÉSSIA – Como assim, minha tia?

DJANIRA – Tem a ver com muita coisa, Téssia. Antigamente, o poder desses coronéis era muito. Muito mais do que hoje. Mas isso já faz um tempo que tá acabando, desde que a indústria começou a chegar. Aí quem tá com mais poder são os donos das indústrias, e vão trazendo outras modernidades, porque pra levar os produtos fabricados tem que ter estrada, trem, tem que ter comunicação melhor, telégrafo... O rádio mesmo que tu gosta

tanto, veio junto com essas coisas. São coisas até boas, mas chegaram no Brasil porque interessam aos novos poderosos, não por bondade para o povo. Não se engane...

TÉSSIA – Lampião me disse que detesta rádio e estrada. Aliás, que detestava...

DJANIRA – Porque com essas coisas a polícia se movimenta melhor, se comunica melhor, e dificulta a vida do cangaceiro, que precisa da vegetação pra se esconder. E também precisa dos coronéis, que protegem ele, compram as coisas que ele precisa. Tu mesma falou Téssia, dos coiteiros, que são as pessoas que ajudam os cangaceiros. Muitos são coronéis. E se esses coronéis tão perdendo a força, me diga o que acontece...

ROSÁRIO – O cangaço também perde.

DJANIRA – Exatamente. Quando o Brasil elegeu Getúlio Vargas, só fez botar no poder quem já mandava: a burguesia. E como todo mundo que tá no poder, Getúlio começou a massacrar todo tipo de movimento de reação. Teve reação em vários lugares porque o povo não é besta, sabe que nada tá melhorando pra ele. Tudo danou-se faz uns 3 anos, em 1935, quando teve um levante comunista, que eram os operários querendo mudar as coisas: distribuir terra, diminuir jornada de trabalho. Aí o que foi que o governo fez? Ao invés de bater de frente, deu algumas das coisas que os operários queriam, mas de um jeito que ele controlasse, e sufocou o movimento. Mas ficou com medo. Ói, governo não pode ouvir a palavra “comunismo” que fica doido. E um partido comunista aqui do Brasil escolheu duas figuras pra serem seu símbolo de resistência: Antonio Conselheiro e, adivinhem quem...

TÉSSIA – Lampião?

DJANIRA – Pois então! E Lampião nem sabia disso. Mas os Governantes ficaram tiririca mesmo quando aquele estrangeiro filmou Lampião e espalhou pelo Brasil a imagem de um rei mesmo: feliz, mostrando a força de suas armas, a tranquilidade de seu reinado do sertão...

JUDITE – Eu lembro disso. Cunhada, tu sabe é coisa, viu?

DJANIRA – Mas não adianta saber, tem que somar o que se sabe. Da história vamos pra matemática, junte aí: modernidade chegando: estrada, telégrafo, trem, armas melhores pra polícia, tudo atrapalhando o cangaço. Mais a derrota dos coronéis, apoio importante dele. Mais a raiva da pessoa de Lampião que desafiava a autoridade do Estado. Mais uma coisa que eu ainda não disse. Vosmecês perceberam que de vez em quando Lampião levava a mão ao joelho, esticava as costas? Ele tava cansado: aposto que tava já com reumatismo. A vida de bandido é muito puxada.

JUVENTINO – Isso é mesmo. É muita andada no sol, pouca água, muito peso. É dormir vestido e armado, pronto pra levantar a qualquer sinal de perigo, desconfiando de todo mundo. Ele sentia dores no corpo, reclamava dos rins e o olho bom às vezes ficava doente. Os mais velhos reclamavam dos lugares de pousada que eram mais fáceis de chegar, mas eram escolhidas por ter um pouco mais de conforto. Aquela grota em Angicos mesmo e mais perto do rio São Francisco, mas também de Piranhas. Tanto que a gente ouviu os pipocos dos tiros de lá.

DJANIRA – Pronto, some isso tudo e me diga que resultado a gente podia esperar? E digo mais: pra mim agora o cangaço acaba de vez, porque seu tempo já passou.

ROSÁRIO – Tu ainda quer ser cangaceira, Téssia?

TÉSSIA – Não. Agora quero ser outra coisa: quero trabalhar na rádio. Usar a arma dos próprios poderosos pra ajudar o povo. Será que é possível?

DJANIRA – Oxente! Pra quem ganhou um desafio do rei do cangaço, mada é impossível, Téssia!

TÉSSIA – E de deusa do cangaço, quem sabe um dia eu não vou ser a deusa da rádio?

VINHETA FINAL

ÁUDIOS COMPARATIVOS ENTRE “O DIREITO DE NASCER” E “O SAMBA DE LUCAS”

ÁUDIO DAS RADIONOVELAS DO PROJETO NOVA RÁDIO CALEIDOSCÓPIO

- A Deusa do Cangaço
- O Cigano
- Dublê de Cantor
- O Samba de Lucas

FICHAS TÉCNICAS DAS RADIONOVELAS DO PROJETO NOVA RÁDIO CALEIDOSCÓPIO

A Deusa do Cangaço

Argumento: Iara Villaça

Roteiro: Iara Villaça

Direção: Iami Rebouças

Preparação vocal: Ivan Alexandre

Elenco:

Téssia: Iara Villaça

Lampião e Bilhete: Deco Simões

Judite: Ilma Nascimento

Djanira, Maria Bonita e Mulher do Sal: Karina de Faria

Rosário: Sandra Simões

Candeeiro e Juventino: Marquinho Carvalho

Homem do Bar, Coronel Isaías, Policial, Coronel Audálio, Cancão: Pedro Morais

Speaker: José Jorge Randam

Joaquina: Iami Rebouças

Trilha Sonora: Deco Simões

Sonoplastia: Deco Simões e Caji

Engenheiro de Som: Caji.

Produção: Socorro de Maria

Programação Visual: Sandra Simões

Divulgação: Fau Mota

Administração: Ana Paula Teixeira e Humberto Faria

Realização: Cia. Brasil de Teatro e É Companhia de Invenções Artísticas

Supervisão: Josélia Fraga e Washington Barbosa (IRDEB)

O Cigano

Argumento: Ilma Nascimento

Roteiro: Ilma Nascimento

Direção: Iami Rebouças

Assistência de Direção: Janaína Carvalho

Preparação vocal: Ivan Alexandre

Elenco:

Rosalina: Karina de Faria

Alfredo, Dimitri, Rapaz, Locutor: Deco Simões

Yago, Guarda Pereira, Agenor, Francisco: Rui Manthur

Antônia e Menino: Sandra Simões

Zildete: Ilma Nascimento

Noeli e Menino: Iara Villaça

Ramirez, Kakú, Dr. Peixoto, Policial: Marquinho Carvalho

Sumaia, Apresentadora do rádio, Feliciano, Moça: Janaína Carvalho

Manolo, S. Juvêncio, Delegado: Pedro Moraes

Trilha Sonora: Deco Simões

Sonoplastia: Deco Simões e Caji

Engenheiro de Som: Caji.

Produção: Socorro de Maria

Programação Visual: Sandra Simões

Divulgação: Fau Mota

Administração: Ana Paula Teixeira e Humberto Faria

Realização: Cia. Brasil de Teatro e É Companhia de Invenções Artísticas

Supervisão: Josélia Fraga e Washington Barbosa (IRDEB)

Dublê de Cantor

Argumento: Ilma Nascimento

Roteiro: Ilma Nascimento

Direção: Janaína Carvalho

Elenco:

Romeu Romão, Segurança: Daniel Caliban

Ricardo Pamponetti, Neco, Homem: Deco Simões

Betinha: Ilma Nascimento

Henrique: Pedro Moraes

Ana Luxemburgo: Iara Villaça

Elizete, Bia, Mulher: Karina de Faria

D. Zefa, Shirley Renata, Mulher do Público: Sandra Simões

Médica, Repórter, Estrangeira: Janaína Carvalho

Trilha Sonora: Deco Simões

Sonoplastia: Deco Simões e Caji

Engenheiro de Som: Caji

Produção: Ramona Gayão

Programação Visual: Sandra Simões

Divulgação: Fau Mota

Administração: Ana Paula Teixeira e Humberto Faria

Realização: Cia. Brasil de Teatro e É Companhia de Invenções Artísticas

Supervisão: Josélia Fraga e Washington Barbosa (IRDEB)

O Samba de Lucas

Argumento: Karina de Faria

Roteiro: Iara Villaça

Direção: Janaína Carvalho

Elenco:

Lucas: Deco Simões

Letícia: Sandra Simões

Dr. Aparecido: Daniel Marques da Silva

D. Sara: Karina de Faria

Jeferson: Fabio Ferreira

Julia: Ilma Nascimento

D. Margarida e Jandira: Iara Villaça

D. Rosa: Pedro Morais

Rádio: Janaína Carvalho

Trilha Sonora: Deco Simões

Sonoplastia: Marquinho Carvalho, Deco Simões e Caji

Engenheiro de Som: Caji

Produção: Ramona Gayão

Programação Visual: Sandra Simões

Divulgação: Fau Mota

Administração: Ana Paula Teixeira e Humberto Faria

Realização: Cia. Brasil de Teatro e É Companhia de Invenções Artísticas

Supervisão: Josélia Fraga e Washington Barbosa (IRDEB)