



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CULTURA E SOCIEDADE**

DANIELA MARIA PEREIRA DE SOUZA

**ESTRATÉGIAS DE TEATRALIZAÇÃO NO PROGRAMA DE
RÁDIO SOCIEDADE CONTRA O CRIME**

**SALVADOR
2011**

DANIELA MARIA PEREIRA DE SOUZA

**ESTRATÉGIAS DE TEATRALIZAÇÃO NO PROGRAMA DE
RÁDIO SOCIEDADE CONTRA O CRIME**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obter o grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Nogueira Tavares

**SALVADOR
2011**

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Souza, Daniela Maria Pereira de.
Estratégias de teatralização no programa de rádio Sociedade Contra o Crime / por Daniela Maria Pereira de Souza. - 2013.
285 f.: il.

Inclui anexos e apêndices.
Orientador: Prof. Dr. Maurício Nogueira Tavares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2012.

1. Rádio. 2. Performance. 3. Linguagem. I. Tavares, Maurício Nogueira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 384.54
CPL - 051.105

Às mulheres da minha família que cruzaram o Atlântico para dar aos filhos e filhas, sobrinhos e sobrinhas, netos e netas, bisnetos e bisnetas uma vida de oportunidade e estudos. Especialmente: Maria de Jesus Moreira, Palmira Gomes Araújo, Maria Carvalho, Maria da Conceição de Souza, Julieta Araújo Pereira e Zilda Carvalho de Souza.

Muitas pessoas contribuíram para que este trabalho pudesse ser realizado. Primeiro, e desde já, agradeço ao meu orientador, Maurício Tavares. Espero que se orgulhe do meu aprendizado. À minha família, a qual eu sou sempre agradecida pelas conversas, conselhos, torcidas e participações diretas e indiretas. Aos amigos da Faculdade 2 de Julho – especialmente a Derval Gramacho – e da Faculdade Social da Bahia que sempre me incentivaram a produzir, estudar e pensar. Agradeço às Rádios *Sociedade da Bahia e Excelsior*, que gentilmente cederam informações e espaço para essa pesquisa; Um agradecimento especial também para João Kalil, Graça Lago, Bruno Reis e Armando Mariani, que inúmeras vezes se dispuseram a me ajudar. Por fim, o meu muito obrigado a Adriana Amorim Quadros Silva.

Lá?
Ah!

Sabiá...
Papá...
Maná...
Sofá...
Sinhá...

Cá?
Bah!

Canção do Exílio Facilitada
José Paulo Paes, 1973.

RESUMO

A dissertação apresenta as estratégias de teatralização do programa *Sociedade Contra o Crime*, no ar desde 1968 pela *Rádio Sociedade da Bahia*. A pesquisa tem como eixo a performance dos *apresentadores-mediadores* do programa *Sociedade Contra o Crime*, a partir dos elementos da linguagem radiofônica. Na apropriação do conceito de oralidade mediatizada, formulado por Paul Zumthor, o texto faz considerações sobre o qual campo pertence à linguagem usada no rádio. O documento analisa as funções, usos e aplicações dos elementos da linguagem radiofônica – voz, silêncio, efeitos sonoros e ruídos e música – no programa *Sociedade Contra o Crime* a partir de categorias que evidenciassem o aspecto da teatralização da produção. Como o programa é uma hibridização entre o esquete humorístico e a notícia, há a indicação de alguns pontos de contato entre essas duas estruturas, na aproximação dos conceitos de gênero dramático-ficcional e jornalístico a partir da verossimilhança. Por fim, analisa-se a relação entre teatralização da notícia, o humor, o improvisado e a performance dos apresentadores do programa.

Palavras-chave: Rádio – teatralização – performance – voz – linguagem radiofônica

ABSTRACT

The dissertation presents the interpretation strategies of the radio show *Sociedade Contra o Crime*, aired since 1968 on the radio station *Rádio Sociedade da Bahia*. The research's axis is the performance of the hosts/mediators of the show *Sociedade Contra o Crime*, taking into consideration the radio phonic language's elements. In the ownership of the oral concept in the mentioned media as stated by Paul Zumthor, the text deliberates about which sphere of language is used on the radio. The document analyses the functions, uses, and applications of the elements found in the radio phonic language, i.e. voice, silence, sound effects, noises and music, expressed in the program *Sociedade Contra o Crime* considering the categories that could bring to light the interpretation aspects of the production. Since the program is a cross between the standup comic shows and the news, there is indication of a few touch points between these two structures. In other words, taking as a starting point the truthfulness of the content it analyses the relationship between the concepts of drama/fiction and those of journalism. It also analyses the relation between the interpretation of news, humor, improvisation and the hosts' performance.

Keywords: radio – theatrical interpretation – performance – voice – radio phonic language

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Categoria de análise para oralidade no rádio	80
Tabela 2 – Quadro Sinótico sobre a linguagem radiofônica	96
Tabela 3 – Tabulação das ocorrências de <i>silêncio pausa expressiva do som</i>	102
Tabela 4 – Categorias de análise para <i>efeitos sonoros e ruídos produzidos</i>	113
Tabela 5 – Categorias de análise para música	125
Tabela 6 – Desvios de linguagem, gírias e expressões	156
Tabela 7 – Narrativa em terceira pessoa no quadro Cecéu e Zé Grilo.....	169

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AM – Amplitude Modulada

ANATEL – Agência Nacional de Telecomunicações

BBC – *British Broadcasting Company*

BG – *Background*

EBC – Empresa Brasil de Comunicação

FM – Frequência Modulada

HGE – Hospital Geral do Estado

IBOPE – Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística

INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

MC – Mestre de Cerimônia

PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. SOBRE O RÁDIO E SEU PÚBLICO	16
2.1. PÚBLICO POTENCIAL E O PÚBLICO REAL	24
2.2. ESCUTA E AUDIÊNCIA	31
2.3. SOCIEDADE CONTRA O CRIME: A HISTÓRIA, O PÚBLICO E A AUDIÊNCIA	44
3. LINGUAGEM RADIOFÔNICA E TEATRALIDADE	64
3.1. RÁDIO: CEGO, VISUAL OU SONORO	66
3.2. ORALIDADE MEDIATIZADA	79
3.3. OS DEMAIS ELEMENTOS DA LINGUAGEM RADIOFÔNICA	96
4. TEATRALIZAÇÃO E PERFORMANCE NO <i>SOCIEDADE CONTRA O CRIME</i> ...	128
4.1. OS PARÓDICOS: JATOBÁ, MASSARANDUBA E MARICOTA.....	150
4.2. OS SATÍRICOS: CECÉU E ZÉ GRILO.....	168
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
REFERÊNCIAS	190

1. INTRODUÇÃO

Neste ano (2012), especificamente, no dia 7 de setembro, o rádio comemora 90 anos de sua primeira irradiação oficial em solo brasileiro. Ao longo desse período, muitas transformações sociais e culturais, no Brasil e no mundo, e outras tantas transformações tecnológicas fizeram – e fazem – com que esse equipamento, um dos primeiros veículos de massa, constituísse novos formatos e produções com conteúdos diversos, outras formas de propagação e distintas fórmulas para atrair ouvintes culturalmente diferentes.

A *Rádio Sociedade da Bahia*, o veículo escolhido para a pesquisa, é uma emissora perpassada pelas transformações tecnológicas e culturais do início do século XX até o início do século XXI. Um excelente campo de trabalho para as investigações acadêmicas e, sobretudo, da linguagem radiofônica. A emissora é uma das mais antigas do Brasil, opera em Amplitude Modulada e é líder de audiência em seu segmento. Ela também é um exemplo de sobrevivência por meio da transformação de entidade mantida por seus ouvintes – daí a expressão sociedade na nomenclatura, com a ideia de agremiação – em uma empresa de comunicação com viés popular.

É também um caso de sucesso de um modelo falado de emissora, onde a música é apenas coadjuvante. Embora a emissora tenha uma estrutura tecnológica bastante atual, foi uma das primeiras a fazer testes para transmissões digitais, seus conteúdos parecem assinalar o período em que as rádios de AM precisaram se transformar por causa da chegada da FM e, em alguns casos, pela pressão exercida pela ditadura militar entre 1964 e 1985. Um modelo atrelado ao gosto dos grupos desprivilegiados econômica e educacionalmente. A emissora também mantém conteúdo religioso, e é ligada ao grupo neopentecostal da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD). Mas, os demais programas mantêm uma linha editorial e estética anterior à aquisição da rádio pelo grupo religioso. O *Sociedade Contra o Crime*, que é o *corpus* da pesquisa, começou a ser irradiado em 1968, o período de transformação das emissoras de AM. A *Rádio Sociedade da Bahia* é um excelente objeto para aqueles que pretendem entender

como as rádios em AM sobreviveram às transformações, tecnológicas, políticas, religiosas, sociais e culturais e se mantiveram no ar, até como líderes de audiência.

A *Rádio Sociedade da Bahia* é uma emissora com grade de programação que indica sua inscrição no segmento de variedades. E como característica, o jornalismo perpassa toda a programação através dos boletins noticiosos, de radiojornais ou de programas que são uma bricolagem de vários formatos e gêneros, como é o caso do *Sociedade Contra o Crime*. Um conteúdo que se autodenomina como de jornalismo policial e humorístico, elementos que parecem contrários e impossíveis de serem mesclados. Mas, esse problema parece se resolver na construção do próprio programa e na cabeça do ouvinte, pois, conforme informação da emissora, ele é o segundo com maior audiência.

Outro traço importante, é a estrutura radiofônica do *Sociedade Contra o Crime*, formatado em esquetes narrativos ou dramáticos, em que os criminosos e as vítimas são os personagens dessa dramatização que tem como base o fato noticioso. O jornalismo policial foi uma tônica das rádios em AM nas décadas de 1960-1970 e a dramatização da notícia policial também foi uma fórmula de sucesso, mesmo fora da Bahia. Contudo, esse tipo de programa foi, paulatinamente, desaparecendo, transformando-se ou migrando do rádio AM para a televisão. Mas, na emissora escolhida, ele permanece válido e com ressonância entre os ouvintes. Além disso, a formatação do programa em esquetes e dramatizações remete a uma linguagem, saber e fazer que, praticamente, foram abolidos do rádio. Essa é uma consideração importante porque, quando o programa surgiu em 1968, ele era construído e performatizado por pessoas que fizeram parte do período em que o rádio produzia e irradiava radionovelas, séries, peças radiofônicas. Essas pessoas tinham conhecimento prático e/ou teórico de como realizar o roteiro, organizar os elementos cênicos – aqui entendidos com os elementos radiofônicos, menos a voz – e dar voz e vida aos personagens cômicos e irreverentes. Esse foi um saber que se perdeu com o tempo.

Os atuais apresentadores e o roteirista não são atores ou radioatores, eles continuam uma fórmula que aprenderam por ouvir e por fazer. Possivelmente, o que mantém a qualidade e desperta o interesse do ouvinte é o talento dos profissionais e aquilo que eles conseguem aprender a partir do empírico. Uma pena não ter sido possível comparar produções antigas com as mais novas para testar a tese de que as produções anteriores evidenciariam outras estratégias de teatralização, mais vinculadas às dramaturgias no rádio. Esse, porém, é um elo

perdido, ou melhor, um elo que se perdeu, tendo em vista que desde que o rádio existe, existem também formas de fixação do áudio.

Por ter um estilo vinculado aos públicos das classes econômicas C, D e E, o rádio em Amplitude Modulada (AM) criou um estilo popular de locução, abordagem de conteúdos, e utilização da linguagem radiofônica que lhe dão identidade. A programação, feita por grade, ora é vinculada ou identificada com sensacionalismo e a espetacularização ora com o que é brega e de mau gosto. Essa é uma parte da indústria cultural desprestigiada do ponto de vista simbólico, mas valorizada pelo potencial de consumo dessas classes econômicas que são majoritárias e que estão em ascensão. Talvez isso justifique o fato da apropriação de muitas das fórmulas e dos jeitos das emissoras de AM pela televisão e até pelas emissoras de FM, algo mais recente. Desde o início da televisão, que transformou o rádio por completo, até o presente momento, o rádio cria fórmulas que são adaptadas e apropriadas pela televisão, um exemplo é o programa de auditório e o outro é o próprio telejornalismo que procura uma relação mais direta com o seu público e aposta na figura carismática do *apresentador-mediador* tão essencial para o rádio. No caso das FM, entre os profissionais, há o comentário sobre a “AMização” dessas emissoras, que importam conteúdos, mas, sobretudo, os estilos e as estéticas das emissoras de Amplitude Modulada. Outro fator que favorece a troca entre os veículos é o trânsito dos profissionais. A *Rádio Sociedade da Bahia* e a *TV Record-Salvador*, antiga *TV Itapoan*, fazem parte de um mesmo grupo de comunicação comandado pela IURD. Muitos dos profissionais que trabalham na emissora de rádio fazem dupla jornada também na emissora de televisão. Só para citar um caso, o redator do programa, João Kalil, também trabalha para o programa de *Bocão*, comandado pelo radialista Zé Eduardo.

Até bem pouco tempo, era comum ler em muitos trabalhos sobre rádio o quão escassas eram as pesquisas sobre o meio e como era difícil conseguir obras com essa temática. E o livro de Gisela Ortrivano, publicado em 1985, era anunciado como a única divulgação científica de relevância na área. Contudo, esse cenário mudou muito. Além dos livros traduzidos do inglês e do espanhol, principalmente, e o acesso via Internet a publicações estrangeiras, as pesquisas sobre rádio, no Brasil, crescem e seguem no aprofundamento dos mais diversos temas. Um levantamento feito pelo Grupo de Rádio e Mídia Sonora relacionou, por exemplo, mais de 85 trabalhos de dissertação sobre rádio, até 2009, mas nenhuma dessas dissertações tinha como tema a teatralização e a performance, e apenas uma expunha como tema central a linguagem radiofônica. O espaço do AM também não é muito valorizado na pesquisa acadêmica e os

conteúdos recebem sempre um olhar sobre o espetacularização, o *fait divers*, a promoção de estereótipos etc.

O objetivo geral dessa pesquisa foi analisar as estratégias de teatralização do programa *Sociedade Contra o Crime* a partir da linguagem radiofônica. Principalmente, foi preciso, a começar dessa proposição geral, considerar o público alvo dessa rádio e os possíveis contextos de suas escutas. E ainda, diferenciar o público potencial do público real, a audiência. Por isso foi necessário apresentar brevemente a trajetória histórica do programa *Sociedade Contra o Crime* e da própria *Rádio Sociedade da Bahia* para assinalar as mudanças desses contextos. Igualmente, no esforço de entender como a teatralização ocorre no rádio e, especificamente, no programa, investigou-se os usos dos elementos da linguagem que se imbricam e se misturam para concretizar esse aspecto. A pesquisa teve fulcro na performance no programa *Sociedade Contra o Crime*, a partir da relação entre o público, os intérpretes e a linguagem radiofônica. Com base no conceito de oralidade mediatizada, o texto fez exposições sobre a linguagem usada no rádio e a própria natureza do veículo. Por isso, a explicação sobre a polêmica relação entre som e visão no rádio, expressadas nos termos verbo-voco-visual e audiovisual, que também fizeram parte da estrutura e da pesquisa, sempre dentro da perspectiva do *corpus* de trabalho. As funções, usos e aplicações dos elementos da linguagem radiofônica – voz, silêncio, efeitos sonoros e ruídos e música – foram analisados para evidenciar o aspecto de teatralização do *Sociedade Contra o Crime*. No mesmo sentido, foi preciso definir quais os papéis que as vozes exercem nesses jogos performáticos. Esses temas foram explorados, respectivamente, nos Capítulos 2 e 3 dessa dissertação. Neste último capítulo, também se discutiu quais as características que conceituam os modelos radiofônicos, optando-se pela perspectiva, cunhada e criada pelo suíço Paul Zumthor (1915-1995), principal autor que norteou essa pesquisa.

No capítulo subsequente, o de número 4, foi explorado o conceito de obra vocal, movência, vocalidade, nomadismo e performance também com base no autor supracitado. Nesse segmento, foi preciso refletir sobre os conceitos de teatralização e performance e como eles se unem aos aspectos de dramatização da notícia e do humor. Como a formatação do programa não é evidente, procurou-se, também, apresentar algumas considerações sobre gêneros radiofônicos com vistas a entender os aspectos de hibridização que o *Sociedade Contra o Crime* impõe ao relacionar tema e estrutura da mensagem. Como o programa enseja uma hibridização entre esquete e jornalismo, houve a indicação dos pontos de contato entre essas

duas estruturas, e justaposição dos conceitos de gênero dramático-ficcional e jornalístico a partir da verossimilhança. Em relação ao humor, abordaram-se as diferenças entre tragédia e comédia, as estruturas paródicas e satíricas e como elas se aproximam ou não de dois quadros do programa, aqueles em que os jornalistas e/ou locutores são substituídos pelos *apresentadores-mediadores* que performatizam os personagens Jatobá, Massaranduba e Maricota e Cecéu e Zé Grilo seguindo um roteiro escrito ou improvisando algumas falas.

O objeto desta pesquisa foi o programa *Sociedade Contra o Crime*, que está no ar desde 1968, sempre pela *Rádio Sociedade da Bahia*, dentro da característica de programa policial-humorístico, com a simulação e encenação dos fatos reais. O programa tem uma estrutura geral fragmentária e diversificada, que foi considerada como um aspecto da teatralização do produto, contudo, análise baseou-se, especificamente, nos esquetes e nas performances dessa amostra. Com isso, pretendeu-se entender quais são os elementos do programa *Sociedade Contra o Crime* que evidenciam a sua teatralidade. Como os elementos da linguagem radiofônica colaboram para a teatralização do programa e quais são as suas funções. E ainda, como se dá a ligação entre a linguagem radiofônica, a teatralização e a informação. E por fim, compreender se a voz é o corpo da performance radiofônica.

2. SOBRE O RÁDIO E SEU PÚBLICO

“Et ideo qui loquitur lingua oret ut interpretetur¹”

A linguagem é o traço de distinção dos seres humanos de outras formas de vida. “Tudo que é caracteristicamente humano depende da linguagem. O ser humano é, em primeira instância, o animal falante” (TRABER, s/d, p. 3). Na sociedade humana a comunicação constitui-se como imprescindível, é ela que fomenta a intersubjetividade (TRABER, s/d). A comunicação entre duas ou mais pessoas depende de códigos partilhados e dos níveis da linguagem (familiar, informal, “popular”). A linguagem tem natureza social com aspectos abstratos de codificação e marcas que valorizam a característica de grupo e de indivíduo, como por exemplo, a fala. O rádio, por sua vez, encerra porções abstratas da norma culta e também a natureza social no aspecto da fala. Essa comunicação implica conflitos e jogos de dominação, hierarquização e mutabilidade.

No caso do rádio, comunicar significa seguir especificidades inerentes ao meio, um contrato entre o ouvinte e o *apresentador-mediador*. A função dele é conduzir o ouvinte pela narrativa radiofônica, seja ela jornalística ou não, apresentando e, ao mesmo tempo, construindo a paisagem sonora. O *apresentador-mediador* é o mestre de cerimônia, mas também o narrador, a personagem, a testemunha do fato e o cúmplice da audição. Ele está implicado no universo vocal, falar e escutar, quando duas pessoas investem, não identicamente, a mesma “energia psíquica, de valores míticos, de “sociabilidade” e de linguagem” (ZUMTHOR, 2010, p. 29) para a comunicação. Sua performance muda conforme a necessidade do programa, do ouvinte e da rádio. No entanto, ele exerce um controle, rígido ou não, sobre o fluxo de informação.

Por isso, ele precisa entender ou comungar da mesma inscrição cultural do ouvinte. Ele precisa conhecer os elementos que para o ouvinte dão sentido à mensagem. Proclamar, compartilhar, provocar e alertar são as ações desta figura que traz de volta a autoridade da voz. Uma voz amplificada pelo microfone e ornada pela música, o ruído e o silêncio. Esta

¹ *Vulgata Latina. I Coríntios, capítulo 14, versículo 13*: a) “É por isso que aquele que fala em línguas, deve orar para poder interpretá-las”. Tradução da Bíblia de Jerusalém, edição de 2002, editora Paulus, publicada sob a direção da *École Biblique* de Jerusalém. b) “Por isso, quem fala em línguas ore para poder interpretar”. Tradução Bíblia CNBB – Confederação Nacional dos Bispos do Brasil. Disponíveis em <http://www.bibliacatolica.com.br/02/53/14.php>.

*persona*² se torna mais importante quanto mais à programação recorre ao bate-papo, a fala e a palavra, características dos conteúdos da rádio difundida em Amplitude Modulada³, lugar do objeto dessa pesquisa. E encontra mais ressonância ainda, se falar a língua do ouvinte e construir relações entre o mundo real e a produção radiofônica, mesmo que essas fronteiras possam ser borradas, por ele mesmo, na adição de estratégias e de elementos ficcionais. É a verossimilhança o âmbito da fala do *apresentador-mediador*. É ele quem medeia, avalia e avaliza a narrativa, jornalística ou não. Simultaneamente, é ele que propaga o fantástico, o espetáculo e o torna crível.

No programa escolhido, *Sociedade Contra o Crime*, essa figura é importante e a função é dividida entre três *apresentadores-mediadores* que se revezam na função de Mestres de Cerimônia e também de personagens das histórias irradiadas. A habilidade desses MC reside na capacidade de usar o microfone, de interpretar o texto escrito, de ampliá-lo, de improvisar, de criar metáforas, de usar a voz como instrumento de fala, mas também de som. Essa é a função de João Kalil, Bruno Reis e Graça Lago *apresentadores-mediadores* do *Sociedade Contra o Crime*, criar a relação com os ouvintes seguindo princípios comunicativos que façam sentido para estes, mas, igualmente, seguir normas gerais de comunicação da língua na qual estão inseridos e da linguagem pela qual optaram.

Por isso, o objetivo desse trabalho é discutir as peculiaridades do rádio, que ensinam uma linguagem apropriada, mas que seguem princípios comunicativos gerais da sociedade em que está inserido, ou seja, os contextos. As tessituras entre regras mais amplas de comunicação e as alegorias do meio sonoro de radiodifusão são o objeto de discussão desse segmento.

O objetivo de comunicar é enviar mensagem (ou mensagens) para uma ou mais pessoas. No livro *Usos da Linguagem – problemas e técnicas de produção oral e escrita* (2003), Francis Vanoye apresenta e explica os elementos do esquema comunicativo, quais sejam: a) emissor; b) receptor; c) mensagem; d) canal comunicativo; e) código; e f) referente. Entender a função, relação e características desses elementos proporciona uma comunicação mais eficiente para quem trabalha no rádio. É preciso compreender o princípio geral e aplicá-lo à qualidade constitutiva do meio. Os três primeiros itens do esquema comunicativo apresentados acima

² Uso no sentido teatral. São as máscaras ou os papéis que o ator exerce ou sustenta. São certas estratégias, às vezes estereótipos, que fazem com que a plateia identifique os personagens, suas características objetivas e subjetivas, suas funções e suas atribuições dentro da narrativa.

³ Amplitude Modulada (AM) – “Sistema de transmissão de sinais eletromagnéticos, pela modulação da amplitude (comprimento) das ondas, em frequências que variam de 550 a 1.600 KHz” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 26).

são os mais citados pelos teóricos de rádio e dizem respeito a quem envia a mensagem, quem recebe, e o conteúdo ou informações transmitidas. No caso do rádio, e na comunicação entre pessoas ou grupo de pessoas, não basta ouvir para compreender a mensagem, é preciso escutar também. Com isso pretende-se dizer que o rádio se dá no contexto de falar e ouvir. Tudo é som no rádio, e o som nos atinge por todos os lados, já que ele é esférico, um globo que envolve o corpo todo. Entre os elementos que chamam a atenção do ouvinte estão o timbre vocal e as diferentes distâncias e localizações em que o som se apresenta, ou seja, a exemplo do cinema, os vários planos, ou camadas, onde a voz e/ou o som se posicionam. É por meio desses elementos que reconhecemos tons graves e agudos e somos capazes de distinguir as vozes dos *apresentadores-mediadores*, sua proximidade ou seu afastamento, sua função principal ou secundária, ou seja, o primeiro ou segundo plano de suas vozes. É isso que confere ao *apresentador-mediador* a autoridade, seu “*status de poder*”.

No caso dos conteúdos dramático-ficcionais, ou seja, radionovelas, esquetes, seriados, peça radiofônica, essa sobreposição de vozes – e claro, dos outros elementos sonoros –, vão criar a ambientação da cena, localizá-la e categorizá-la como dramática, humorística, etc. E esse é exatamente o espaço em que se encontra o programa *Sociedade Contra o Crime*, um conteúdo que é a hibridização entre o dramático-ficcional – no caso, o tragicômico – e jornalístico. O diretor, roteirista e *apresentador-mediador*, mesmo sem usar definições acadêmicas e canônicas, revela a mistura entre o ficcional e o fato jornalístico e como a mescla é importante para o programa, como explica João Kalil (2011): “A gente faz humorismo, a gente faz uma coisa humorística, cria as falas, os personagens e tal... Mas eu tenho que passar a informação” (Depoimento Oral⁴ – APÊNDICE I).

Em sequência, escutar rádio não é um exercício de reconhecimento puro e simples do som. “O processo da comunicação pressupõe sem dúvida codificar e decodificar os sinais. Contudo vai muito além: busca entabular uma relação ativa, interativa, com o receptor” (VIGIL, 2003, p. 51). O *apresentador-mediador* não é só quem fala, é quem consegue o contato com o seu público. E quem consegue transformar o som em sentimentos e sensações (VIGIL, 2003). Além disso, é preciso conhecer certos códigos para compreender a mensagem. Por exemplo, um texto em uma língua desconhecida será apenas um barulho, um som ou um ruído, se de fato os signos não puderem ser traduzidos como portadores de uma mensagem. Outro exemplo, um texto em inglês para quem não conhece a língua é apenas um som, mas é

⁴ Entrevista concedida a pesquisadora em 18 abr. 2011.

possível de ser identificado com o inglês desde que se tenha uma base sonora, um conhecimento, que possa levar ao reconhecimento. Isso acontece com a língua, mas também com a música, por certo, a Marcha Nupcial⁵ não será relacionada ao casamento em qualquer tempo ou espaço. Em se tratando do objeto da dissertação, essa é uma presunção que não pode ser desconsiderada, mormente, porque o programa utiliza a linguagem do “povão”, da malandragem e da bandidagem para fazer a conexão com o público ouvinte. O *Sociedade Contra o Crime* é uma radiobricolagem cuja tônica é o humor dramatizado e a informação policial, o *fait-divers*⁶. O texto do *Sociedade Contra o Crime* pode ser, por vezes, incompreensível para aqueles que não estão inscritos culturalmente no ambiente simulado pelo programa, qual seja: o da periferia e da marginalidade. Termos como “borongada” e “X-9”⁷ podem dizer pouco para muitas pessoas, mas são precisos para quem vive de transgredir a lei ou para quem está muito próximo desse universo. Por isso, a seleção das palavras, ruídos e efeitos devem seguir normas mais amplas, mas precisam estar escoradas no cotidiano do ouvinte. E, em alguns casos, a norma deve ser transgredida para realizar a conexão, a troca intersubjetiva com o ouvinte. É o que explica o roteirista do programa: “A gente não tem compromisso com a concordância. Por quê? Porque eu faço rádio para o povão. Tem coisa que cai no cotidiano e que até as pessoas cultas falam” (...) “Por exemplo, o negócio é o seguinte, o seguinte é o negócio, porque isso é parte do *malandrês*. Faz parte do malandro. Não, eu boto nem” (KALIL, 2011 – Depoimento Oral – APÊNDICE I).

Em reforço, a compreensão da mensagem para além do som depende do emissor e receptor compartilharem certos códigos: da língua, de um dado contexto social e da própria linguagem radiofônica. Sem isso há o estímulo acústico, mas não o entendimento da mensagem, a decodificação. Isto seria o som sem sentido. Assim, é preciso que haja um repertório comum entre emissor e receptor para que a comunicação se complete, embora ela nunca seja perfeita. Sem esse repertório comum, essa comunicação ou não se realiza ou se realiza de forma restrita. Esses signos e repertórios são eivados pelo contexto cultural de quem fala e de quem ouve. Esses contextos servem ao código e ao referente, ou seja, a situação narrada. Assim, no exemplo da Marcha Nupcial, reconheço a música e o ambiente que a música sugere. Esse

⁵ Aqui estamos nos referindo à Marcha Nupcial, de Felix Mendelssohn (1809-1847), que faz parte da suíte *Sonhos de uma Noite de Verão* (1826).

⁶ “Diz-se da notícia que desperta interesse do leitor por implicar rompimento insólito ou extraordinário no curso cotidiano dos acontecimentos. Assim, crime passional, a briga de rua, o atropelamento, o assalto são *fait-divers*, narrativas típicas do jornalismo sensacionalista e popularesco” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 296).

⁷ *Borongada* é quando o bandido vem por trás da vítima, dá-lhe um tranco, e rouba os objetos. *X-9* é a gíria que nomeia o delator.

referente pode ser situacional ou textual, pode se referir diretamente ao momento entre receptor e emissor ou outro tempo que inclua ou exclua receptor ou emissor. A mensagem no rádio deve se preocupar com todos esses ângulos, e, sobretudo, com o receptor, para ser compreendida. Não é possível “orar”, como sugere a epígrafe do início deste capítulo, para que o ouvinte entenda a mensagem, é preciso criar uma série de códigos que possam ser compreendidos e usar aqueles que já fazem parte do cotidiano, da cultura e do contexto social do destinatário. Esse é o esforço do roteirista do *Sociedade Contra o Crime* que aproveita sua vida dupla como repórter de televisão para colher, também, termos da rua, falas do cotidiano da periferia de Salvador, não de qualquer periferia. Um exemplo é a frase “Estou no coió de besteira”. Coiό é um rapaz palerma, bobo; para os gays, coiό é uma bronca; e em terras soteropolitanas, a expressão refere-se a um lugar, a casa, provavelmente. Essa frase, muito usada por populares na Bahia, talvez não faça o menor sentido em outro lugar, e, possivelmente, pode não fazer sentido para uma pessoa de outro grupo social que não aquele pretendido com ouvinte do *Sociedade Contra o Crime*.

No que se refere ao objeto dessa dissertação, o rádio é um veículo que aplica um esquema de fala de um para muitos, é um dos primeiros veículos de massa da “Era da Informação” (MEDISTCH, s/d, a). Esse é um dos traços que diferenciam a radiotelefonia da radiodifusão⁸, apesar de ambas poderem usar as ondas eletromagnéticas como suporte para o envio das mensagens⁹. A mensagem, no entanto, precisa ser codificada pelo corpo e pela mente, ou seja, para receber a mensagem sonora é preciso ouvir e também compreender o seu conteúdo informativo, propagado por um código partilhado entre emissor e receptor. É preciso que o emissor fale em línguas que possam ser entendidas.

“Assim também vós: se a vossa linguagem não se exprime em palavras inteligíveis, como se poderá compreender o que dizeis? Sereis como quem fala ao vento” (I CORÍNTIOS 14:9). Falar ao vento não é uma premissa de quem trabalha na área. No rádio essa constatação é

⁸ A radiotelefonia, sem ser substituída, deu origem à radiodifusão. A diferença básica entre as duas é que a primeira é “[...] troca de comunicações entre dois emissores-receptores correspondentes” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 618). Já a radiodifusão é mais relacionada à transmissão de conteúdos de um para muitos: “Difusão sistemática de informações, mediante sinais eletromagnéticos, para a recepção simultânea pelo público (individual ou em grupo numa determinada área geográfica)” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 617). A radiodifusão utiliza canais para prover conteúdos e informações, chamados de programas. Já a radiotelefonia serve para o contato mediado entre duas pessoas, o principal exemplo é o telefone.

⁹ Também é possível uma rádio transmitir seus conteúdos pela Internet ou pelo acesso via telefone celular. A Constituição de 1988, artigos 220 a 224, relaciona a radiodifusão à Comunicação Social independentemente da tecnologia utilizada para a prestação de serviço. No Brasil, diferentes leis regulamentam a radiotelefonia e a radiodifusão.

fundamental, sobretudo, porque a linguagem radiofônica pretende alcançar uma massa heterogênea de pessoas. Sendo essa uma das características do meio: o veículo possui conteúdo, ou pelo menos pretende produzir, que possa “[...] ser entendido por um público diversificado, por não exigir um conhecimento especializado para a decodificação e recepção nas condições mais diversas [...]” (PRADO, 1989, p. 18). E qual é a língua do *Sociedade Contra o Crime*? É a língua do marginal, a língua da periferia, a língua do “povão”, mas também é o sotaque do baiano soteropolitano e a inscrição vocal dos afrodescendentes.

Quem ouve os *apresentadores-mediadores* encarnados em Manda Ver, Massaranduba e Maricota, principais narradores do programa, tem a impressão de que aquelas vozes são negras, da periferia. São vozes de quem conhece a malandragem e sabe lidar com ela, são vozes da malandragem também. São as vozes dos 80% de população parda ou negra, vítimas em 99% dos assassinatos, como aponta a reportagem de Talita Bedinelli, publicada, em 2006, no site do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento¹⁰. São as vozes de parte dos dois milhões 126 mil 261 pessoas negras ou pardas, dos 47 mil e 35 moradores que ganham até um quarto do salário mínimo contra os cinco mil 452 que recebem mais de 30 salários, conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹¹. Esses são os contextos dos ouvintes do programa, mas não necessariamente dos *apresentadores-mediadores*. Por isso, há um esforço por parte dos profissionais de rádio em entender e imergir na realidade do público, ainda que para transformá-la em conteúdo dramatizado. Mesmo oriundos de espaços mais periféricos, a relação nós-eles se mantém quando o assunto é *apresentadores-mediadores* e ouvintes. O depoimento do roteirista é ilustrativo, pois, ao mesmo tempo em que diz que “não nasceu em berço de ouro”, que veio da “rapa”, também se refere ao público como “eles”, ou seja, o outro, o diferente, o que não é como “eu”: “Eles não falam viu, repare, é *vú*. Não faça isso não, *vú!*” (KALIL, 2011– Depoimento Oral– APÊNDICE I).

A diligência em construir uma ponte entre essas inscrições culturais, econômicas, educacionais e subjetivas é a tentativa de evitar uma transmissão mal feita, quando ocorre o que se convencionou chamar de ruído, “[...] complicações técnicas, diferenças culturais e enredos psicológicos” (VIGIL, 2003, p. 46). Como explica o autor, uma microfonia ou uma palavra desconhecida do público podem se constituir em ruído que prejudica a compreensão da mensagem. Nessa relação de troca entre quem ouve e quem fala, as diferenças e as coincidências são a tônica da comunicação. Por um lado, é preciso controlar o que se emite

¹⁰ <http://www.pnud.org.br/raca/reportagens/index.php?id01=2050&lay=rac#>

¹¹ Dados preliminares do Censo 2010, disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>

para eliminar o ruído, por outro, imagina-se o que pode ser compreendido, por isso, a recepção é marcada por certo descontrole. As diferenças culturais e enredos psicológicos, de quem emite e de quem recebe, interferem de qualquer jeito na recepção de uma mensagem, e podem se constituir em ruído comunicativo. Contudo, elas serão ainda maiores se o emissor desconhecer esses aspectos. Nesses casos duas coisas podem ocorrer: a incomunicabilidade ou a restrição comunicativa.

A meta do *apresentador-mediador* é atingir, ainda que seja quase impossível, dado que não se controla a recepção, a comunicação perfeita. No meio radiofônico, como ressaltam os teóricos, os aspectos de falar para um público vasto, desconhecido e diverso cultural, social e economicamente impõem uma língua comum, uma linguagem que promova a intersubjetividade: “Ora, se eu não conheço a força da linguagem, serei como estrangeiro para aquele que fala, e aquele que fala será estrangeiro para mim” (I CORÍNTIOS, 14: 11). O *apresentador-mediador* não pode ser o estrangeiro com quem o ouvinte se comunica pouco ou restritamente, aquele que é sempre um mistério, um outro. No rádio é preciso partilhar, é o espaço de uma comunidade simulada, mas comunidade. De tal modo, é preciso que os grupos de ouvinte se identifiquem com os conteúdos propostos da emissora, é preciso que haja a sensação de pertencimento, uma sensação comunal que poderíamos entendê-las como “comunidades estéticas”, como explica Zygmunt Bauman (2003). Nesse sentido, o rádio funciona como uma “força superior de orientação estética” que atua pela sedução e pela autoridade das celebridades que frequentam esse espaço. Pode-se dizer muito de uma rádio quando se conhece o seu público e, também, pode-se inferir o público de uma emissora a partir das emissões, do conjunto de vinhetas e locuções, ou melhor, pela performance do *apresentador-mediador*, e essa alegação serve também para o programa *Sociedade Contra o Crime* e para a Rádio Sociedade da Bahia. Isso ocorre porque a voz é tanto social quanto individual, ela “mostra de que modo o homem se situa no mundo e em relação ao outro” (ZUMTHOR, 2010, p. 29).

Assim, conhecer o público da rádio é tão importante para o emissor quanto conhecer o veículo, suas especificidades e sua linguagem, sem isso não há comunicação possível. Pois, a narrativa-mensagem criada pelo *apresentador-mediador* vai depender desse conhecimento para ter ressonância, ou, mercadologicamente falando, audiência. A própria linguagem radiofônica precisa disso para se constituir. “Com efeito, é indispensável que o locutor e o ouvinte pertençam à mesma comunidade linguística, a uma sociedade claramente organizada.

E mais, é indispensável que estes dois indivíduos estejam integrados na unicidade da situação social imediata, quer dizer, que tenham uma relação de pessoa para pessoa sobre um terreno bem definido” (BAHKTIN, 2006, pp. 69-70). Dessa forma, *apresentador-mediador* e ouvinte interagem para constituir uma linguagem própria e para a construção do sentido que depende da relação social das partes. Suas visões de mundo podem ser coincidentes ou divergentes, mas elas estão em jogo nesta interação verbal, na linguagem e na construção do sentido, esse é o aspecto ideológico da comunicação. Na fala e na voz estão os processos de identidade e alteridade que são explorados pelas empresas radiofônicas e também pelos *apresentadores-mediadores*. Esse terreno, no caso do *Sociedade Contra o Crime*, é o espaço em AM, de conteúdo popular, policial, humorístico, teatralizado, mas é também o lugar da periferia de Salvador em sua porção mais violenta, inusitada e dramática.

2.1. PÚBLICO POTENCIAL E O PÚBLICO REAL

A radiodifusão sonora tem larga abrangência, contudo, precisa respeitar determinada divisão no espectro eletromagnético. Essa limitação imposta pela lei não retira do rádio sua característica de ubiquidade, já que onda eletromagnética pode navegar sem muitas barreiras. Dentro de sua *banda*¹², o rádio está presente em toda parte ao mesmo tempo para seus ouvintes. De acordo com as informações comerciais da rádio, disponível no site da emissora¹³, a *Sociedade da Bahia* AM, tem cobertura em todas as cidades do estado. De fato, na programação é possível identificar a participação de pessoas de vários municípios, sobretudo, daqueles que fazem parte da Região Metropolitana de Salvador¹⁴. Outra característica da onda AM é que ela, desde que haja um aparelho sintonizador apropriado para isso, é possível de ser sintonizada a longa distância. A *Rádio Sociedade da Bahia* também se orgulha de ter alcance em várias regiões do Brasil.

Dito isto, o desafio de uma rádio talvez não seja principalmente a abrangência, mas, sobretudo, a incomunicabilidade e/ou a comunicação restrita. O problema não é a irradiação e sintonia, mas a decodificação ou a cognição da mensagem. Para evitar o ruído comunicativo, o *apresentador-mediador* precisa fazer um esforço para reconhecer a língua comum de seus ouvintes, conhecer seus contextos, suas características (amplo, anônimo e heterogêneo) e optar por uma linguagem adequada ao meio e ao público. A eficácia desse esforço depende da dupla dimensionalidade do receptor de mensurar o: 1) *receptor real*: aquele que sintoniza a rádio (a audiência); 2) *receptor potencial*: projeção da audiência, imaginação do real (público alvo).

O público alvo de uma emissora é o potencial ouvinte, uma plateia imaginada, não é o receptor de fato, é a projeção dele. A audiência é quantidade de ouvintes que sintonizam um

¹² De acordo com o Dicionário de Comunicação (RABAÇA e BARBOSA, 2002), a palavra serve de sinônimo para as faixas de frequências. No caso das rádios em AM (Amplitude Modulada) e FM (Frequência Modulada), as bandas são de *Média* ou *Alta Frequência* – (MF e AF) –, popularmente conhecidas como Onda Média, Curta ou Tropical. Disponível em <http://www.mc.gov.br/radiodifusao/perguntas-frequentes>. Acesso em 5 Mar. 2011.

¹³ http://www.radiosociedadeam.com.br/portal/comercial_t.aspx?nid=46146

¹⁴ RMS é formada por treze localidades, tem 4.375.123 km² e população de três milhões e 600 mil habitantes. Os municípios que formam a RMS são: Camaçari, Candeias, Dias D'Ávila, Itaparica, Lauro de Freitas, Madre de Deus, Mata de São João, Pojuca, Salvador (capital), São Francisco do Conde, São Sebastião do Passé, Simões Filho e Vera Cruz. Informações disponíveis em: http://www.sedur.ba.gov.br/hotsite_folder_rms/municipios.htm e <http://www.informs.conder.ba.gov.br/website/marcosRMS/viewer.htm>. Acesso em: 14 Dez. 2011.

determinado veículo durante um período de tempo¹⁵. Considerando que o rádio tem larga amplitude, público anônimo e heterogêneo, é que se ressalta a importância de prospectar o público alvo e a audiência, o público em concreto: “*Primordialmente porque la identificación, atracción y conservación de un público es el alma de la producción al aire y fuera del aire*”¹⁶ (HAUSMAN, BENOIT, O’DONNELL, 2001, p. 331). Identificar e conhecer o receptor potencial e/ou real implica, mormente para as rádios comerciais, na própria existência de um programa ou da emissora. As emissoras comerciais para conquistar e garantir o sucesso projetam seus públicos, fazem pesquisa para conhecê-los e, sobretudo, testam fórmulas para aprofundar a troca intersubjetiva. Ou pelo menos deveriam fazê-lo. É por isso que as emissoras contratam grupos de pesquisas – e também criam esquemas internos – para conhecer qualitativa e quantitativamente o seu público, sua plateia. Para que um programa tenha sucesso, para que ele proponha algo que terá ressonância no público é preciso conhecer os aspectos sociopsicológicos e culturais do grupo com o qual se pretende “dialogar”.

É possível conhecer a plateia de uma rádio estimulando a participação do ouvinte, mas isso não é suficiente, claro que a carta e o contato pelo telefone (ou microfone) trazem informações que muitas pesquisas são incapazes de dimensionar, pois essas informações estão nas vozes e nos jeitos da audiência se expressar. Contudo, o rigor científico é importante, é ele quem vai nos dizer que o projeto editorial da rádio (e toda rádio tem um, expresso ou tácito), que é algo hipotético, é válido, comprovado pelos índices e perfil da audiência. De certa forma, há sempre uma tensão entre a projeção e a pesquisa, pois a primeira é mais dinâmica, imediata e particular, e a segunda é menos dinâmica, mais distante e universal. Essas forças de transformação são imprescindíveis para o sucesso de um produto radiofônico. Por isso, uma emissora deve se preocupar em manter canais frequentes de contato e, ao mesmo tempo, realizar pesquisas quantitativas e qualitativas com certa periodicidade.

¹⁵ De acordo com o Dicionário de Comunicação (RABAÇA E BARBOSA, 2001), audiência é “Conjunto de pessoas que, em dado momento, são receptoras de uma mensagem transmitida por determinado meio de comunicação” (p. 47). Ainda de acordo com o referido livro, o verbete pode ser dividido em audiência acumulada, audiência cativa, audiência duplicada, audiência líquida, audiência média, audiência primária e audiência secundária. A primeira, a audiência acumulada, é o número de pessoas atingidas por uma mensagem que é repetida ao longo da programação, o cálculo pode ser feito levando em consideração todas as vezes que a mesma pessoa ouviu um programa de rádio ou comercial (audiência acumulada bruta) ou considerar apenas uma única vez (audiência acumulada líquida). Já a audiência cativa é a que se conecta com a fidelidade, é a sintonia habitual e frequente. A audiência duplicada é aquela que ocorre quando a mensagem chega “através de dois ou mais veículos” (RABAÇA E BARBOSA, 2001, p. 47). Quem recebe a mensagem pelo menos uma vez é considerado como audiência líquida. A audiência média é o número de pessoas que ouvem uma determinada mensagem.

¹⁶ Principalmente porque a identificação, a atração e manutenção do público é a alma da produção radiofônica, seja ela no contexto do ao vivo ou fora dele (livre tradução).

Ao tomar como exemplo a *Rádio Sociedade da Bahia* – supondo que na faixa de AM encontram-se ouvintes com idade mais avançada e menor poder aquisitivo, e ainda, com base no perfil da audiência disponível no site da referida emissora, em que 52% do público ouvinte da *Rádio Sociedade* estão na classe C e 33% nas classes D e E¹⁷ – seria de se conjecturar que a participação do ouvinte ocorresse, principalmente, por meio de cartas e telefonemas e que o acesso à rede fosse menor ou até nulo. No entanto, na comparação dos seguidores no *twitter* da *Rádio Sociedade da Bahia*, líder de audiência no segmento popular AM, com os da rádio *Globo FM*, terceiro lugar na classificação geral das emissoras em Frequência Modulada (ANEXO VI), mas com vinculação com um grupo social mais escolarizado e melhor posicionado financeiramente, a diferença sugere que este cenário está em mudança. Os seguidores da *Globo FM* no *twitter* somavam 4.606 pessoas contra 3.410 da *Rádio Sociedade da Bahia*¹⁸. Além disso, a emissora mantém um site para contato com o público que prefere a conexão à sintonia, com *blog* dos principais programas, inclusive, do *Sociedade Contra o Crime*, objeto de estudo dessa dissertação. E ainda, um canal multimídia está disponível para quem acessa a rádio via Internet, com fotos, *podcast*, vídeos e arquivos para *download*, com o tema musical de Armando Mariani, Diretor de Jornalismo da emissora, e dos apresentadores Adelson Carvalho e Zé Eduardo, conhecido como *Bocão*. Encerra certa contradição, já que o rádio e a rede são os veículos da factualidade, os arquivos consultados estavam todos desatualizados. O vídeo mais recente tinha um mês de postagem e o *podcast* tinha 15 dias¹⁹.

Um fato curioso é que a página da *Rádio Sociedade da Bahia*, além do *link* para o *twitter*, também oferece atalho para outras redes sociais como o *Facebook* e o *Orkut*. Já a página da *Globo FM* só usa os selos do *twitter* e do *Facebook*, o que pode revelar certo conhecimento de que a rede social mantida pelo Google está em franca queda de usuários²⁰. Essas informações, ainda que relativamente, confirmam que as perspectivas de uso de computadores e das redes telemáticas se ampliam nos setores mais populares e podem ser indício de que as pessoas da terceira idade tenham inscrição nesse cenário. Essa suposição é plausível se observada a audiência da emissora, composta, majoritariamente, pelas classes C, D e E e por um grupo de ouvintes adultos, com expressiva audição entre as pessoas com mais de 40 anos, que somam

¹⁷ A pesquisa está publicada no site da emissora sem a indicação da data em que foi feita, mas com menção ao instituto de pesquisa. Essa pesquisadora fez contato com o referido instituto para obter informação mais recente ou confirmar os dados, mas a informação não foi repassada. Junto à emissora, a pesquisadora fez várias investidas para obter informação mais recente, sem sucesso. Disponível em: http://www.radiosociedadeam.com.br/portal/comercial_t.aspx?nid=46147

¹⁸ <http://twitter.com/#!/globofmsalvador> e <http://twitter.com/#!/radiosociedade>. Acesso em 23 Nov. 2011.

¹⁹ Consulta feita em 15 Dez. 2011.

²⁰ <http://www.gfm.com.br/> e <http://www.radiosociedadeam.com.br/>. Acesso em 23 Nov. 2011.

38% do público ouvinte. Esses são alguns dos possíveis cruzamentos entre a projeção do público, ou seja, o público alvo e a audiência, o grupo de ouvintes.

Além dos conflitos, decorrentes da articulação entre o público potencial e o público real de uma emissora, são necessárias também a projeção e prospecção em relação aos programas. Mesmo inserida em um grupo social, as emissoras constataam certa flutuação entre os ouvintes, ou seja, maior adesão ou audiência de um determinado público a um determinado programa. Usando um exemplo de contraste, um programa de esporte é muito mais atraente ao público masculino do que feminino, mesmo em uma rádio com grande audiência entre as mulheres. Esses posicionamentos de emissora e de programa servem para identificar, de certa forma, o lugar de fala²¹. Refletir sobre isso é importante porque o objeto dessa pesquisa é um produto cultural e nele estão inseridos e inscritos elementos que explicam a apropriação que *apresentador-mediador* faz da língua, forma e conteúdo, para criar um enunciado, ou seja, um discurso, que no caso do rádio é perpassado pela escrita e pela vocalidade. E esse discurso é montado com base no conceito de público alvo e de audiência, na projeção e na confirmação de quem ouve a rádio. Essa estratégia é o que impede, de certa forma, a incomunicabilidade, ou melhor, promove a comunicação e a troca intersubjetiva entre ouvintes e *apresentadores-mediadores*. No caso da *Rádio Sociedade*, de acordo com informações da própria emissora, o público alvo são os adultos do grupo social denominado de popular da RMS e do estado da Bahia. Essa projeção fica evidente pela proposta de projetos especiais, como *Sociedade nos Bairros*, que, basicamente, é um evento que leva a periferia de Salvador atividades de lazer e ação social.

Desenvolvendo trabalhos em cada bairro, as equipes de jornalismo da Rádio Sociedade fazem um levantamento das principais carências da comunidade em quesitos como educação, saúde, saneamento básico e segurança, abrindo a discussão com os moradores e as autoridades responsáveis. Ao final de cada mês, sempre aos

²¹ Nesse sentido, as palavras e os discursos são capazes de apresentar o lugar social, cultural, comunitário de quem fala. A enunciação revela aspectos ideológicos e psicológicos que podem ser identificados por meio da Análise do Discurso. Dessa forma, o locutor expressa sua identidade e os valores que servem de esteio para ela. Lugar de fala é uma concepção utilizada pela Análise do Discurso. Conforme o Dicionário de Análise de Discurso, o verbete *lugar (relação de)* é a “noção utilizada no estudo das interações verbais, extraída de Flahault “Cada um tem acesso a sua identidade a partir e no interior de um sistema de **lugares** que o transcende; esse conjunto implica que não existe fala que não seja emitida de um lugar correlativo, seja porque essa fala pressupõe apenas que a relação de lugares está em vigor, seja porque o locutor espera o reconhecimento de seu lugar específico, ou obriga seu interlocutor a se inscrever na relação” (1978:58). Para Vion, “pela **relação de lugares** exprime-se de modo mais ou menos consciente qual a posição se deseja ocupar na relação e, ao mesmo tempo, define-se, de modo correlativo, o lugar do outro”. Consequentemente, “uma das questões que está em jogo na relação que se constrói constituirá em aceitar ou negociar essa relação de lugares identitários, de maneira que os lugares ocupados no final da interação serão, muito frequentemente, distintos das tentativas iniciais de posicionamento” (1992:80-81) (CHARAUDEAU E MAINGUENEAU, 2004, p. 315).

sábados, é realizado um grande show artístico de grupos de pagode e axé, bandas de forró e de outros gêneros musicais (RÁDIO SOCIEDADE, 2011).

A seleção das atividades e os artistas escolhidos denotam a inscrição cultural do público alvo, confirmada na pesquisa do perfil de audiência que ainda indica que o público da rádio é de 57% de homens e 43% de mulheres. Com audiência entre a periferia de Salvador, 35% do público, que é o grupo majoritário entre os ouvintes. Posicionamento popular que também se reflete no conteúdo da programação.

Historicamente, as emissoras de AM, caso da *Rádio Sociedade*, entre 1960 e 1980, passaram a ser identificadas, principalmente, através dos conteúdos religiosos, dos programas de variedades com *apresentadores-mediadores* populares, com o jornalismo policial ou sensacionalista, com a música brega ou cafona e com as jornadas esportivas. Isso por causa da popularização da televisão, da consolidação das emissões em Frequência Modulada e também porque a AM sofreu forte pressão no período da ditadura militar brasileira de 1964 (ORTRIWANO, 1985). Além disso, esse também foi o período de grande crescimento da indústria fonográfica²². Ainda hoje basta olhar a grade de programas da emissora para constatar que a fórmula funciona para a *Rádio Sociedade* (ANEXO VII), por exemplo: os nomes dos apresentadores estão em destaque junto à nomenclatura do programa; a programação religiosa está fixada no período noturno e um dos programas identificados com o jornalismo é de cunho policial e sensacionalista, no caso, *Sociedade Contra o Crime*. Armando Mariani, mineiro, de Belo Horizonte, que desde 1969 acompanha a mudança no cenário das rádios em Salvador, e que nos anos 1970 ingressou na *Rádio Sociedade*, conta que era impossível competir com as FMs em termos de qualidade sonora e que o jeito foi buscar alternativas:

O que quê a Rádio Sociedade fez? Ela tinha programas musicais, *Disc Jockey*, na época etc., etc. Então, o sinal de alerta foi dado. Bom, a gente não pode concorrer musicalmente com as FMs (...). Então, vamos para o jornalismo, para a informação. Enquanto a emissora de FM fica lá tocando 40, 50 minutos de música, nós estamos informando o que está acontecendo no tráfego, assalto, problema de saúde, repórter na rua, 24 horas de notícia. (MARIANI, 2011 – Depoimento Oral²³ – APÊNDICE VI).

As rádios em Amplitude Modulada ficaram marcadas pela aproximação com o popular, com a audiência dos grupos sociais de menor poder aquisitivo e escolaridade. São as emissoras que

²² “Entre 1970 e 1976, a indústria do disco cresceu em faturamento, no Brasil, 1.375%. Na mesma época, a venda de LPs e compactos passou de 25 milhões de unidades por ano para 66 milhões de unidades” (ARAÚJO, 2002, p. 14).

²³ Entrevista concedida em 25 Nov. 2011.

sofreram, e ainda sofrem, com o preconceito contra os pobres e os cidadãos identificados como minoria, sobretudo a econômica e escolar. Essas pessoas se identificam e encontram nas notícias e programas dessas rádios narrativas que se relacionam com o seu próprio cotidiano. Um grupo que hoje também é disputado pelas emissoras em FM. Uma audiência expressiva que sustenta um mercado lucrativo e competitivo. De acordo com a Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL), há doze rádios em Salvador com licença na onda de FM (ANEXO I) e nove licenciadas em AM (ANEXO II)²⁴. A pesquisa de audiência feita pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE) entre as FMs (ANEXO VI), no período de abril e julho de 2011, indica que as rádios de conteúdos considerados populares são as que mais atraem o ouvinte. Três delas estão entre as cinco melhores colocadas. As outras duas poderiam ser categorizadas como adulto contemporâneo. No segmento de AM, mesmo sem acesso à pesquisa oficial e de acordo com as informações prestadas pelo Diretor de Jornalismo da *Sociedade da Bahia*, Armando Mariani, a emissora é líder de audiência no segmento popular tanto em AM quanto em FM:

Tanto hoje, pelas pesquisas que são feitas, pesquisas oficiais do IBOPE, que é o maior conceito em instituto de pesquisa, mostra que a Rádio Sociedade sozinha, ela engole todas elas em termo de audiência. Por exemplo, o Balanço Geral da rádio dá 4 e 50 de audiência, no horário das seis às sete, uma FM dá 0 ponto 80, um ponto 2. Então, a gente conseguiu sobreviver e, ao mesmo tempo, se manter nesse topo (MARIANI, 2011 – Depoimento Oral – APÊNDICE VI).

É corrente entre os radialistas e jornalistas de rádio a informação de que a *Rádio Sociedade* mantém-se na liderança entre as emissoras de AM e FM, inclusive as primeiras colocadas. Ainda sobre a audiência, no site é possível ter acesso ao índice geral no segmento de AM, sem data da realização da pesquisa, mas com a chancela do IBOPE EasyMedia 3, com as seguintes classificações: *Sociedade, Excelsior, Novo Tempo, Cruzeiro, Bahia, Cultura, Metrópole, Real da Comunicação e Cristal*²⁵. Conforme fonte do IBOPE, no acesso gratuito, é importante ressaltar que a audiência no rádio em Salvador, somava 13,4% entre Julho e Setembro de 2011, um número que variou pouco desde Novembro de 2010. Entretanto, desse número, 2,8% são ouvintes na faixa de AM, o restante, 10,6%, sintonizam a FM²⁶ (ANEXO III). Esses números corroboram a pesquisa cedida pela Analista de Mídias Sociais da *Rádio Excelsior da Bahia*, Poliana Pereira, que indica que a *Rádio Sociedade da Bahia* é líder de audiência no

²⁴ Esses também são os dados usados pelo Ministério das Comunicações, ainda que existam processos de licenciamento. A contagem das rádios foi feita excluindo-se as inscrições duplas dos transmissores

²⁵ http://www.radiosociedadeam.com.br/portal/comercial_t.aspx?nid=46146. Acesso em: 14 Dez. 2011.

²⁶ A pesquisa do IBOPE é feita por amostragem e uma projeção sobre a população da localidade pesquisada. As informações oficiais sobre como é feita a pesquisa estão no ANEXO V.

segmento de AM, com 1,15% da audiência total que é de 2,09%, seguida pela *Rádio Excelsior, Novo Tempo e Cruzeiro* (ANEXO XI).

2.2. ESCUTA E AUDIÊNCIA

Ainda, ao dimensionar o público potencial e real, é preciso incluir as formas e contexto da escuta, pois elas também determinam a apreensão e a construção da mensagem. Existem várias maneiras de ouvir rádio: coletiva, individual e intimamente. Já o nível de atenção dispensado aos conteúdos veiculados pode ser considerado sustentado ou passivo (ORTIZ e MARCHAMALO, 2005). Essas dimensões também dependem do tempo-espço e do contexto histórico, cultural, psicológico e educacional da plateia auditiva.

Em tempos contemporâneos, a escuta pode se dar em conjunturas coletivas ou individuais. Nem sempre foi assim, pois a audição radiofônica também sofreu (e sofre) a ação dos processos históricos e tecnológicos que mudam o hábito e a relação do ouvinte com o aparelho e, por via de consequência, com as emissoras (representada aqui pelas empresas, os programas e pelos *apresentadores-mediadores*).

Logo no início das primeiras transmissões no Brasil, o aparelho radiofônico era mais um móvel no centro da sala, onde poucas e abonadas famílias se reuniam para ouvir os escassos conteúdos produzidos por emissoras amadoras, reunidas em clubes e sociedades. Essa escuta era praticada em grupo, mas não da forma massiva atual, essas confrarias eram formadas por pessoas com dinheiro, com capital simbólico e cultural. A Rádio Sociedade da Bahia surgiu exatamente nessa época.

De uma maneira geral, no mundo, o rádio foi implantado e constituído a partir de duas perspectivas, são elas: a pública e a privada (CALABRE, s/d.), entendidas como pública e comercial. No Brasil, a iniciativa foi privada, mas não comercial, já que o rádio por aqui “nasceu como um empreendimento de intelectuais e cientistas e suas finalidades eram basicamente culturais, educativas e altruísticas” (ORTRIWANO, 1985, p. 14). Essa primeira plateia, forjada a partir de 1923, era seleta e circunscrita. O público que ouvia rádio era alfabetizado e acompanhava as informações também pelos jornais. Roquette-Pinto, um dos pioneiros do rádio no Brasil, por exemplo, mantinha uma coluna dedicada ao tema no jornal *Gazeta Esportiva* (ANEXO IV).

Paulatinamente, o rádio educativo e amador tornou-se o rádio de entretenimento e da profissionalização. A primeira rádio estatal brasileira conseguiu unir as perspectivas culturais

e empresariais. A Rádio Nacional²⁷ obteve grande sucesso e lucro com programação pautada no divertimento, na música popular, nos programas de variedades e nas radionovelas. A emissora foi um sucesso comercial financiado pelo governo brasileiro. E inaugurou, a partir de 1936, o período que se convencionou chamar de “Era do Ouro” do rádio brasileiro. Esse foi o cenário de transformação do móvel-falante da confraria em espaço de sociabilidade. Aqui o rádio não funciona como um pano de fundo das atividades, mas é um centro de encontro, discussão e atenção. O rádio era o espaço de encontro tanto nos auditórios, onde também podia ser visto, quanto nas casas, onde reunia famílias, vizinhos e conhecidos.

Os conteúdos propostos para as rádios em seus primórdios – assim com o uso da linguagem – deveria considerar esse aspecto coletivo e, também, a limitação técnica das transmissões em mono através das ondas de Amplitude Modulada. Em uma reportagem feita pela Empresa Brasil de Comunicação (EBC), cujo título é *Nas ondas da Rádio Nacional para todo o Brasil*, releva as limitações tecnológicas para produzir efeitos e como a criatividade técnica resolvia o problema, o relato da entrevista é de Djalma de Castro, apontado como mais antigo funcionário da RN: “Djalma lembra que, certo dia, Floriano Faissal (1907-1986), conhecido diretor de radioteatro, queria simular o som de um bebê chorando ao lado de um formigueiro, mas não sabia como fazer. Passando por uma farmácia, Djalma teve a ideia de usar um Sonrisal se dissolvendo na água para fazer o barulho das formigas e juntou a isso o som do choro. A cena foi um sucesso” (EBC, 2009, s/p).

A passagem da rádio educativa, elitista, para o popular e de entretenimento, forçou o rádio a mudar e desenvolver a sua linguagem. O precário deu lugar à sistematização e organização. A concorrência pela audiência, pela escuta, também provocou a criatividade dos novos profissionais. O rádio era indústria-escola, onde se aprendia e se descobria novos fazeres. O *Programa do Casé*²⁸ é um exemplo da transformação de linguagem no rádio. Inspirado pela

²⁷ Criada em 12 de setembro de 1936 pelo grupo *A Noite*, cujo sócio majoritário era o empresário estadunidense Percival Farquhar, a Rádio Nacional foi incorporada ao patrimônio da União por Getúlio Vargas, em 8 de março de 1940. *A Noite* foi um periódico impresso, fundado em 1911, e um dos mais influentes na capital do Brasil (Rio de Janeiro) no período do início da República. Os fundadores do jornal foram Irineu Marinho (1876-1925) e Joaquim Marques da Silva (s/d). Em 1925, Irineu Marinho deixou a sociedade para criar o Globo, período em que o grupo, já transformado em empresa, passou a ser liderado por Geraldo Rocha (1881-1959), que criou três revistas e se organizou para construir o Edifício *A Noite*, o primeiro arranha-céu brasileiro, inaugurado quatro anos depois da saída de Irineu Marinho, em 1929. A construção do edifício fez com que o grupo *A Noite* fosse absorvido pela Brazil Railway Company, uma das empresas de Percival Farquhar (1864-1953), com o débito desse último aos cofres nacionais, a Rádio Nacional PRE-8 foi parar na mão do governo federal (SAROLDI e MOREIRA, 2005); (AGUIAR, 2007).

²⁸ Adhemar da Silva Casé nasceu em Pernambuco, em 1902, e foi um dos mais famosos radialistas do Brasil. O *Programa do Casé* foi ao ar pela primeira vez em 1932 pela Rádio Phillips do Brasil.

audição da BBC²⁹ e/ou por rádios estadunidenses, Ademar Casé (1902-1993) impôs um ritmo mais dinâmico na apresentação dos conteúdos.

Conforme os programas iam se sucedendo, o nível de qualidade ia aumentando. Para dar mais ritmo às transmissões, Ademar utilizava o recurso do BG (background), uma música de fundo durante os intervalos entre as apresentações dos artistas, o que não permitia que o programa ficasse sem música um só momento, prática adotada até hoje (CASÉ, 1995, p. 45).

No jornalismo, a mudança de linguagem deveu-se aos programas como *Repórter Esso* e *Grande Jornal Falado Tupi*. Para atrair e manter os ouvintes, e produzir de maneira ágil, foi preciso criar padrões e sistematizações que diferenciasssem os produtos-programas. “Cada edição normal do *Repórter Esso* dura no ar cinco minutos. Cerca de vinte segundos são dedicados à abertura e ao encerramento; quatro minutos a notícias locais, nacionais e internacionais e cerca de quarenta segundos à mensagem comercial” (LOPES *apud* SAROLDI e MOREIRA, 2005, p. 78). A estética empregada nos programas era, justamente, a característica de distinção entre os conteúdos produzidos com os mesmo elementos sonoros, e isso não é diferente do contexto atual. Essa expressividade, essa organização do discurso radiofônico buscava (assim como busca) uma relação com o público, estimulava uma escuta sustentada a partir da função poética do texto radiofônico³⁰.

O rádio, até a chegada da televisão no Brasil, em 1950, era um produto de escuta coletiva, de participação e sociabilidade. Os programas de auditório, as jornadas esportivas, as radionovelas e o humor fomentavam uma plateia atenta, basicamente, uma audiência sustentada “[...] aquela própria dos ouvintes interessados em um espaço ou espaços determinados, capazes de captar e manter sua atenção de modo voluntário e consciente” (MUÑOZ e GIL *apud* ORTIZ e MARCHAMALO, 2005, p. 19). Além das próprias transformações temporais que qualquer linguagem sofre em seu uso, com a chegada de um novo aparelho audiovisual e de novas tecnologias, o rádio procurou outras aproximações com

²⁹ BBC Ltda foi inaugurada em 1922, John Reith foi o primeiro diretor da empresa. A missão da BBC quando foi criada era a de informar, educar e entreter. A BBC é uma empresa pública, mas não é ligada ao governo. A instituição marcou sua independência editorial logo no início de sua criação quando confrontou o governo na greve geral de 1926. Fonte: <http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/innovation/index.shtml>

³⁰ De acordo com Francis Vanoye, no livro *Usos da linguagem – problemas e técnicas na produção oral e escrita* (2003), existem seis funções de linguagens: 1) função expressiva; 2) função conativa; 3) função referencial; 4) função fática; 5) função metalinguística e 6) função poética. A última, que é referência no texto, é um jogo entre os elementos da mensagem, seus sentidos explícitos, implícitos e seus alargamentos. “Tudo o que, numa mensagem, suplementa o sentido da mensagem através do jogo de sua estrutura, de sua tonalidade, de seu ritmo, de sua sonoridade concerne à função poética. A função poética não abrange somente a poesia. No entanto, na poesia, a função poética é dominante, ao passo que, em outras formas de expressão linguísticas, ela é acessória” (VANOYE, 2003, p. 58).

o seu público, outras relações de escuta que trazem transformações nos usos dos elementos da linguagem. A televisão tirou do rádio seu auditório, suas atrações mais valorosas, seus programas de humor, novelas, levando diretores, atores e atrizes, produtores.

E a linguagem do rádio serviu à televisão durante um período, mas o veículo logo conquistou seu espaço e passou a servir, também, de parâmetro para os conteúdos radiofônicos. Ao longo do tempo, televisão e rádio trocam ideias, programas e formatos, há uma influência mútua, e transposições. Com a chegada da televisão e a migração de profissionais e conteúdos, o rádio se tornou, de fato, a oralidade mediatizada, já que os auditórios foram abandonados. O caráter presencial da plateia, que era restrito, foi totalmente suspenso. O ouvinte presencial do rádio, que acompanhava os apresentadores e convidados, as dramatizações do radioteatro no auditório, ficou sem a performance encarnada.

O rádio, um espaço de sociabilidade, coletivo, com um público que se esparramava entre os receptores e pelos auditórios, com a televisão, encolheu-se, tornou-se mais íntimo. Era (e é) menos uma praça e mais um espaço para o ouvinte solitário. A partir daí ele vai se tornar cada vez mais o pano de fundo para as vivências dos seus públicos, em estímulo, em um primeiro momento, a audiência passiva. “No início, foi reduzido à fase do vitrolão: muita música e poucos programas produzidos” (ORTRIWANO, 1985, p. 21).

Considerada a escuta, a década de 1920 trouxe o rádio educativo, feito no improviso, entendendo-se como uma nova perspectiva de linguagem. Essa foi a *escuta de estranhamento*, de aproximação, de alfabetização radiofônica. A preocupação era abrir espaço para essa nova maneira de ouvir e escutar. A revista *Rádio nº 16*, primeira publicação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em artigo sobre a substituição do cristal de galena pela válvula, registra preocupação de entender o funcionamento do artefato em tentativa de naturalizar seu uso: “Hoje os amadores de radio empregam a lâmpada de rádio, assim como quem emprega a luz eléctrica para ler o seu jornal com esta diferença que accende-se a lâmpada, não para lêr, não para vêr, mas para ouvir... (sic)” (RÁDIO SOCIEDADE, 1924, p. 7). A lâmpada do rádio acendeu a *escuta do encantamento* da década seguinte, a de formação da audiência no rádio. O período de 1930 abrigou a exploração comercial, injetou dinheiro no veículo de massa, causou a profissionalização e o diálogo com o grande público. A linguagem se dinamizou muito em função da possibilidade de se ouvir as rádios estrangeiras (CASÉ, 1995). Na mesma época, o rádio também serviu de palco para campanhas e lutas políticas, e abriu espaço para a propaganda. O rádio era um veículo que poderia cativar e encantar o povo. *A escuta do*

encantamento poderia mobilizar as massas e estimular comportamentos, por isso, leis e regulamentos foram criados. Getúlio Vargas (1882-1954) usou o rádio “[...] para consolidar uma unidade nacional necessária à modernização do país e para reforçar a conciliação entre as diversas classes sociais” (FERRARETTO, 2007, p. 107). A oposição também reconheceu a força mobilizadora do aparelho. Em 1932, depois do assassinato dos estudantes paulistas Martins, Miragaia, Dráusio e Camargo (MMDC) pelas tropas federais, durante confrontos e protestos em favor da elaboração de uma Carta Constitucional, a Rádio Record foi invadida por um grupo de jovens que proferiram discurso para sensibilizar e provocar a população do Estado de São Paulo contra o governo federal. A *escuta do encantamento* deu lugar à *escuta do engajamento* e favoreceu a política de Getúlio Vargas de coesão e invenção das identidades nacionais. Não bastava ouvir rádio, era preciso participar e interagir com os conteúdos e projetos desenvolvidos pelas emissoras. O instrumento do governo federal da época foi a Rádio Nacional, não coincidentemente a “Era Vargas” também abarca a “Era de Ouro” do rádio. O rádio também seduziu seus ouvintes para esse mercado de trabalho que se abria e se profissionalizava. Em 1937, em São Paulo, foram criadas duas escolas para radialistas: a *Escola Moderna de Rádio* e a *Primeira Escola de Artistas de Rádio* (MATTOS, 2002).

Nesse período, percebe-se a flagrante diferença entre os primeiros dias da linguagem radiofônica e o seu desenvolvimento a partir da profissionalização do campo. A audiência exigia maior sofisticação e a concorrência das rádios pela escuta fazia nascer um instituto para medir sua eficiência em cativar seus públicos, o IBOPE. “[...] idealizado e fundado pelo empreendedor paulista Auricélio Penteado, dono da Rádio Kosmos de São Paulo, na década de [19]40. Empresa lança a pesquisa de audiência de rádio e a de consumo de produtos” (GRUPO IBOPE, 2004, p. s/n). A *escuta do engajamento* começa conclamando o povo para a luta por uma nova constituição e termina convidado todos para o samba e o baião. Nesse último momento, as guerras nacionais ocorriam no cenário da comunicação de massa entre as Rainhas do Rádio, as atrações e as emissoras, ainda que Brasil fora da Rádio Nacional enfrentasse brigas políticas dos mais variados matizes.

Em 1950, ocorre uma mudança significativa no hábito de ouvir rádio e no próprio papel do veículo. Ao enfrentar a televisão como concorrente, as emissoras perderam vários profissionais e tiveram que encontrar um novo caminho e uma nova linguagem-conteúdo para manterem-se viáveis economicamente e para atrair o público que prefira, por exemplo, ver

novela em vez de ouvi-la. Mesmo com a morte anunciada, o rádio criou (e cria) novos estilos e formas de atualização da linguagem. O sucesso do rádio em tempos passados e nos mais contemporâneos está nessa capacidade que o veículo tem de se atualizar pensando no público alvo e na audiência.

A movência do conteúdo radiofônico ressalta sua constituição de linguagem. Certamente ninguém escreve como fala, mas a escrita também não é uma reprodução da linguagem oral. No caso do rádio, a interdependência entre fala e escrita fica evidente, haja vista que o texto de rádio é escrito para ser falado. A escritura radiofônica, que é escrita e falada, não segue rigorosamente nenhum dos dois códigos, ela se constitui em uma terceira via. E, ainda assim, há que se considerar os outros elementos que compõem a linguagem radiofônica. Como linguagem, o rádio se atualiza em virtude das mudanças técnicas, sociais e culturais mais gerais ligadas ao seu público-audiência e aquelas que atingem diretamente o próprio meio. A característica de resiliência é o que manteve (e o que mantém) o rádio como um dos veículos com forte penetração e alta comunicabilidade.

No período entre 1940 e 1970, o rádio enfrentou a televisão, como já foi dito, passou a transmitir em outra frequência, que não a da amplitude modulada, recebeu os incrementos do transistor, da fita magnética, da transmissão via satélite e do som estereofônico. Esses eventos possibilitaram novos efeitos de audição e de criação para que as empresas, as emissoras de rádio, pudessem manter-se atualizadas para sua plateia potencial, seu público alvo, e em interação com o público real, a audiência. *A escuta do encantamento e do engajamento*, vira a *escuta do acompanhamento*; e a música, esporte e notícia formaram o tripé que conservou a sintonia entre o rádio e a sociedade. “O rádio aprendeu a trocar os astros e as estrelas por discos e fitas gravadas, as novelas pelas notícias e as brincadeiras de auditório pelos serviços de utilidade pública” (ORTRIWANO, 1985, p. 21). A fórmula aplicada para manter a audiência em AM era a conjugação dos seguintes componentes: música brega, esporte, notícia, prestação de serviço e participação do ouvinte. Já a FM se beneficiou da alta qualidade do som e calçou sua programação em música, humor e conteúdo para os jovens.

O rádio mudou no fazer e também no ouvir. O transistor, inventado em 1947, mas que conquistou o Brasil a partir de 1960 (FERRARETTO, 2007), possibilitou uma portabilidade e uma personalidade, reforçando o caráter do rádio como um objeto de uso pessoal, não mais coletivo. Os antigos rádios portáteis valvulados não eram páreo para esse apetrecho que poderia ser levado junto ao corpo, poderia ser ouvido em circunstâncias íntimas e individuais.

O rádio roçava o corpo e o ouvido da audiência, podia ser carregado e sintonizado em qualquer lugar, tornando-se completamente ubíquo. Essa é *escuta de acompanhamento*, que serve para o consolo, a companhia ou a interação. “Deslocado de um lugar de destaque na sala de estar, agora ocupado pelo televisor, o receptor radiofônico passa com a transistorização, em definitivo, a *acompanhar* os ouvintes” (FERRARETTO, 2007, p. 138).

As emissoras que transmitiam em Amplitude Modulada sofreram muito na década de 1960 por causa da instabilidade política e dos primeiros momentos da Ditadura Militar, justamente, porque as rádios “[...] haviam ensaiado algum tipo de resistência” (FERRARETTO, 2007, p. 150). Mas, outra transformação técnica cindiu profundamente as plateias radiofônicas, foi a transmissão em Frequência Modulada. A divisão entre as duas faixas de irradiação, AM e FM, trouxe, até tempos mais atuais, certa dicotomia ao rádio quanto ao conteúdo, a audiência, a qualidade sonora e a linguagem. Os ouvintes de AM eram (e ainda são) aqueles que buscavam conteúdos populares, programas assistencialistas, sensacionalistas e aconselhamentos espiritual e emocional. Paradoxalmente, eles também eram constituídos pelos que acompanhavam as notícias, os eventos locais e regionais e o esporte.

A dicotomia entre as frequências poderia ser apresentada assim, os idosos ouviam (e ainda ouvem) AM e os jovens FM. O público das classes C, D e E ouvia as emissoras em Amplitude Modulada e os da classe A e B, as de Frequência Modulada. As rádios foram se segmentando e se especializando em um determinado público, essa transformação ocorreu no Brasil e no Mundo. O estilo de apresentar o conteúdo dependia da plateia imaginada, ou público alvo, e a performance do *apresentador-mediador* foi imprescindível em um contexto em que as grades de programação entre as rádios segmentadas mostravam-se similares. Por isso, surgiram locuções diferenciadas: falas mais rápidas, gritadas, ou aquelas que pretendiam fazer a audiência ouvir e pensar (FERRARETTO, 2007). Os livros de história do rádio no Brasil são reticentes quanto às mudanças na linguagem das emissoras em Amplitude Modulada, indicam apenas que ela é bastante similar ao que ouvimos atualmente e que, paulatinamente, elas foram dos conteúdos de variedades, das jornadas esportivas e do jornalismo para os religiosos de cunho cristão e populares. Isso reforça a segmentação e hipersegmentação do rádio, mas também inscreve o veículo com um lugar para a audiência.

Um espaço de identidades e alteridades. O lugar da audiência da AM não é o mesmo que o da FM. A frequência é um espaço que se transforma em lugar porque adquire um significado para o ouvinte, com perfil educacional e econômico geralmente mais baixo e faixa etária mais

alta. O rádio, em tese, com a segmentação e a inscrição em um determinado lugar, buscaria, um público heterogêneo, o que significaria um lugar de diversidades culturais e de diferenças culturais. Em tese, a segmentação poderia acolher a diversidade social e cultural, no entanto, ela é, muitas vezes, mais do mesmo, ou seja, não representa a diversidade da sociedade. A segmentação não cumpre o papel de promover a heterogeneidade que é do meio e não das emissoras em si.

Igualmente, as próprias rádios procuram estimular, a partir do viés editorial, determinadas escutas. As emissoras de AM cultivam proximidade e mobilização, essa plateia quer a familiaridade, a comunidade radiofônica. Já os ouvintes de FM são estimulados, na categoria *Adulto Contemporâneo*, a manterem seus espaços privados. Essas emissoras procuram as audiências anônimas e um afastamento estratégico entre emissora e ouvinte, elas não são comunais, são cidadinas. A escuta do programa ou da programação também depende da troca intersubjetiva entre *apresentador-mediador*, representantes da emissora, e seus ouvintes. Essa qualidade da rádio é a garantia da audiência. McLeish (2001) elenca oito itens para que se estabeleça essa relação, destacam-se três: pertinência, holística e ligação pessoal. Em resumo, a pertinência se preocupa em atender aos anseios daqueles aos quais as mensagens se direcionam, nesse caso: “qualidade aqui não significa ser pródigo ou caro; significa estar em contato com determinado público a fim de servi-lo, atendendo com precisão às exigências do ouvinte” (MCLEISH, 2001, p. 218). Assim, existem aqueles que querem a proximidade e outros que preferem o afastamento, e a ligação pessoal se estabelece conforme essa necessidade ou desejo; o caráter holístico ressalta tanto as trocas no plano da razão quanto no plano da sensação, é o contato com o ouvinte como um todo. Essas trocas podem ser a fricção ou o atrito ou um leve toque; o que ocorre é a identificação do público alvo e da plateia-ouvinte com o programa e com a emissora. Nesse caso, a escuta depende da função da mensagem, de linguagem partilhada e da inserção da rádio no contexto do ouvinte.

O rádio atual precisa reconhecer e entender essa nuance, pois contemporaneamente, a *escuta cultural* revela as diferenças e diversidades da audiência e do público alvo. De certa maneira, o *dial* pode ser tratado como um território, onde as sintonias são fronteiras entre audiências que se reconhecem como identidades ou como alteridades. Já em relação à recepção, contemporaneamente, a radiodifusão sonora utiliza-se de várias tecnologias de transmissão, ela também está incorporada aos mais diversos suportes, alguns são espaços coletivos de sociabilidade, como o rádio do carro, e outros, deslocam ainda mais para a esfera da

privacidade o ouvinte, “o rádio em fones de ouvido acontece literalmente dentro da cabeça” (MCLEISH, 2001, p.16). E o que está por vir, com a convergência midiática, é a *escuta interativa*, momento em que o programa também é uma realização do ouvinte.

A Rádio Sociedade da Bahia e o Programa Sociedade Contra o Crime fazem parte dessa história de mudanças no ouvir e fazer rádio. A emissora é a quarta fundada no Brasil e ainda mantém a nomenclatura que revela a sua formação de entidade de elite e de confraria. E o programa Sociedade Contra o Crime surgiu em 1968, ocasião de diversas transformações nas rádios AM em virtude do golpe militar e da chegada da FM ao cenário comercial da radiodifusão.

Sugere-se que a escuta radiofônica se transformou a partir das tecnologias de recepção incorporadas ao veículo e ao uso da linguagem, seguindo a orientação: *escuta do estranhamento* (alfabetização radiofônica, recepção coletiva privada, restrita a um grupo); *escuta do encantamento* (constatação das possibilidades do veículo, criação de plateia, recepção coletiva pública, grupos amplos); *escuta do engajamento* (necessidade de participar profissional ou recreativamente dos programas e das atividades propostas pelo veículo, recepção coletiva pública, presencial ou não); *escuta do acompanhamento* (a audição serve para saber o que se passa na sociedade, como companhia e como pano de fundo das atividades diárias, recepção íntima); *escuta cultural* (é a que parte do lugar do ouvinte, das dimensões simbólicas da sintonia, do território radiofônico, recepção coletiva ou íntima). Essas duas últimas formas de escutas seriam as que marcam contemporaneamente o rádio.

No primeiro caso, a *escuta do estranhamento* (1923-1930) é o período de implantação do rádio. Nesse sentido, pouco se sabia sobre a linguagem exigida pelo meio, tanto no que se refere ao canal quanto à mensagem. Também é um período entendido como o de alfabetização dos produtores de rádio e dos poucos ouvintes; é o aprendizado da escuta sem a presença do interlocutor e sem a relação dialógica da conversa cotidiana. Ou seja, um momento de aquisição de um repertório comum. O rádio é algo estranho no sentido de ser extraordinário e não familiar, é o desconhecido.

Ao desconsiderar o aparelho radiofônico feito com a pedra de galena³¹, supõe-se que as audições com o novo equipamento ocorressem em pequenos grupos e não de forma solitária.

³¹ É um aparelho receptor de ondas AM feito com a pedra de galena, um mineral cúbico composto de sulfeto de chumbo. Esse receptor, conhecido como Galena, funciona com fones de ouvido. Fontes:

Conforme a vasta literatura, esses pequenos grupos, que no Brasil eram formados por pessoas da elite, se reuniam para ouvir rádio e também, em alguns casos, para produzi-lo. Eram pessoas com capital econômico – para suportar o ônus da filiação aos clubes e sociedades radiofônicas – e simbólico, pois identificaram a potencialidade do veículo de massa como instrumento de propagação cultural e educativa. Dito isso, é possível entender que o rádio surgiu como aparelho promotor de sociabilidades e de usufruto coletivo, e não individual, uma característica que assumiria posteriormente.

No segundo momento, a *escuta do encantamento* (1930-1935), há uma ampliação do público ouvinte, que começou a acompanhar o rádio, pela inicial queda do preço dos aparelhos e também por um domínio um pouco maior da linguagem do veículo por parte daqueles que produzem os conteúdos. Também ficam evidenciadas as características de amplitude e abrangência do rádio, capaz de falar para letrados e analfabetos e com cobertura potencial de todo o território da nação brasileira. O número de ouvintes aumentou com a popularização dos conteúdos e da linguagem. Os ouvintes passaram a compreender a dinâmica e a linguagem do rádio, no fomento à formação de plateia. Um efeito contagiante e de forte propagação que levou ao consumo do material e imaterial no rádio. O rádio torna-se uma tentação irresistível.

Já a *escuta do engajamento* (1935-1950) é o envolvimento tanto do ouvinte quanto do produtor. O ouvinte porque pretende tornar-se estrela e mão de obra dessa nova indústria, e o produtor porque está a serviço das forças ideológicas e econômicas que se apropriam do meio. O uso do rádio para criar a identidade nacional e para os embates entre os grupos políticos foi promovido no Brasil e fora dele. Uma relação entre o uso da voz e a autoridade dela, de certa maneira, evidências de uma sociedade que se divide entre a lógica do letramento e da oralidade. O comando, o anúncio foi o da voz, que se propagou no rádio e que se materializou na moralidade e na legalidade da época. Uma mostra da força da preleção, da homilia. Os Estados ditatoriais e as forças totalizantes souberam usar o rádio para engajar a sociedade em projetos de ordem e progresso. Quando o engajamento político não era possível, então, aliciava-se o público ouvinte para o circo, para o entretenimento, para a diversão. Mas, os embates ideológicos não sumiam, eram disfarçados nas cantorias, esquetes, radionovelas e notícias. Os produtores falavam a língua do rádio e eram capazes de utilizar os elementos da linguagem radiofônica em sua plenitude, de experimentar e serem compreendidos pelos ouvintes. A *escuta do engajamento* ratifica que o rádio amador passou a ser comercial para se

tornar uma indústria, tão forte, que foi capaz de ajudar a transformar o samba em música nacional, representativa da identidade brasileira pelo mundo. O rádio era o veículo que envolvia a política, a cultura, enfim, a sociedade brasileira.

Em relação à *escuta do acompanhamento* (1950-1980), ela não significou a supressão das outras duas modalidades anteriores, mas, apontou uma transformação importante na maneira de ouvir e consumir o rádio e também de produzi-lo. Ela iniciou-se com a chegada e popularização da televisão, uma transformação que levou os auditórios, as radionovelas e as grandes estrelas do rádio AM para o novo veículo. As outras duas mudanças foram as transmissões regulares e mais amplas na banda de FM e a substituição das válvulas pelo transistor. Esse é o momento em que o rádio deixa a esfera central da atividade de lazer da família para se tornar uma fruição pessoal e até íntima. O aparelho robusto e pesado, que ocupava varandas e salas, passou de objeto de desejo a trambolho elétrico. O rádio transformou-se em artigo pessoal, portátil, companheiro de caminhadas e atividades do lar. Não era mais preciso parar para ouvir rádio, pois o aparelho acompanhava o ouvinte e também servia de companhia. Para o rádio AM foi muito difícil enfrentar a frequência que surgia com qualidade de som estéreo e pouca interferência sonora. Armando Mariani explica como a Rádio Sociedade da Bahia, emissora em Amplitude Modulada, enfrentou o problema:

O que quê a Rádio Sociedade fez? Ela tinha programas musicais, *Disc Jockey*, na época etc., etc. Então, o sinal de alerta foi dado. Bom, a gente não pode concorrer musicalmente com as FM [...]. Então, vamos para o jornalismo, para a informação. Enquanto a emissora de FM fica lá tocando 40, 50 minutos de música, nós estamos informando o que está acontecendo no tráfego, assalto, problema de saúde, repórter na rua, 24 horas de notícia, com site, com tudo (MARIANI, 2011 – Depoimento Oral – APÊNDICE VI).

O cenário da *escuta cultural* (a partir de 1980) revela a fragmentação da audiência. Essa escuta tem relação com a identidade cultural (HALL, 2006). O ouvinte passou a fazer parte de uma comunidade radiofônica. Essa escuta aprofunda a troca intersubjetiva individual e coletiva pela estratégia de pertencimento que liga a rádio ao ouvinte. A rádio passou a ser uma das formas de expressão do indivíduo ou do grupo e, ao mesmo tempo, pertence a ele. Por isso, ao sintonizar uma rádio adentra-se em um território que aproxima ou afasta o visitante que comanda o dial. É também possível intuir o todo pela parte, ou seja, é possível vislumbrar um público ouvinte pelo conteúdo que é irradiado ou prever o conteúdo irradiado a partir da classe ou grupo social ao qual pertença a audiência. Por isso, as rádios, que cobrem grande parte do território local através das ondas eletromagnéticas e o espaço global por meio das

redes telemáticas, têm plateias, praticamente, homogêneas capturadas pelas fórmulas que são criadas para atrair certo grupo social. Por outro lado, as diversidades ficam mais aparentes, mas não totalmente contempladas, os grupos contemplados pela programação das rádios são aqueles que têm potencial de consumo qualitativo ou quantitativo, afinados, em maior ou menor grau, com os discursos hegemônicos³².

Conhecer e determinar a audiência e entender a escuta é fundamental para quem produz rádio. Esse conhecimento pode determinar a utilização da linguagem radiofônica conforme a expectativa desse grupo e a performatização que contemple a troca intersubjetiva. É preciso saber (ou pelo menos projetar) quando e como o ouvinte escuta. Certamente um público das classes A e B ouve seus programas, quando está em trânsito, no espaço dos seus carros, acompanhados ou sozinhos, fechados em seus veículos e com o ar ligado. Já o ouvinte das classes C, D e E ouve o rádio no ônibus, pelo fone de ouvido ou “pescando” a música que ambienta (ou perturba) o espaço coletivo onde todos estão em contato: tocam-se, cheiram-se, ouvem-se. Por certo, a escuta particular e privada dos fones de ouvido não é a mesma que as coletivas das caixas de sons colocadas nos postes. E o *apresentador-mediador* precisa considerar essas dimensões tanto para produzir o texto e os conteúdos veiculados quanto para encenar seus programas (noticiosos ou não); mas, sobretudo, para improvisar ao microfone. Atualmente, é possível usar celulares, computadores, o próprio radinho de pilha e outros dispositivos para ouvir rádio³³. Não foi possível descobrir qual o aparelho mais utilizado pelos ouvintes do *Sociedade Contra o Crime*, mas a *Rádio Sociedade da Bahia* tem presença na Internet através do site da emissora, dos *blogs*, dos *podcast*, das redes sociais e da emissão online do conteúdo irradiado em frequência de AM. Entretanto, considerado o público alvo da emissora, as classes C, D e E, é possível conjecturar que o grupo tem acesso ao conteúdo através do aparelho de rádio convencional, já que a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) indica que 87,9% das residências no Brasil, em 2009, possuíam algum tipo de aparelho que incluía a sintonia de ondas eletromagnéticas (IBGE, 2010). Inclusive porque outra pesquisa aponta que a região Nordeste é ainda a que menos tem acesso ao computador com Internet – a notícia publicada em site especializado indicava que 43% da classe C e 17% das classes D e E conectavam a rede mundial de computadores em 2011

³² De acordo com os Estudos Críticos do Discurso, a partir da perspectiva de Teu Van Dijk, o discurso hegemônico serve ao quadro de produção do sentido e interfere na cognição. A hegemonia se exterioriza por promover determinadas homilias em detrimento de outras. No jogo comunicativo, aqueles que detêm a produção e a distribuição das mensagens decidem quem pode participar, onde, quando e como.

³³ Por certo, ninguém confunde conteúdo de *podcast*³³ com rádio, o primeiro de fluxo descontínuo e *on demand* e o segundo com *produção contínua* e de *seleção limitada*.

(MAZETTO, 2011, p. s/n). Se não é possível identificar com precisão qual o suporte usado pela audiência da emissora, pode-se supor, tendo em vista as pesquisas, que o ouvinte da *Rádio Sociedade da Bahia* utiliza principalmente o rádio convencional, mas tem acesso a outros canais de conteúdo da rádio. Já que a emissora possui equipe própria para manter o site atualizado com as notícias que também estão no ar.

A recepção e escuta não são objeto desse trabalho, que pretende refletir sobre o uso da linguagem radiofônica e a performance do *apresentador-mediador* no programa *Sociedade Contra o Crime*, um conteúdo noticioso policial com formatação de esquete cômico radiofônico; O estudo da audiência e do público alvo também não é o escopo do texto. Porém, pretendeu-se com isso abrir espaço para a consideração sobre o *target*³⁴ da rádio. Esse entendimento conecta-se a perspectiva de que de a comunicação é uma troca intersubjetiva e de que a mensagem e a linguagem são manejadas dentro de um tipo de discurso que está ancorado na competência da audiência em entendê-lo. As questões levantadas aqui servem para lembrar que é preciso considerar que a linguagem radiofônica não está isenta das variedades linguísticas e contexto da recepção e escuta, sob pena de analisar o conteúdo não da perspectiva da adequação ao seu público e do direcionamento da audiência, mas do que é prestigiado ou não pela sociedade.

A preocupação se justifica, sobretudo, porque a rádio escolhida está sintonizada na frequência de AM, espaço identificado com as classes econômicas mais baixas. Então, para analisar esses elementos também é preciso entender as dimensões culturais, educacionais e os contextos em que elas ocorrem, ainda que de forma panorâmica. Não é o intuito de este trabalho promover o preconceito linguístico no âmbito da linguagem radiofônica aplicada. Além disso, o programa escolhido é uma radiobricolagem, que une jornalismo e esquete, uma enunciação teatralizada para um produto jornalístico, borrando as fronteiras entre essas formatações (ou gêneros, como preferem alguns). Por fim, porque as temáticas dessas narrativas são, principalmente, as ocorrências policiais da periferia de Salvador, fez-se necessário refletir minimamente sobre o lugar de escuta e recepção. Em apoio, esse esforço serve ao entendimento das potencialidades, limitações e características das mensagens a partir da linguagem radiofônica e sua adequação ao público alvo e audiência.

³⁴ Alvo.

2.3. SOCIEDADE CONTRA O CRIME: A HISTÓRIA, O PÚBLICO E A AUDIÊNCIA.

Quatro aspectos justificam a digressão supracitada. O primeiro é o situar a *Rádio Sociedade* e o programa *Sociedade Contra o Crime* dentro de uma perspectiva histórica. Em seguimento, a delimitação das fronteiras e do território da rádio, mesmo que do ponto de vista técnico o veículo seja sem fronteiras. Em um terceiro momento, faz-se importante entender a passagem entre rádio suporte e rádio linguagem. E por fim, como essa linguagem ganha concretude a partir da inscrição cultural e social de cada ouvinte-indivíduo.

Nos seus primórdios, o rádio, um suporte inédito, gestou uma nova linguagem que se constituiu na apropriação e formação de signos e na combinação entre esses elementos e o meio radiofônico. Foi preciso aprender a ouvir e a falar no rádio. E ainda assim, para um programa se manter na grade e na liderança da audiência se fez (e se faz) necessário manter o aspecto relacional com a forma de falar dos ouvintes. O desafio sempre foi o de aplicar a linguagem radiofônica e seus elementos aos contextos dessa plateia. Como o povo é inventa-línguas, as rádios de cunho popular precisavam (e precisam) buscar essas novidades nas ruas e nos espaços onde seus públicos circulam. Esse é o caso da *Rádio Sociedade da Bahia* e, especificamente, do programa *Sociedade Contra o Crime*.

Sem antecipar considerações ou análises, essa capacidade de colher e amplificar essas formas de falar, mormente as marginais, é o segredo de sucesso desse programa que é o segundo colocado da emissora. Conforme informações do próprio produtor João Kalil, *Sociedade Contra o Crime* mantém uma audiência de 180 mil pessoas por minuto³⁵. A colocação do programa no segundo lugar na preferência da audiência é confirmada por Armando Mariani, responsável pelo Departamento de Jornalismo – ao qual o *Sociedade Contra o Crime* está subordinado – mas a contagem de ouvintes é diferente, 120 mil pessoas por minuto, ou 2,50 pontos de audiência (ANEXO VIII – depoimento oral e escrito).

A linguagem radiofônica se transforma a partir dos incrementos tecnológicos, da técnica e do conhecimento de seus produtores e, claro, das transformações na língua dos ouvintes. Assim, mesmo com as mudanças e as sofisticções da sintaxe sonora do veículo, essa construção da narrativa radiofônica se moveu (e se move) a partir do seu público alvo, ou seja, há uma

³⁵ Essa informação não pôde ser confirmada porque a pesquisadora não teve acesso direto aos dados que ratificam essa informação.

relação de retroalimentação entre quem ouve rádio e quem fala no rádio, uma influência mútua. E essa vivência está relacionada às trocas entre os diversos sistemas de linguagens – “[...] é só nos currículos escolares que as linguagens estão separadas com nitidez. Na vida, a mistura, a promiscuidade entre as linguagens e os signos é a regra” (SANTAELLA, 2005, p. 27) – e também a uma determinada cultura. Se um radialista propusesse uma sentença que incluísse o termo *gastura no juízo* em uma rádio de São Paulo, certamente ele não teria o mesmo significado e impacto que aqui em terras baianas. E o que dizer de *é barril*? Para um paulista, este é apenas sinônimo de tonel e não mais que isso. Por isso, os elementos da linguagem radiofônica devem servir às estratégias de comunicação do grupo ouvinte-falante de uma dada rádio. A palavra, o signo³⁶ são conceitos abstratos, mas que se materializam dentro um dado grupo social (mais ou menos amplo). Classes e grupos sociais distintos que se servem de uma mesma língua, contudo usam palavras/signos diferentes para representar as suas experiências e subjetividades.

A linguagem radiofônica, mais universal, precisa se valer das combinações e dos contratos da língua dos falantes e ouvintes do rádio, em consideração a todas as variações linguísticas que elas possam acolher e produzir. Por isso, a proposta inicial desse trabalho foi a de entender o público potencial e real, o público da *Rádio Sociedade da Bahia* e do programa *Sociedade Contra o Crime*, e, também, o território ocupado por essa rádio no espectro eletromagnético. Um esforço para se aproximar da linguagem radiofônica aplicada ao contexto da emissora e do programa. Perceber como as abstrações da linguagem radiofônica e da língua do grupo de ouvintes são aplicadas concretamente e quais as funções que assumem.

A língua, no seu sentido, digamos abstrato, é uma propriedade de todo o grupo social que a emprega. Mas isto é uma mera abstração, essa língua não existe. O tempo, os acidentes regionais, as profissões se encarregam de transformar essa língua abstrata numa quantidade de linguagens concretas diversas. Cada grupinho, regional e profissional, se utiliza de uma delas. Deus me livre negar a existência de uma língua “cultura”. Mas esta é exclusiva apenas de um dos grupinhos do grande público social (ANDRADRE *In* MEDITSCH, 2005, p. 115).

Em reforço aos itens desenvolvidos anteriormente o rádio se atualiza para quem ouve (e ouvia) e para quem faz (e fazia) rádio, daí que se infere que as escutas e a produção radiofônica foram mudando conforme a aplicação da linguagem radiofônica, suas

³⁶ Sem entrar nas esferas da semiótica, a palavra signo foi usada para indicar “[...] qualquer pintura, diagrama, grito natural, dedo apontado, piscadela, mancha em nosso lenço, memória, sonho, imaginação, conceito, indicação, ocorrência, sintoma, letra, numeral, palavra, sentença, capítulo, livro, biblioteca” (SANTAELLA, 2005, p. 39).

experimentações e suas transformações contínuas e inesgotáveis. Linguagem essa que se modificou (e se modifica) na aproximação entre público e o próprio veículo. O rádio, então, nas primeiras irradiações era mais um suporte e menos uma linguagem, ou era uma linguagem em potencial desenvolvimento. E o curioso é que a *Rádio Sociedade da Bahia* é protagonista e testemunha dessas transformações. A emissora, que opera em 740 kHz³⁷, na faixa de Amplitude Modulada³⁸, é um das emissoras mais antigas no Brasil: “[...] a pioneira Rádio Sociedade, PRA-4 (fundada em 1924 e a quarta do país como indica o prefixo), integrava o império de Assis Chateaubriand” (FREITAS, s/d, p. 2). O veículo é o líder de audiência em Salvador entre as emissoras em Amplitude e Frequência Modulada, de acordo com pesquisa do IBOPE publicada em 8 de Setembro de 2009. Conforme informações obtidas na entrevista com Armando Mariani – tendo em vista que a informação sobre a audiência é sigilosa nem emissora e nem IBOPE revelaram a íntegra da pesquisa – a *Rádio Sociedade da Bahia* é líder no segmento de AM, com 220 mil ouvintes por minuto (ANEXO VIII – Depoimento Oral e escrito).

A *Rádio Sociedade da Bahia*, que começou no formato de associação como outras tantas pelo Brasil, atualmente faz parte do conglomerado comunicacional da Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e parte da estrutura da *Rede Record*. Os programas em destaque em sua grade são: *Programa do Bocão*, *Balanço Geral*, *Grande Jornal A4*, *Rádio Repórter A4* e *Sociedade Contra o Crime*. Todos substanciados naquilo que se convencionou chamar de jornalismo sensacionalista e assistencialista, esta última designação, inclusive, é uma classificação usada pela emissora, cuja missão, em sentido genérico, é ajudar a quem precisa por meio da notícia e do encaminhamento dos ouvintes aos órgãos públicos e aos profissionais que possam resolver os mais variados problemas³⁹. Uma atuação revelada e confirmada pela Diretora de Programação, Sheila Pereira, durante visitas à rádio, e ressaltada por projetos como *Sociedade nos Bairros* que, no final de cada mês, monta uma estrutura para atender as necessidades de uma região oferecendo serviços gratuitos como o de corte de cabelo, revisão odontológica, vacinação humana e de animais, consultas aos órgãos da Administração Pública, informações

³⁷ O Transmissor usado pela rádio é o HARRYS DX 100. A emissora transmite sinal analógico e digital. Disponível em: <http://www.radiosociedadeam.com.br/capa/tecnologia.aspx>

³⁸ Conforme consulta ao site na Anatel, a Rádio Sociedade da Bahia, prefixo ZYH 446, opera na potência de 100 kW, sob a Razão Social de Rádio Sociedade da Bahia S/A, com os estúdios localizados na cidade de Salvador, sito à Rua Jardim Federação, nº 81, no bairro da Federação. A antena de 229 metros está localizada na Ilha de Itaparica – Estrada BA 857, no KM 1, em Vera Cruz. Disponível em: <http://sistemas.anatel.gov.br/siscom/consulta/default.asp>. Pelo Relatório de Radiodifusão completo o CNPJ da emissora é 15122468000126

³⁹ Informação que consta no link Institucional. Disponível em: <http://www.radiosociedadeam.com.br/capa/responsabilidade.aspx>

jurídicas, além de shows com artistas locais. Nesse caso, a *Rádio Sociedade da Bahia* é popular porque voltada para um público de menor potencial econômico, inscrito em determinada cultura, complexa, diversa e que causa certo encantamento⁴⁰.

Pode-se dizer que a emissora pratica um jornalismo popular para as classes C, D, E⁴¹, sem excluir as outras, atingindo este público a partir, principalmente, dos 25 anos de idade⁴². A indicação de popular serve às estratégias de identificação do público alvo, necessária para a criação e desenvolvimento dos programas e da grade de uma emissora de rádio. “A elaboração e concepção das mensagens estarão necessariamente condicionadas à audiência a que elas teoricamente são dirigidas” (ORTIZ e MARCHAMALO, 2005, p. 16). Conhecer o público alvo e a audiência é propiciar a aliança entre conteúdo e linguagem radiofônica para que se fortaleçam as relações de proximidade e de identidade entre ouvintes, emissora e apresentadores, ainda que essas afinidades sejam simulacros de intimidade. Todo o conteúdo proposto pela emissora – da grade às ações de marketing – depende desse dimensionamento e dessa relação. McLeish explica como a afinidade entre audiência, emissora, apresentador é importante para a indústria radiofônica:

No final das contas, o rádio é relacionamento. Muito mais que na televisão, o apresentador ou o DJ estabelece uma espécie de ligação com o ouvinte. Uma emissora bem-sucedida é mais do que a soma dos seus programas; ela entende a natureza dessa amizade e seu papel de líder de prestador de serviço (2001, p. 24).

Em retorno ao lugar de fala do objeto da pesquisa, a grade de programação da *Rádio Sociedade da Bahia*, fator que cria a identidade e a identificação de uma emissora, é montada

⁴⁰ Não determinamos outro conceito porque este por hora nos basta. De qualquer forma, se a rádio é indicada como popular, isso, como já foi dito, deve ser acatado muito mais em relação ao aspecto econômico do público alvo do que de seu conteúdo, já que as complexidades das relações e das trocas simbólicas na sociedade superam a visão de popular-erudito.

⁴¹ Essas categorias foram criadas para definir a condição e o consumo de determinados grupos. Conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), para identificar a classe é preciso mapear a formação das pessoas que mantêm a família, seus bens e sua faixa salarial, entre outros itens. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaoodevida/indicadoresminimos/tabela3.shtm#a32> Já a IPC marketing fraciona as classes em A1, A2, B1, B2, C1, C2, D e E. Sendo que a classe A tem renda média mensal entre R\$9.850 e R\$14.550; a classe B ganha entre R\$2.950 e R\$5.350; o segmento da classe C oscila entre R\$1.100 e R\$1.650; a D possui renda média familiar de R\$750; e a E de R\$410. Disponível em: http://www.ipcbr.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1:area-imprensa&catid=25:the-project&Itemid=50

⁴² De acordo com a pesquisa feita pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), feita entre janeiro e março de 2008, e disponível no site da emissora, a Rádio Sociedade da Bahia, é líder de audiência no segmento de AM, com um público majoritariamente de homens (61% dos ouvintes) e composto pelas Classes D, E (47%) e Classe C (36%). Em 24 horas, a emissora detém 68% da audiência. O preço da propaganda varia de acordo com o tempo e com o programa em que ela é irradiada. A mais barata custa R\$139,00 e dura quinze segundos, a mais cara vale R\$870,00 e tem duração de um minuto. Disponível em: <http://www.radiosociedadeam.com.br/capa/comercial.aspx>

em 24 horas de duração, e reforça o argumento de “audiência como fator de eficácia” porque o planejamento de hierarquização e organização dos conteúdos é disposto em “mosaico”. Como ensina Ferrareto (2007), a programação desta natureza reúne as seguintes características: a) conjunto eclético de programas, variados e diferenciados; b) mercado com menos poder aquisitivo; c) segmentação de público em determinados horários; d) programas jornalísticos mesclados com programas de variedades; e) transmissão esportiva; f) foco do público de classe C e D. A grade é composta por 27 programas, excluída a emissão da *Voz do Brasil*. Os conteúdos produzidos pela rádio têm formatos variados e irradiam temas diversos, desde o esporte até as homilias religiosas da IURD⁴³ (Igreja Universal do Reino de Deus), sendo a faixa religiosa delimitada de segunda a domingo, das 22h às 04h, somando cinco horas da programação total (ANEXO VII).

O que a grade da programação⁴⁴ nos revela é um conteúdo que oscila entre a temática religiosa, que soma 26% da programação de segunda a domingo; entretenimento, 24% de segunda a sexta, aos sábados e domingos esse número sobe para, respectivamente, 44,4% e 45,4%, praticamente a metade da programação; policial, que de segunda a sexta soma 20,4% e aos sábados 12,4%; noticioso 8,4% e 9,6%, respectivamente, segunda a sexta e sábados, sem contar a *Voz do Brasil*; e esportivo com 12,4% da programação de segunda a sexta, 4,4% na grade dos sábados e 28,4% nas irradiações de domingo (APÊNDICE VIII). A rádio tem como base uma programação informativa, levando em consideração os conteúdos esportivos, policias e noticiosos⁴⁵. É importante sinalizar ainda que, mesmo fora da relação de programas, *flashes*⁴⁶ jornalísticos e esportivos entram com regularidade durante os demais conteúdos ou em seus intervalos. A grade também reflete uma estrutura bastante conhecida na radiodifusão, sobretudo naquelas vinculadas ao jornalismo: notícia no início da manhã, horário nobre no

⁴³ De acordo com reportagem da Folha, publicada em 27/12/2007, o bispo Edir Macedo, líder do grupo religioso IURD, e sua mulher Ester Bezerra, são os maiores acionistas do Grupo Record, que hoje inclui também a TV Itapoan e a Rádio Sociedade da Bahia, cujo último proprietário foi o Grupo Nordeste, liderado por Pedro Irujo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u357756.shtml>contra.

⁴⁴ A tabulação tem como base a programação apresentada no site da emissora. Entendida como oficial. Houve a correção de alguns itens, mas sem ferir a ordem geral. Aos domingos, duas horas de programação estavam suprimidas da tabela, mas em contato com Graça Lago, programadora da rádio, o problema foi resolvido. No entanto, todos os dias, antes e depois do programa *Sociedade Contra o Crime*, houve a irradiação do *Rádio Repórter A4*, uma síntese noticiosa. Também logo após os comerciais, antes da início do terceiro bloco do programa, Martinho Lélis entrou com o comentário de esporte no *Momento esportivo*. Porém, esses conteúdos não fazem parte da grade oficial. Veja a afirmação entrada entrou

⁴⁵ Aqui se argumenta que existe diferença entre informação e notícia no âmbito do jornalismo. A primeira tem concepção mais ampla, é o conteúdo trocado entre as pessoas e o mundo por meio de processos complexos. Esses conteúdos são absorvidos desde que entendidos como necessários. A notícia é matéria-prima do jornalismo, segue critérios de seleção e de formatação. Não é qualquer informação, é aquela à qual um grupo de especialistas julga que o público deve e precisa saber (RABAÇA e BARBOSA, 2001).

⁴⁶ Notas, comentários, boletins, notícias breves que entram ao longo da programação.

rádio; e esporte no período da noite e no fim de semana. No entanto, as rádios de cunho informativo costumam deslocar o horário da *Voz do Brasil*, mas na *Sociedade da Bahia* o horário permanece entre às 19h00min e às 20h00min.

A programação da *Sociedade da Bahia* tem forte apelo comercial e está em consonância com o público alvo da emissora. O fluxo de programação segue uma lógica determinada pela estrutura tecnológica da emissora, pelo projeto editorial e pelo público: “*This phenomenon, of planned flow, is then perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form*”⁴⁷ (WILLIAMS, 2004, p. s/n). Essas características definidoras estão vinculadas ao espaço cultural em que o público projetado e o público real estão inseridos. Essa grade precisa chamar a atenção do ouvinte que gira o *dial* em busca de um conteúdo, de uma programação. Esse indivíduo tem expectativas sobre irradiação e a sequencialidade dela, é isso o que o mantém sintonizado por um período maior e mais contínuo. Mudar de uma emissora para outra é um gesto simples, que derroga os conteúdos da emissora anterior e é demonstrativo de certa reprovação. Por isso, a grade em mosaico deve contemplar públicos variados e, ao mesmo tempo, manter certa identificação entre os conteúdos, para que possam ser reconhecidos como um discurso, e para que tenham certa continuidade e relação. A grade em mosaico não é uma miscelânea, é um fluxo vibrante que alterna os temas e formatos, mas não a substância da emissora. O objetivo é atrair os ouvintes para os horários de sua preferência e, se possível, mantê-los sintonizados nos programas posteriores.

No rádio, existem dois tipos de grade, uma por fluxo informativo e por programação, ou rádio temática e rádio de fórmula (MARTÍ i MARTÍ *apud* BETTI e MEDITSCH, 2008). A *Sociedade da Bahia* está enquadrada no modelo rádio temática, uma grade variada e construída de forma segmentada para atrair os fluxos da audiência⁴⁸. Isso significa que os ouvintes dos teores religiosos não são necessariamente os mesmos dos conteúdos esportivos. Ao escolher um público alvo, ao determiná-lo como audiência, a rádio constrói a grade que é também sustentada por essa plateia, em um esquema de retroalimentação. E essas duas deliberações vão influenciar nos conteúdos produzidos, nos formatos e nos temas. Elas evidenciam os valores e as inscrições culturais da emissora e de seus ouvintes.

⁴⁷ O fenômeno do fluxo planejado é uma característica que define a radiodifusão, simultaneamente, como tecnologia e cultura (livre tradução).

⁴⁸ O outro tipo é “[...] e a rádio de fórmula ou de formato fechado, que substitui a estrutura de grade por um relógio criando uma sequência estrutural de programação que se repetirá a cada período de tempo pré-determinado” (MARTÍ i MARTÍ *apud* BETTI e MEDITSCH, 2008. p. s/n).

A grade por programação também tem como característica a abertura e o encerramento do programa, como em um espetáculo do teatro ou um concerto. Isso serve para agendar o ouvinte, que pode sintonizar o programa no horário em que ele começa e se organizar para ouvi-lo. Tanto Betti e Meditsch (2008) quanto Williams (2004) afirmam que essa construção tem outro contexto, “o mundo do espetáculo”. A fragmentação da programação indica um duplo movimento: a obrigação de manter o ouvinte em sintonia, mesmo depois de seu programa predileto ter acabado e a necessidade de compor um discurso a partir da seleção e hierarquização dos conteúdos. O desafio de quem constrói o projeto editorial de uma emissora é ter um critério (ou critérios) além dos da seleção e hierarquização. Os programas dessa grade devem se harmonizar e devem ser misturados e proporcionados para encontrar certa expectativa da plateia.

Por isso, o horário do esporte na *Rádio Sociedade da Bahia*, assim como na maioria das emissoras, está concentrado no período da noite e nos fins de semana. Esses espetáculos esportivos ocorrem na pausa e no descanso do trabalhador. Ao mesmo tempo, os momentos reflexivos propostos pelos programas religiosos são fixados em horários em que a mensagem pode ser absorvida com certa dose de calma ou em momentos de extrema solidão, por isso, é comum a noite e a madrugada servirem de espaço para os programas de aconselhamento. O ritmo do programa é muito importante para a construção da grade. É preciso criar um tempo que seja parecido com a cadência do ouvinte. Então, pela manhã conteúdos que acordam, despertam e informam e, à noite, aqueles que divertem, relaxam e servem de companhia. A grade deve espelhar esse ritmo e equilibrar os conteúdos pensando no projeto editorial, no público alvo e na audiência, alguns autores chamam isso de “*balance*”. Esse equilíbrio perpassa a grade, os programas, os formatos e a linguagem radiofônica empregada. É o reforço da necessidade de determinar um público e construir um projeto editorial adequado a sua inscrição cultural. Também é mais um argumento que promove a sintonia ao *status* de território, um espaço de uma “comunidade estética” (BAUMAN, 2003).

Essa programação precisa seguir um fluxo que interesse e conquiste a audiência porque, ao contrário da televisão que captura o espectador, a audição de rádio, no contexto cultural contemporâneo, é uma atividade passageira e de segundo plano. Por certo existem ouvintes e momentos de dedicação exclusiva ao aparelho, mas não é a regra e nem o habitual. As rádios também podem se inscrever em cenários de baixa ou alta estimulação para provocar ou não a audiência sustentada (ORTRIWANO, 1985), aquela em que o ouvinte acompanha

atentamente a programação. Mesmo assim, é natural a dispersão no momento da audição radiofônica. Também é fácil mudar de estação ou desligar o aparelho, ao contrário do que ocorre com a televisão. Portanto, é imprescindível criar uma programação que tenha certa continuidade e coesão, mas que traga igualmente a surpresa. A grade de programação de uma rádio só não pode ser monótona. Mesmo as quebras entre os programas – comerciais, vinhetas, boletins – devem criar certa expectativa, servido como elemento de conexão ou de prosseguimento.

O programa *Sociedade Contra o Crime*, por exemplo, está posicionado entre um programa de entretenimento e outro noticioso, e serve como elemento de progressão da programação e também como conectivo, haja vista que é uma hibridização de gênero e formato: é um esquete radiofônico com objetivo noticioso, no estilo do humor e no formato de esquete. De acordo com a breve descrição no site, “a mescla de jornalismo e humor na medida certa. [...] um programa formado por blocos de rádio teatro que apresentam, em tom humorístico, fatos do noticiário policial ou da vida cotidiana”. A própria autoidentificação é intrigante, pois o programa combina jornalismo policial e humor, resultando uma bricolagem dos gêneros jornalístico ou informativo e dramático ou ficcional, e dos formatos de radiojornal e esquete⁴⁹. As principais notícias que vão ao ar pelo programa passam por um tratamento de simulação e dramatização de forma a criar uma passagem entre violência e humor, entre a tragédia e a comédia, entre jornalismo e a teatralidade. A estrutura de esquete impõe à narrativa o uso dos outros elementos da linguagem radiofônica e não só da oralidade.

Além da posição que assume na grade, o próprio programa é reestruturado em segmentos com a função de se aproximar da audiência, atender suas expectativas, de criar uma troca intersubjetiva e de promover uma vivência mediada. A primeira divisão evidente, o primeiro guia para a produção, é o espelho básico ou pré-espelho, um fluxo de conteúdos e formatos que varia muito pouco e está condicionado ao tempo total de emissão e às interrupções dos comerciais. Em uma semana de gravação e análise pode-se constatar que o tempo de produção média do programa é de 37 minutos e 26 segundos, incluídas as vinhetas incidentais dos conteúdos e as do programa. O programa com maior tempo de produção foi o do dia 17/12/2011, sábado, fechando em 40 minutos e 27 segundos e o menor foi o de quarta-feira, 14/12/2011, com 35 minutos e 55 segundos. O *Sociedade Contra o Crime* é dividido em

⁴⁹ A discussão sobre gêneros e formatos no rádio está longe de ser consensual. Aqui se seguiu a definição de Eduardo Vicente, no texto *Gêneros e formatos radiofônicos*, com vinculação ao Núcleo de Educomunicação da USP.

quatro blocos, fração comum para os programas que são distribuídos em um hora de programação. Os blocos 1, 3 e 4 tem mais ou menos o mesmo tempo de duração cerca de seis minutos. O bloco 2 é o mais longo, com média de 18 minutos e 26 segundos. O tempo médio total dos programas foi de 52 minutos e 26 segundos e dos comerciais ficou em torno dos 14 minutos. O programa de maior duração total foi o de sexta-feira, 16/12/2011, 56 minutos e 19 segundos, e o de menor foi o de terça-feira, 13/12/2011, com 50 minutos e 42 segundos (APÊNDICE IX). A tabulação mostra certa regularidade, o que ajuda o ouvinte a organizar sua audição e evidencia o ritmo do programa e o fluxo dos conteúdos. Os comerciais representam 37% da média de tempo dos programas, um indício de que a rádio tem inscrição e forte apelo comercial. Os intervalos trazem propagandas de loja de motos, água sanitária, loterias, lojas de departamento populares, produto para construção, planos de saúde e ações assistencialistas da rádio nos bairros, o que reforça a ligação com os grupos sociais mais populares e pertencentes às classes C, D e E. O tempo dos intervalos também é composto pelo *Momento Esportivo*, comentário feito por Martinho Lélis, de segunda a sexta, ou Antônio Vieira, aos sábados, e por chamadas dos programas da própria rádio e a *TV Record*.

O pré-espelho (APÊNDICE X) é composto para atrair e sustentar a audiência. A primeira parte é a apresentação dos radialistas e as chamadas dos conteúdos daquela edição, ou seja, a escalada⁵⁰. No segundo e terceiro segmentos, as notícias teatralizadas servem de estratégia para entreter a audiência e atrair o público. A temática e o estilo humorístico também robustecem a relação com a audiência. Uma estrutura que chama a atenção da audiência, sobretudo, pela velocidade da entrada dos conteúdos, das vinhetas e das vozes. A tensão e o compasso acelerado são mantidos mesmo durante os comerciais. As vinhetas servem de conexão e dão certa continuidade aos conteúdos que estão justapostos e muitas vezes são mixados. O último bloco, o quarto, é uma finalização que acolhe a reclamação e o aconselhamento, estratégia também usada na finalização do primeiro segmento quando da entrada do quadro *Pinga-Fogo*.

Outra característica que relaciona público alvo, audiência e emissora é a seleção das notícias, todas relacionadas com criminalidade, violência ou com o *fait-divers*, nesse caso, o fluxo de informação é o sensacional. A transformação das notícias em esquetes amplia a mitificação da violência na periferia e, também, do cotidiano do público alvo e da audiência do programa. Há certa consensualidade – um estereótipo jornalístico – de que os conteúdos voltados para as

⁵⁰ Escalada é a sequência de manchetes em radiojornal ou telejornal.

classes econômicas de menor poder aquisitivo e de menor educação formal devem ser lastreados no sensacionalismo e na violência. Essas pessoas que ouvem o programa também são aquelas mais sujeitas aos efeitos da criminalidade. Por isso, transformar a notícia em novela é uma estratégia de aproximação com a plateia radiofônica, que vivencia não apenas o fato, mas, também, as circunstâncias dessas ocorrências e os sentidos que esses eventos têm ou podem ter no seu dia a dia.

Durante os seis dias de gravação, os temas das dramatizações, excluídas as repetições, foram os seguintes: homicídios ou tentativas, 23%; apresentação dos personagens, 19%; reclamação, 16%; roubo ou tentativa, 13%; prisão e tráfico de drogas, cada uma, 10%; estupro, fuga e dano material, 3% cada (APÊNDICE, XII). Mesmo os conteúdos com formato jornalístico, já que o programa também acolhe reportagens e entrevistas, são baseados na violência.

As notícias abrangem tanto periferia de Salvador e Região Metropolitana quanto o interior da Bahia. Seguindo o recorte de analisar as dramatizações do programa, concentradas no segundo, terceiro e quarto bloco, e excluída a repetição de notícia, verificou-se o que segue: 58% das histórias ocorreram em Salvador ou RMS; 11% em Eunápolis, cidade próxima a Porto Seguro, distante 671 quilômetros da capital, na região do Extremo Sul do estado; Teixeira de Freitas, 6%, também no Extremo Sul, a 810 quilômetros de Salvador; Iaçú, Mata de São João, Serrinha, Vitória da Conquista, Nazaré das Farinhas serviram de palco para 5% das dramatizações de Massaranduba, Jatobá, Maricota, Cecéu e Zé Grilo. As cidades estão espalhadas pelas seguintes regiões, Zona Sul da Chapada Diamantina, Recôncavo Baiano, Nordeste e Sudoeste do estado (APÊNDICE XIII). A seleção de ocorrências em todo estado da Bahia é indicio de que a emissora tem a preocupação de fazer uma cobertura também no interior e em conformidade com o projeto editorial da rádio e com a sua abrangência.

Outra forma de estreitar a relação com o público alvo é a criação dos personagens narradores, que são tipos populares. Com isso, a audiência se mistura e se mescla às histórias através dos atores ou dos *apresentadores-mediadores* porque, além de contarem as histórias também interpretam as vítimas, os bandidos, os policiais e as testemunhas das histórias. O programa é dividido em uma estrutura que segue um radiojornal, com abertura, reportagens e entrevistas. As reconstituições de alguns crimes recebem um tratamento de esquete, com um estilo de texto cômico e livre adaptação das falas dos bandidos e das vítimas. Nesse sentido, o *Sociedade Contra o Crime* criou personagens fixos que povoam e borram essas notícias-ficcionalizadas, eles são os narradores que emprestam suas características de fala e de

performance para Jatobá, Massaranduba, Françonete, Manda Ver⁵¹, Maricota, Zé Grilo e Cecéu, que são construídos a partir de estereótipos de tipos populares, de caricaturas, para compor a esquete policial-noticiosa-humorística. Jatobá, Massaranduba e Maricota são os malandros que não são os transgressores da lei, mas os sagazes moradores da periferia que sabem enfrentar as situações de violência que parecem ser o cotidiano da periferia. Graça Lago, intérprete de Maricota, revela qual a imagem que a seu personagem projeta: “A Maricota é uma malandra, descolada, se safa de todas, tá sempre de alto astral, alegre com tudo. Ela sempre tem um humor em tudo que ela faz na vida” (APÊNDICE III – Depoimento oral).

Na estrutura de dramatização da notícia, os radialistas encarnam os narradores e também um ou mais personagens que são tipos ficcionais que contam a história ao ouvinte. É preciso estar atento para perceber a passagem do narrador para o protagonista e vice-versa. As histórias noticiam acidentes, agressões, assaltos, assassinatos e outras temáticas policiais, usando o humor como um dos condutores da narração. O uso da gíria, do palavrão – banidos do jornalismo “sério” – e a linguagem cotidiana são a tônica desse teatro da notícia.

MASSARANDUBA⁵²:

— E a polícia?? A popó recrutô duas mortes. Jatobá, mano, em Candeias um homicídio. Caracá! A mídia do crime do Bairro da Paz registrou mais uma morte. Ca-ra-cá, tá fróide Jatobá!

Além das incorporações citadas, os personagens-narradores assumem outras identidades. O programa usa em vez da habitual sonora – conteúdo ilustrativo verídico, fala das testemunhas dos fatos – interpretações livres e simuladas. É a combinação da personagem ficcional com a personagem jornalística, do narrador e da personagem, da informação com a estrutura do esquete cômico. O exemplo é a notícia sobre o estupro de uma empregada doméstica, veiculado ainda no segundo bloco, do programa do dia 18/08/2011. Nele os locutores assumem o papel de vítima e violador.

— Venha cá, minha preta, dê um beijo no seu lalau gotoso.

— Eu não, seu ladrão, pode levar tudo. Pode levar tudo, me deixa em paz

⁵¹ Esses dois personagens, como evidencia a entrevista feita com João Kalil, em 25 de novembro de 2011, são pouco utilizados em virtude do tempo de produção do programa. “Françonete e Manda Ver, a história de dois fofoqueiros, um é homossexual, e a outra é uma fofoqueira que ficam falando do dia a dia da cidade e o que era interessante, esse quadro acabou pegando e a gente está tentando devolver esse quadro ao programa, mas infelizmente por conta do tempo que a gente não tem não está dando, mas a gente vai tentar a partir de janeiro do ano que vem reincorporar esse quadro” (APÊNDICE II – Depoimento Oral).

⁵² Os textos transcritos fazem parte da Monografia apresentada na Faculdade 2 de Julho, sob minha orientação, realizada pela estudante Lícia Garcez.

seu miserável.
— Olha só como o meu cangote está cheiroso.

Esse jornal sangrento e cômico usa as gírias e as palavras de baixo calão para se aproximar do público e narrar o aspecto violento das comunidades periféricas, suas histórias, suas queixas e suas carências:

FRANÇONETE⁵³:
— A operadora de Telefonia de Celular Claro está tirando do sério o Alfredo Marinho, entendi bem?
MANDA VER:
— Bonjour Françonete, minha querida! Não é *prá* menos, meu amor. Essa Claro vive no escuro. Você bota crédito de vinte reais, faz uma ligação, e volta *prá* doze!

O programa de apelo popular massivo está relacionado ao universo cultural dos seus receptores. Por certo, esse tipo de conteúdo sofre alguma resistência e crítica desde o começo do rádio, que nos seus primeiros dias evitava aqueles conteúdos considerados não eruditos. Mesmo em sua fase áurea no Brasil, o teor popular e, também, a linguagem do povo sofreram certo questionamento. O texto de Mário de Andrade (1893-1945) intitulado *A língua Radiofônica* (In MEDISTCH, 2005), publicado em 1940, no *Diário de Notícias*, traz exatamente essa celeuma. Nele o autor apresenta a preocupação da Comissão de Estudo e reorganização da radiodifusão argentina com os problemas do uso das “gírias de favelas” nas peças de teatro radiofônico, nos tangos e etc. Ao que o poeta e escritor responde: “Mas não se dirige uma língua viva” (ANDRADE In MEDISTCH, 2005, p.113). O *Sociedade Contra o Crime* aproveita essas gírias, essa linguagem, e potencializa seu aspecto metafórico e alegórico. Por isso, as falas são sempre metafóricas e o uso dos jargões populares é exagerado.

Logo na abertura do programa é possível entender quais os critérios do que é notícia e de quem é notícia. O locutor alerta o ouvinte: *Se você não quer virar notícia... Não deixe que o fato aconteça!* Nesse sentido, pela organização do texto, *você*, que é o ouvinte, também pode ser o sujeito da notícia policial, ou seja, entre os ouvintes estão os potenciais criminosos e também as vítimas. A fala de João Kalil reforça essa tese quando conta que os presos estão entre os que mais ouvem o programa; e também quando explica que várias gírias usadas vêm do meio marginal, como as que indicam os delatores: X-9, ganso, etc. A segunda parte da frase da abertura do programa insinua que tanto o criminoso-ouvinte quanto a vítima-ouvinte

⁵³ Os textos transcritos fazem parte da Monografia apresentada na Faculdade 2 de Julho, sob minha orientação, realizada pela estudante Lícia Garcez.

podem impedir o *fato*, ou seja, o crime. No mesmo sentido, o uso da palavra fato em vez de crime ao mesmo tempo em que suaviza a conduta fora da lei, leva a crer que qualquer evento que pareça incorreto dentro da esfera do direito e do âmbito social merecerá espaço noticioso na rádio e a vigilância da sociedade. As implicações parecem ser a de estabelecer um laço entre audiência e criminalidade. É o que reforça o *jingle*⁵⁴ do programa, colocado na sequência da abertura.

Sociedade Contra o Crime!
Quando o malandro se atrapalha,
Já dizia o velho ditado...
Chega a hora que o bicho pega.
Virou notícia, Saiu na rádio!
Sociedade Contra o Crime.

A produção do programa é feita⁵⁵ entre as 8h30 e 11h, momento em que o redator escreve a abertura do dia, texto padrão, com modificações apenas nas manchetes. O teor do texto, de acordo com João Kalil, se mantém o mesmo há 43 anos, a exemplo das vinhetas principais. Esse, ainda de acordo com o produtor do *Sociedade Contra o Crime*, é o segredo de sucesso do conteúdo. A vinheta de abertura é uma frase musical⁵⁶ do tema da novela *Irmãos Coragem*, exibida pela Rede Globo, entre 1970 e 1971. Outras trilhas que marcaram a televisão na década de 1970 também fazem parte do conjunto de vinhetas do programa, entre elas o tema de *Hawaii cinco-0* e *SWAT*⁵⁷.

Os assuntos do dia são pinçados do *site* da *Tribuna da Bahia*⁵⁸ e escolhidos de acordo com o impacto e a potencialidade de virar uma historieta. Essas notícias são transformadas para narrativa teatralizada adequada a personagem. João Kalil escreve duas dramatizações para Massaranduba, Dona Maricota e Jatobá. De acordo com o entrevistado, o quadro Françonete e Manda Ver entra esporadicamente no programa porque é difícil de ser feito e, ainda, porque o tempo de produção acaba extrapolando quando ele vai ao ar, prejudicando os comerciais e a grade. Cecéu e Zé Grilo, é basicamente um quadro sobre reclamação dos ouvintes, é feito por Armando Mariani, que além dele, faz o comentário do dia, intitulado *Pinga Fogo*, outra

⁵⁴ Canção usada na publicidade e propaganda no rádio e televisão.

⁵⁵ Durante um dia a pesquisadora acompanhou a produção do programa, sendo ele: 23 /08/ 2011, uma Terça-feira.

⁵⁶ *Irmãos Coragem* é uma composição de Nonato Buzar e Paulinho Tapajós, interpretada por Jair Rodrigues.

⁵⁷ O primeiro é um seriado policial, produzido nos Estados Unidos da América do Norte entre 1968 e 1980. A série apresenta o submundo dos criminosos nas ilhas do Hawaii, que é combatido por uma equipe de elite, chamada 5-0. Foi um dos mais longos seriados da televisão e, por isso, mereceu um remake, que está no ar desde 2010. O segundo é também um seriado policial, exibido pela Rede Globo na década de 1970, que mostrava a ação da unidade especial de polícia tática contra a criminalidade californiana.

⁵⁸ <http://www.tribunadabahia.com.br/>

referência aos programas de televisão da década de 1960-1970. *Sociedade Contra o Crime* é composto por quatro blocos com seis quadros, sendo eles apresentados na sequência: Abertura, Pinga-Fogo, Esquete 1 e Esquete 2, Esquete 3 e Cecéu e Zé Grilo. Além disso, o programa é entremeado pelas ocorrências policiais, as informações da unidade móvel e pelo repórter que cobre as ocorrências no Hospital Geral do Estado (HGE). Apenas os quadros dramatizados são “ao vivo”, os demais já estão gravados.

Quando o programa vai ao ar todo o conteúdo já está escrito, mas como tudo fica pronto em cima da hora, não é feito um ensaio e, muitas vezes, os radioatores não têm tempo de ler atentamente o *script*, o que prejudica a interpretação e o entendimento. E esse é o desafio de interpretar os personagens e os próprios narradores, já que os locutores podem ser narradores e também os personagens da história, alternando a narração com a execução de um papel na trama policiaisca. João Kalil ainda afirma que o erro na leitura pode trazer a vantagem do improvisado e do riso. Por isso, ele é contra o ensaio ou a gravação. Aliás, todo elenco do programa prefere que ele seja ao vivo para que o erro alimente o humor ou que sirva de pretexto para comentários e brincadeiras. Uma das táticas para fomentar o equívoco na fala ou na passagem entre os personagens é a demora na entrega do roteiro para os apresentadores, como confirmar o redator: “Agora só entrego a lauda da Graça por último, ela é a última a receber. Então, ela não vai ter tempo para ler, vai se perder, e é em cima disso que a gente constrói o programa” (KALIL, 2011 – Depoimento oral – APÊNDICE II).

O papel do *apresentador-mediador* no programa é o de promover a relação entre fato-reconstrução-ouvinte. É ele que também promove um elo entre o mundo da bandidagem e da sociedade. O *Sociedade Contra o Crime* pode ser relacionado ao conteúdo de jornalismo popular, que nesse caso, significa a união do sensacionalismo, da brutalidade e do grotesco. A relação entre o humor e a violência transforma a notícia em fábula, cuja moral é: não transgredir a normatização do Estado-policial. Apesar da possibilidade de exacerbar a percepção da violência, a fábula do crime é, por si, a expressão de que essa violência existe e que ela ocorre nos espaços por onde moram e trafegam os ouvintes, já que eles podem ser tanto a vítima como o algoz. A violência retratada no programa é aquela relacionada à criminalidade e a falta de recursos. Esse ouvinte, que também pode virar notícia, parece estar submetido aos vários tipos de abuso, desde a falta de condição de exigir juridicamente os seus direitos até uma série de proibições detonadas pela própria criminalização dos espaços onde vive.

Os casos apresentados pelo programa são mais ou menos estarrecedores, porém, transformados em esquetes, levam para o ouvinte a comicidade da tragédia que ocorre com outro (ou consigo mesmo). Interessa ao programa não só relatar o crime, mas conhecer as circunstâncias e as narrativas que podem ser retiradas dessa situação, mesmo que a licença poética prejudique ou amplie o fato. A preocupação não é necessariamente com a verdade – princípio idealizado no jornalismo – mas com a verossimilhança. E até por isso, as palavras usadas são violentas, de baixo calão, vulgares, chamativas e estão dentro da adequação da fala cotidiana dos ouvintes. Elas não seguem a norma culta e são, ao mesmo tempo, um exagero, um estereótipo do jeito de um grupo se manifestar. De certa maneira, o uso da linguagem marginal propicia um cenário de criação literária do fato noticioso. A cadeia de metáforas, metonímias e hipérboles transforma a narrativa em popularesca, irônica e, por vezes, incompreensível para quem não está imerso nesse universo da notícia popular, do espetáculo midiático e do sensacional, e da cultura da periferia de Salvador. Os textos são produzidos e os personagens são construídos para causar sensação, impacto e trazer o ouvinte para o universo da violência e da comicidade. As vozes, que são imitações de velhos, malandros, homossexuais, também servem de reforço para esse cenário espetacular, para o teatro radiofônico, das vidas rotas, das almas *gauche*, dos corpos determinados a serem vítimas ou criminosos, clientes das injustiças sociais. Contudo, para o ouvinte, essas notícias teatrais podem funcionar dentro de um aspecto catártico. Elas expurgam e drenam a violência a que estão submetidos no dia a dia. Também servem de lugar de visibilidade, para quem geralmente não é visto nem é ouvido.

No total, envolvidos diretamente com realização do programa estão três repórteres, um operador de áudio, dois redatores, três *apresentadores-mediadores*. Mas, alguns exercem dupla função, Bruno Reis, por exemplo, é repórter e narrador. João Kalil é o redator das histórias de Massaranbuba, Maricota e Jatobá e também é um dos intérpretes. Tanto os narradores quanto os apresentadores já trabalhavam na rádio quando começaram a participar do programa. E todos exercem dupla ou tripla função dentro do programa ou na própria emissora. Graça Lago é programadora da rádio e responsável por uma coluna de culinária, Armando Mariani é diretor de jornalismo, João Kalil é redator do programa e apresentador, Bruno Reis é apresentador do programa e repórter de cotidiano. Antes de ser apresentador do programa, João Kalil trabalhava na unidade móvel de VHF. Bruno Reis começou como repórter de rua, em 2003. Foi chamado para fazer as férias de um apresentador pelo antigo redator do programa, Edmundo de Carvalho. Graça Lago, que entrou na rádio como

receptionista, por volta de 1995, começou a substituir as locutoras nas folgas, férias e faltas. Graça Lago é uma das mais antigas no programa, há 17 anos ininterruptos ela faz parte do quadro de apresentadores. Armando Mariani é o mais antigo membro. Iniciou sua trajetória na *Sociedade da Bahia*, por volta de 1970, dois anos depois da inauguração do *Sociedade Contra o Crime*, ficou um período afastado e, em 1976, voltou para redigir o quadro Cecéu e Zé Grilo. Novamente deixou a emissora e voltou há 12 anos para o quadro de funcionários. Assim que retornou, foi chamado para ser o redator do quadro Cecéu e Zé Grilo, função que ainda ocupa. Armando foi convidado pelo diretor de jornalismo da época, Fernando Rocha, para redigir o quadro do casal caipira. O programa *Sociedade Contra o Crime*, irradiado desde 1968, é atualmente produzido por João Kalil e Bruno Reis, mas o quadro Cecéu e Zé Grilo é escrito por Armando Mariani. Os conteúdos de formatação jornalística são produzidos por vários repórteres da emissora, inclusive Bruno Reis, mas não são essenciais à estrutura do programa. O imprescindível no *Sociedade Contra o Crime* é a notícia dramatizada, o esquete é o que caracteriza o programa e é o diferencial entre ele e os outros conteúdos da emissora. O tempo das dramatizações, excluídas as vinhetas e jingles dos quadros, corresponde, na média, a 61% do tempo total do programa (APÊNDICE XIV). Por isso, mais adiante, e também pelo foco dessa pesquisa, é que foi feito um recorte para análise das estratégias de teatralização dessas dramatizações.

A pesquisa sobre a história do programa ficou centrada no depoimento das pessoas que participam atualmente da produção. Essas informações são válidas e podem ser aprofundadas com depoimentos de quem já fez os programas ou com a tentativa de encontrar documentos em jornais e outras fontes sobre o conteúdo da pesquisa. Esse levantamento inicial serve para entender minimamente a concepção e a criação do *Sociedade Contra o Crime*. O programa foi criado em uma circunstância de transformação para as rádios em AM. Pelo menos três fatos mudaram os conteúdos das emissoras: a chegada da televisão, a ditadura militar e as transmissões em FM. Nesse sentido, o *Sociedade Contra o Crime* traz marcas de momentos históricos diferentes, ao mesmo tempo em que eleger a temática policial e o objetivo jornalístico para se enquadrar no novo cenário das rádios em Amplitude Modulada, constrói uma estrutura típica da “Era de Ouro do Rádio”, qual seja a radionovela. O programa está entre os tempos de grande audiência do rádio e aqueles em que o AM teve que se transformar para concorrer com a qualidade de áudio das FM – melhores para tocar música – e as censuras de conteúdos do período da ditadura.

A estrutura narrativa de novela serve ao jornalismo popular que é mais metafórico e conotativo e sem as amarras impostas pela indústria jornalística, sobretudo o *lead*⁵⁹. O grotesco e a ironia fazem parte da concepção do programa desde as primeiras irradiações. De acordo com Armando Mariani (2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII), o programa de humor mantém a estrutura e as principais vinhetas desde o início. E essa é uma das preocupações dos produtores e realizadores do *Sociedade Contra o Crime*, manter certa fórmula que faça com que o conteúdo seja reconhecido pelos ouvintes e, ao mesmo tempo, acompanhar as transformações tecnológicas, culturais e do próprio esquema de produção. O primeiro nome do programa foi *Nas Malhas da Lei*, título que foi usado por mais ou menos 15 anos. O nome *Sociedade Contra o Crime* surgiu, provavelmente, em 1983, e o objetivo foi associar o nome da rádio ao conteúdo. “É o *Sociedade Contra o Crime*, é o nosso prefixo e sufixo ao mesmo tempo. [...] E o *Sociedade* não foi a sociedade como um todo, foi a *Rádio Sociedade*. E aí aproveitou o nome, e encaixou, deu uma conotação. É *Rádio Sociedade Contra o Crime*, essa era nossa intenção” (MARIANI, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII). Na abertura do segundo bloco, antes do trio de personagens entrar, há uma abertura com um texto do trecho da música *Cidade Contra o Crime*, composição de Gonzaguinha (1945-1991) lançada no disco *De Volta ao Começo*, pela EMI/Odeon em 1980⁶⁰. O trabalho foi difundido um pouco antes da mudança do nome do programa, mas para Armando Mariani a junção entre o nome da música e o nome do programa foi uma coincidência. Aparentemente, os quadros Jatobá, Massaranduba, Maricota e Cecéu e Zé Grilo existem desde o início do programa, mas sofreram (e sofrem) as alterações conforme as transformações da linguagem radiofônica e dos roteiristas. O *Pinga-Fogo* – espaço para a reclamação do ouvinte – foi criado há mais ou menos oito anos e foi alterado há cerca de três anos com a entrada de Zé Eduardo, o Bocão, na grade de programação da rádio.

A gente imaginou uma coisa de impacto na abertura do *Sociedade Contra o Crime*. A princípio a gente recebia denúncias e em cima das denúncias a gente comentava e exigia a cobrança. [...] Aí nós mudamos, porque tudo tem um tempo certo para não começar a cansar. [...] o ouvinte grava comigo no Balanço Geral e a gente pega aquela denúncia gravada e repete no *Pinga-Fogo*. Já com o ouvinte, ele mesmo reclamando e a gente orientando o que fazer. [...] Com a vinda do Zé Eduardo, o Bocão, a gente começou a mudar. Às vezes ele faz no programa dele e às vezes eu faço no Balanço Geral (MARIANI, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII).

⁵⁹ Estrutura de abertura da notícia onde devem constar as repostas as seguintes perguntas: O Quê? Quem? Quando? Onde? Como? Por quê?

⁶⁰ Disponível em: http://www.gonzaguinha.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=68&Itemid=96 Acesso em 22/02/2012.

Os três principais redatores do programa foram Fernando Rocha, Edmundo de Carvalho e João Kalil. Armando Mariani, além de escrever Cecéu e Zé Grilo e contribuir para criar o bordão do quadro, também foi responsável pela roteirização e concepção dos personagens Manda Ver e Françonete.

Na saída do Fernando Rocha, eu comecei a ajudar o Edmundo em alguns quadros. Manda Ver e Françonete foram criação minha. E com a saída de Edmundo perdeu um pouco a graça, perdeu um pouco o sentido prá não fica na memória do ouvinte. Então a gente preferiu afastar o quadro, e Kalil chegou e deu uma roupagem nova, até no próprio linguajar. [...] Kalil é muito criativo, entendeu? A gente conseguiu dar uma arrumada e a audiência está aí (MARIANI, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII).

Os principais radioatores, embora não tenha sido possível identificar as datas precisas de suas atuações, foram: Célia Almeida, Kiaus Kiaus, Zé Renato, Ed Carlos, conhecido como Tio Ed, J. Luna, João Kalil, Bruno Reis e Graça Lago (ANEXO IX). A manutenção de certas características identitárias e a capacidade de atualização da linguagem para o público alvo e a audiência compõem a fórmula de sucesso do *Sociedade Contra o Crime*, no ar há 44 anos.

Há quem argumente que programas como esses fazem apologia ao crime e contribuem para criar um estado de medo. Esses conteúdos também são vistos como alinhados aos interesses da polícia e servem de justificativa para as ações violentas. Por outro lado, as notícias padronizadas, em nome da objetividade e de critérios de seleção que estão mais conectados às classes com maior poder econômico e melhor formação educacional, negam, ou por vezes suavizam, o mundo violento e repressivo em que os moradores das periferias estão inseridos. Um exemplo é a cobertura dispensada aos casos de homicídios que envolvem jovens de classe média e média alta e aqueles em que as vítimas são adolescentes da periferia. Esses últimos são apenas contabilizados no balanço da violência. Esses crimes são numerosos e não fato, muitos são considerados naturais e corriqueiros e, por isso, não interessam a grande mídia.

As vítimas da violência nas periferias não têm faces, não têm nomes. O contrário não é verdadeiro, quanto maior o poder aquisitivo maior é a perplexidade da mídia diante dos fatos. Isso serve para as vítimas, mas também para os réus. Por outro lado, a imagem dos transgressores é explorada à exaustão, como um gancho midiático. Essas pessoas ficam expostas ao crivo da opinião pública que, de antemão, mostra-se predisposta a condená-los. O programa não é um conteúdo de resistência aos discursos hegemônicos, aliás, em muitos sentidos ele serve de reforço. Um argumento midiático que opera com o estereótipo da periferia, do bandido e da vítima. Mas, a sua ambivalência está em dar evidência a quem não

é evidenciado pela mídia e, no caso do programa objeto da análise, um propagador dos jeitos populares de falar e de inventar significados para as palavras.

As críticas aos programas no estilo do *Sociedade Contra o Crime* também abordam o mau gosto de unir a tragédia, com o exagero da narrativa e até com o humor. Um tabu rir da desgraça alheia, pelo menos em público, como é o caso das mídias massivas. É algo que envolve certo senso comum do que é certo ou errado e se escarnecer da dor alheia, mesmo daqueles que são considerados bandidos. Essa superexposição seria um ataque aos Direitos Humanos da vítima e do agressor. O limite da brincadeira é um assunto que preocupa o redator do programa.

A gente faz uma avaliação de cada situação, por exemplo, teve aquela chacina no final de semana lá em Arenoso. É *trash*, né, prá caramba? Quatro pessoas mortas, um pai de família, só pessoas de bem, não tinha ninguém envolvido com o crime, e tal. Como é que a gente vai fazer esse programa? Como é que a gente vai contar essa história humorística? A gente procura entender o lado da família [...] Pô! Os caras estão brincando com a morte. Só que a gente não está brincando com a morte. A gente tá chamando a atenção, a gente está alertando as pessoas (KALIL, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE I).

Os defensores desses programas dizem que eles alertam a população e também apresentam com maior realismo as ocorrências na periferia, tema que é abolido dos jornais considerados sérios. Os críticos alertam contra essas formatações que são consideradas grotescas e um péssimo exemplo de como um fato deve ser noticiado. O fato é que a mescla de entretenimento e informação parece ser uma tendência, assim como a humanização. Uma reportagem deve contar com especialistas da área, mas é imprescindível ter um personagem que possa representar aquele fato, que tenha vivenciado a notícia. As metralhadoras ilustrativas do tiroteio e as gargalhadas parecem causar mais indignação do que os *musaks* e trilhas de ambientação suave.

Do ponto de vista da teatralização, os produtores procuram criar um cenário verossímil para sua plateia auditiva, adequando a linguagem ao cenário cultural e ao grupo social e cultural ao qual pertence o público alvo. Talvez haja algo de catártico em experimentar o desagradável e ainda rir do sofrimento do outro que também poderia ser o eu. No teatro chamamos isso de tragicomédia. E no jornalismo, na notícia? Será que há espaço para as estruturas de radionovela e esquete? A reconstituição de um fato, muito usada pela imprensa é uma aproximação entre notícia e dramatização? O humor não cabe no jornalismo ou não cabe em

qualquer notícia, já que as informações sobre esporte tendem a trazer o jocoso para o relato noticioso? Ou os limites são marcados a partir de quem fala e de quem produz?

Em uma pequena enquete ao Grupo de Rádio do INTERCOM, o grupo de pesquisadores foi rápido ao identificar vários programas por todo o Brasil com estrutura igual ou similar. Entre eles, o *Cidade Contra o Crime* irradiado pela Globo AM (1220 kHz) entre as décadas de 1960 e 1980, dirigido por Samuel Correia⁶¹. Os nomes desses programas remetem, geralmente, à ligação entre a cidade, a polícia e a criminalidade. O *Sociedade Contra o Crime* não é um conteúdo isolado, essas formatações parecem ainda ter certa ressonância no público alvo e na audiência das emissoras. Por atrair a atenção da audiência, esses conteúdos merecem ser analisados para além das chancelas do grotesco e do espetacular.

⁶¹ Disponível em: <http://radioglobo.globoradio.globo.com/radiomemoria/2010/09/16/A-CIDADE-CONTRA-O-CRIME.htm> Acesso em 22/02/2012.

3. LINGUAGEM RADIOFÔNICA E TEATRALIDADE

**“No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a criança diz:
 Eu escuto a voz dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.
 E pois.
 Em poesia, que é voz de poeta, que à voz de fazer nascimentos —
 O verbo tem que pegar delírio”⁶²**

Este capítulo é dedicado à apresentação dos elementos que compõem a linguagem radiofônica, aqueles componentes que são invariáveis e que aparecem pronunciadamente ou não nas mensagens, sem confundi-los com as características do veículo, entre elas, a ubiquidade, penetração, mobilidade, instantaneidade, imediatismo e sensorialidade. Essas características, não são necessariamente os elementos da mensagem radiofônica e nem tornam o rádio aquilo que ele é. Ainda que se entenda a impossibilidade de separação entre a linguagem, os seus elementos, o suporte e suas características, o exercício aqui é o de entender tanto o funcionamento da linguagem radiofônica quanto o(s) elemento(s) que distingue o rádio. São esses elementos que possibilitam a teatralidade do programa, o aspecto de oralidade poética e da performance.

Propõe-se também a discutir o que está subjacente aos elementos da linguagem radiofônica, e para além dos atributos do veículo, o que poderíamos chamar de matriz da linguagem radiofônica⁶³. No mesmo sentido, debater aquilo que poderia indicar qual seria a “natureza” no rádio, sua característica essencial, o que faz do rádio uma sonoridade distinta das outras. Sabe-se que pelo menos quatro posições permeiam essa discussão. Elas não são excludentes e, muitas vezes, explicam aspectos diferentes do que é capital ao rádio e, por outras, se debruçam muito sobre a linguagem radiofônica como elemento de identidade do veículo.

Um dos conceitos mais antigos que o distingue, é a ideia de que o rádio é um veículo cego, o que poderia ser necessariamente uma antítese ao argumento de que ele é audiovisual – outra

⁶² Trecho do poema “Uma didática da invenção”, parte do “Livro das Ignoranças” (1993), do poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916).

⁶³ No uso de um conceito difundido pela pesquisadora Lúcia Santaella (2005), no livro *Matrizes da linguagem e pensamento: sonoro visual verbal*.

possível concepção para essa matriz. Essa é uma contenda entre os autores que escrevem sobre rádio, principalmente dos primeiros teóricos. Mas como se entendeu, as nomenclaturas são aspectos de uma mesma característica e potencialidade do veículo. O rádio seria audiovisual, sobretudo, porque é um meio cego. Mas recentemente, a discussão foi incrementada pelas posições de que a matriz radiofônica poderia ser verbo-voco-visual ou verbo-voco-sonoplástica ou uma hibridização das linguagens verbais-sonoras, além da oralidade mediatizada⁶⁴. Duas dessas quatro concepções reforçam o caráter visual do rádio e da linguagem radiofônica, outras três o aspecto da oralidade, da fala, da vocalidade, mas todas revelam que o rádio é, em primeira e última instância, som – o que não esclarece sobre a sua individuação, mas dá pistas sobre a matriz da linguagem radiofônica e a característica basal do veículo.

Essa parte é dedicada a apresentar reflexões sobre esses entendimentos: meio cego ou audiovisual, hibridização verbal-sonora e oralidade mediatizada. Uma ponderação sobre quanto os elementos da linguagem radiofônica podem “delirar”, podem verbalizar uma cor; e em que medida verbo, voz, som e imagem são matrizes da linguagem radiofônica. As perguntas fundantes desta parte são: Qual seria a característica essencial que se encerra na nomenclatura rádio? Qual a qualidade capaz de evocar sentidos que identifiquem a transmissão sonora em onda eletromagnética com a ideia que se tem do rádio? Qual seria a característica que distinguiria o rádio dos outros veículos? O que faz do rádio o que ele é?

Provavelmente, essas perguntas permaneçam sem respostas definitivas ou categóricas. Mas as reflexões sobre o elemento ou os elementos que distinguem o rádio são validadas pela necessidade de se compreender o objeto mais amplo dessa pesquisa. E servem como exercício teórico imaginativo, já que todo esforço de conceituação tem a validade de determinar alguns campos e de explicitar o pensamento que conduz as análises do *corpus* dessa investigação.

⁶⁴ O esforço de referência leva aos seguintes autores, respectivamente, Marshall McLuhan, Júlia Lúcia de Oliveira Albano Silva, Lucia Santaella e Paul Zumthor.

3.1 RÁDIO: CEGO, VISUAL OU SONORO

Em primeiro momento, a palavra rádio já traz consigo vários sentidos, ela é polissêmica. Ela pode significar o sistema de transmissão por meio das ondas eletromagnéticas, em referência à radiotelefonia e a radiodifusão; poderia designar o aparelho receptor dessa mensagem, o *rádio*; ou, ainda, a emissora desses conteúdos, qual seja, *a rádio*. É possível considerar também, *rádio* é a mensagem e a linguagem que essa mensagem requer, a elisão e seleção de determinados signos dispostos de certa maneira.

A primeira reflexão sobre o reconhecimento da mensagem radiofônica seria a distinção entre a radiodifusão e a radiotelefonia⁶⁵. Nesse sentido, rádio é um meio de comunicação de massa, com a característica de ser orientado a um público numeroso, heterogêneo e anônimo. Vários autores indicam esses elementos como principais atributos do rádio e Ferrareto (2007) preleciona: “Meio de comunicação que utiliza emissões de ondas eletromagnéticas para transmitir a distância mensagens sonoras destinadas a audiências numerosas” (p. 23). O rádio não é, pois, um objeto de escuta para o ouvinte e de fala para o locutor. Como *mass media* o rádio perde a qualidade interativa da conversa mediada, como ocorre com o telefone. Sem dúvida, há interação no rádio, mas não a da conversa, não o bate-papo ao telefone ou vis-à-vis. A voz mediatizada é uma voz sem resposta, mas também é a voz liberta dos limites espaciais. O rádio é um veículo de massa onde a voz está assegurada pela “tradição erudita da escrita” e pela “indústria que assegura sua realização material, e o comércio, sua difusão” (ZUMTHOR, 2010, p. 27).

No programa *Sociedade Contra o Crime* a fala é conduzida por um roteiro rígido ou relativamente rígido, com participação mediada ou não dos ouvintes. Mesmo que haja interação, é o roteiro que indica quando, como e onde o ouvinte pode participar da irradiação. Existem rádios que fomentam essa participação e mantêm uma relação de aparente proximidade e outras que estrategicamente se posicionam como um próximo menos presente.

⁶⁵ De acordo com material explicativo do Ministério da Cultura, no Brasil, a radiodifusão era parte do sistema de telecomunicações até a Emenda Constitucional nº 8, de 1995, que distinguiu esses dois serviços, dando nova redação ao art. 21, inciso XII, alínea a da CF/88. Disponível em: <http://www.mc.gov.br/images/radiodifusao/o-que-e/o-que-e.pdf>. Com a nova redação: “Art. 21 Compete à União [...] XI – explorar, diretamente ou mediante autorização, concessão ou permissão, os serviços de telecomunicações, nos termos da lei, que disporá sobre a organização dos serviços, a criação de um órgão regulador e outros aspectos institucionais; XII – explorar, diretamente ou mediante autorização, concessão ou permissão: a) os serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc08.htm#art21xiia

É possível concluir que o rádio se afasta da telefonia menos pelos aspectos técnicos de difusão do que pela improbabilidade do diálogo simultâneo e espontâneo, embora o colóquio ocorra esporadicamente nas intervenções e participações dos ouvintes na programação. No programa que é objeto de nossa análise a participação direta ouvinte é tímida, localizadas no quadro *Pinga-Fongo*, produzido principalmente por Armando Mariani ou por Adelson Carvalho. No entanto, de forma indireta, a participação serve para as dramatizações de *Cecéu e Zé Grilo*, também roteirizadas por Mariani, que compreendem um bloco inteiro do programa.

A estrutura do quadro *Pinga-Fogo* é uma entrevista gravada, conduzida por um dos produtores, em que o ouvinte reclama diretamente de algum serviço ou produto. Na semana de análise, os temas das queixas foram: Fechamento do Posto de Saúde em Itamaraju; Reclamações contra a operadora de telefonia *Oi*, de um ouvinte da Ilha de Itaparica; Denúncias variadas contra a prefeitura de Candeias; Reclamações contra o Paraná Banco em um empréstimo feito para um aposentado; Encaminhamento do ouvinte aos setores de auxílio jurídico na tentativa de resolver um problema de cartão de crédito que teria sido roubado; E o apelo para que o carro de uma instituição de caridade fosse devolvido pelos assaltantes que o furtaram, veículo usado para transporte de doentes. Nesse caso, a participação é direta e a voz do ouvinte é elemento de atração para o programa. A reclamação é direta e não há uma apuração do fato para saber se ocorre ou não, é um espaço para o público manifestar suas frustrações, suas reclamações, suas dúvidas e também suas angústias. A finalização é exaltação à crítica, a vinheta gravada por Carlinhos Lucena impõe um tom irônico ao afirmar: “Armando Mariani, pau neles”!

Já no quadro *Cecéu e Zé Grilo*, a participação é feita por meio de cartas, e-mail, telefones ou outros e é feita pelos personagens que dão nome ao quadro e não diretamente pelo ouvinte. Os dois personagens são tipos caipiras que parecem ingênuos e matutos, mas que apresentam as reclamações com certa desconfiança da resolução do problema. Além disso, o bordão de abertura expressa o fato de que quanto se questiona, mais problemas aparecem: “Nessa terrinha dos manos, quanto mais se passa o pano mais sujeira aparece”. Os problemas dos ouvintes são então sujeiras, ou seja, coisa mal feita ou uma ação desleal. O bordão foi criado por Armando Mariani que explica como a ideia foi concebida.

Porque tem o ditado: quanto mais você mexe, mais fede, não tem? Então eu fiquei poxa, e na Bahia tem mano Caetano, mana Bethânia. Aí eu filtrei

sujeira, passa o pano e aí vem: Quando mais a gente passa o pano, mas sujeira aparece. Nessa terrinha dos manos. Então a gente conseguiu fazer uma mixagem do que se fala na Bahia (MARIANI, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII).

As reclamações feitas pelos ouvintes têm o cunho mais político, e na semana analisada foram as seguintes: Funcionários de hospital não recebem salários da Prefeitura de Serrinha; População sem atendimento médico em Nazaré das Farinhas porque o hospital está fechado; Reclamações sobre o prefeito de Ilha de Itaparica que não cumpriu a promessa de pavimentar uma rua; e moradores do bairro de Peri-Peri, em Salvador, reclamam dos buracos na Estrada Velha. O tempo da participação direta e indireta do ouvinte, nos seis dias de irradiação, somou 47 minutos e 17 segundos, uma média de 3 minutos e 56 segundos por programa, o que representa, também na média do tempo de produção, 10% do conteúdo do *Sociedade Contra o Crime*, incluídas as vinhetas dos quadros (APÊNDICE XV).

Os quadros de participação são elementos principais dos blocos onde foram alocados e estão estrategicamente inseridos no final do primeiro bloco e no último e quarto bloco. Nesse caso, a participação compõe o tempo total do bloco e é único conteúdo do segmento. As duas participações diferem na formatação, sobretudo porque a última é uma narrativa construída a partir da queixa do ouvinte, mas veiculada nas vozes dos personagens Cecéu e Zé Grilo, os interioranos e idosos que não são fáceis de serem enganados. Fica evidenciada a estratégia de fábula, encerrada com a moral da história apresentada pelo narrador. Por isso, a participação do ouvinte é sempre roteirizada, seja com as perguntas na entrevista, seja com a própria construção do esquete, e nunca é espontânea com em uma conversa, ainda que mediada. Certamente, a construção da narrativa em esquete simula para o ouvinte a conversa entre os personagens que se posicionam também como a plateia do programa *Sociedade Contra o Crime*. Porém essa construção evidencia ainda mais a estrutura de anúncio do rádio ao invés de participação. Uma estrutura que se aproxima do teatro quando a participação da plateia só ocorre fustigada pelo ator e prevista pelo roteirista como estratégia narrativa.

O rádio como conhecemos é a fala de um para muitos. É um meio de proclamação, uma pregação onde a voz-fala é condutor da narrativa musical, jornalística, de variedades, etc. Por isso, o receptor do rádio não é um bocal de escuta-fala, mas uma caixa de ressonância que aumenta a intensidade e amplifica o som da mensagem radiofônica. Entretanto, o rádio não é só equivalente ao aparelho radiofônico, sobretudo, ao seu formato convencional. Como já foi dito no capítulo anterior, o aparelho sofreu e sofre contínuas e inúmeras transformações.

Outro fator que explica porque o rádio é o que é, é o seu *caráter institucional*, evidenciado e organizado pelo sistema de emissoras de rádio. Nesse sentido, a *Rádio Sociedade da Bahia*, lócus do programa escolhido para análise, é das emissoras mais antigas em funcionamento no Brasil e passou por várias transformações tecnológicas, políticas e culturais, entre elas, a filiação à Rede Record de Televisão, em 1995. Conforme informações oficiais, em 2003, a emissora passou por transformações na estrutura e na grade de programação, o que gerou uma maior audiência (RÁDIO SOCIEDADE, s/d). Em 2012, a Direção Geral era incumbência de Bernadete Santos, Armando Mariani era o Gerente de Jornalismo, o portal da rádio tinha como coordenador e editor Emerson Nunes, a Diretora de Programação era Sheila Pereira e o esporte comandado por Marco Fernandes.

Os aspectos de identidade e alteridade, já descritos em capítulos anteriores, posicionam a emissora no lugar de meio massivo popular e/ou como aspecto da cultura popular, um conceito ambíguo identificado aqui como o grupo ao qual destina o conteúdo: de menor potencial de consumo e de menor escolaridade.

O rádio, contudo, não é somente a transmissão, nem o aparelho em si, muito menos as emissoras encarregadas de construir o conteúdo. Tudo isso explica o rádio, mas sua inclinação se localiza mais em sua linguagem e na exteriorização dela, a mensagem, do que simplesmente as tecnologias de emitir, receber e produzir conteúdos radiofônicos. Sim, essas tecnologias marcam a mensagem concreta do rádio, que só existe porque existe um conjunto de princípios físicos e de equipamentos de propagação, mas há um conjunto mais amplo de características que habilita o reconhecimento do conteúdo radiofônico, mesmo em outra língua, independentemente, da forma de difusão.

Para entender o rádio, os teóricos ora o classificam como meio audiovisual e ora como meio cego. O que parece ser um paradoxo, pois na primeira concepção a visualização é o aspecto que qualifica o rádio e, no segundo caso, o contrário é o verdadeiro. Na verdade, a contradição teórica é apenas aparente, pois é a falta de visão que amplia a capacidade de projeção de imagens no rádio. Entre os autores que citam o rádio como *meio cego* estão Emílio Prado (1989), Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva (2007), José Eugenio de Oliveira Menezes (2007). O primeiro faz apenas menção à cegueira do veículo, sem problematizá-la, o rádio tem como característica a “[...] falta de percepção visual entre o emissor e receptor” (PRADO, 1989, p. 18). Os outros relacionam a cegueira do ouvinte com a

luta entre a fugacidade e a oralidade mediatizada, com a impossibilidade da mensagem radiofônica em se fixar ou se eternizar.

Se, por um lado, o intérprete nas comunidades baseadas na voz não dispõe da escrita para perpetuar seus textos, por outro, o locutor do rádio luta contra a fugacidade do mesmo signo oral em um “meio cego” (SILVA, 2007, p. 55).

[...] compreendemos que o meio rádio é um espaço de criação artística que exige, mesmo quando improvisada, o maior cuidado e, especialmente, o respeito pelo “cego” ouvinte (MENEZES, 2007, p. 57).

Todavia, para os autores, esse voo cego do ouvinte, não exclui a capacidade de projeção imagética, pelo contrário, para Prado (1989), o que se constitui em uma qualidade negativa é justamente o que dá ensejo ao poder de sugestão do rádio de “[...] criar mentalmente a imagem visual transmitida pela imagem acústica” (p. 19). A projeção dessas imagens por meio do som parece também ser o entendimento de Silva (2007) e Menezes (2007), que se apoiam na obra *Estética radiofônica*, de Rudolf Arnheim, publicada em 1936, em Londres, quando o teórico alemão fez um estudo sobre a relação entre som e cinema mudo, momento em que descreveu o rádio como *meio cego*. O rádio, *meio cego*, é, de certa forma, um amplificador de imagens projetadas pelo som. O que significa dizer, conforme a citação, que ele é um projetor que usa os efeitos sonoros (sonoplastia) e as palavras escritas – que ganham corpo na voz do *apresentador-mediador* – para criar um cenário virtual para o ouvinte, e propor um ambiente de imersão e de envolvimento. Essa capacidade de criar imagens, proporcionada pelo fato de o rádio ser um *meio cego*, está ligada à linguagem do veículo.

Ao faltar a visão, se forma uma ponte acústica entre os sons: as vozes que têm um papel em cada cena e as que não têm nenhum papel possuem a mesma carne, como as declamações, as discussões, os cantos e as músicas. Coisas que até então permaneciam somente justapostas, se penetram vivamente: a pessoa do mundo corporal relaciona-se com a voz desprovida de corpo, a música disputa de igual para igual com a linguagem (ARNHEIM *apud* MENEZES, 2007, p. 57).

É essa capacidade de projetar cenários imaginários, virtuais, que faz com que os teóricos incluam o rádio como *meio audiovisual*. A nomenclatura leva a aproximação entre rádio, televisão e cinema, pois esses dois últimos têm como essência a difusão de imagem e som. Por isso, alguns autores chamam o rádio “a maior tela do mundo”. É o caso de José Ignacio Lopez Vigil (2003), que usou o termo para um subtítulo de seu livro *Manual Urgente para radialistas apaixonados*⁶⁶, no qual advoga que “O ouvido também vê” (p. 36). O autor explica

⁶⁶ O subtítulo foi inspirado no texto de Walter Ouro Alves - Radio: la mayor pantalla del mundo.

que as projeções de imagens auditivas são mais amplas, não seguem margens e podem transitar pelo tempo e espaço, pois elas viajam “mais rápido do que a luz e não conhece[m] os calendários” (p. 36). Esses olhos da imaginação, como diz Vigil (2003), não estão submetidos ao mundo concreto, são livres. Essa visão é capaz de dar tridimensionalidade a cena, é capaz de planificá-la, de estendê-la, de transportá-la pelos mais variados lugares. Os cenários podem ser sacados a qualquer momento e a coerência da passagem depende mais da performance⁶⁷ do *apresentador-mediador* do que necessariamente à estrutura da cena.

Essa qualidade transformaria o rádio, em certa medida, em um ambiente de virtualidade, uma categoria da realidade, simulacros que correspondem ou não ao signo concreto. Um exemplo é a própria construção dos personagens do programa com as novas interfaces de convergência midiática, como o site da emissora e o blog do *Sociedade Contra o Crime*. Seria presumível que esses personagens que povoam as narrativas radiofônicas ganhassem uma imagem que correspondesse à voz. Mas, a construção de um corpo para uma voz não é tão fácil. Todos os apresentadores conseguiram descrever de maneira geral seu personagem, mas as descrições são psicológicas ou dizem respeito à alma e não ao corpo, o avatar de Massaranduba, Maricota e Jatobá é uma composição do próprio ouvinte, e eles podem assumir virtualmente qualquer forma física. Ainda que o conteúdo, tendo em vista o público alvo, seu lugar de fala e sua estrutura popular pudesse ensejar um estereótipo que leve à representação do afrodescendente morador da periferia. A forma de falar, captada pelo ouvinte e apoderada por ele, leva ao reconhecimento da personagem ou a construção da “imagem” do locutor a partir das suas crenças, hábitos e valores, desde os arquétipos.

[...] a gente tentou justamente construir o Massaranduba dentro do site, dentro do quadro, dentro do site Sociedade On line, a gente tem lá um blog do Contra o Crime. Tentamos criar como é que é o Massaranduba, como é o Jatobá, como é a Maricota. E aí, a gente chegou a seguinte conclusão.

⁶⁷ O termo performance está ligado a apresentações públicas e dá conta de uma série de aparições culturais. Para Renato Cohen, ela está na “[...] manifestações expressivas, disruptora, nos mais diversos segmentos que vão da arte dramática – com pleno diálogo no teatro contemporâneo – às artes plásticas e literárias, da moda do cotidiano, da televisão à política” (2009, p. 13). Entre as conceituações que o autor apresenta no livro *Performance como Linguagem* (2009), está a concepção de expressão cênica com uma função no tempo e no espaço, como explica o autor “[...] para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local (COHEN, 2009, p. 28). Outro autor que conceitua *performance* é o suíço Paul Zumthor (1915-1995), em pelo menos dois livros, o pesquisador lança as bases da sua teoria aplicada à poesia oral. Especificamente, o Tomo III, denominado *A Performance*, do texto *Introdução à poesia oral* e a publicação *Performance, recepção, leitura*. Brevemente, no primeiro trabalho, ele apresenta o espaço e lugar da performance, bem como, a situação e duração dela. No segundo texto, a relação entre a voz e a *performance* ganha cinco pontos basilares de problematização, chamados de questão. A quarta questão diz respeito aos meios eletrônicos, ao rádio, o *impacto dos meios sobre a oralidade*. Oportunamente, a pesquisa retornará ao tema e ao autor, haja vista que ele se constitui como uma das bases da revisão bibliográfica.

Ambos os personagens, eles estão na cabeça do ouvinte, o ouvinte é que diz como é que ele é (KALIL, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE II).

Outro autor que conecta o *meio cego* à capacidade de projeção de imagens é Robert McLeish. Ele assinala que se trata: “[...] de um meio cego, mas que pode estimular a imaginação, de modo que logo ao ouvir a voz do locutor o ouvinte tente visualizar o que ouve, criando na mente a figura do dono da voz” (MCLEISH, 2001, p. 15). Este autor relaciona os dois termos que parecem opostos. Por essa lógica, o que promove a qualidade audiovisual do veículo é o fato de ele não ter imagem, mas poder sugestioná-las por meio dos elementos da linguagem radiofônica, tornando os cenários mais ou menos descritivos, conforme a estética que se deseja assumir ou a necessidade de restringir os espaços cenográficos. A montagem dessas cenas é um dos fatores que aproxima o rádio do teatro, pois elas são sugestões de espaços onde a trama ou a narrativa ocorre. Nesse caso, o rádio teria uma tela, um monitor, maior e diferente. “Ao contrário da televisão, em que as imagens são limitadas pelo tamanho da tela, as imagens do rádio são do tamanho que você quiser” (MCLEISH, 2001, p. 15). Pelos argumentos, identificar o rádio como *meio cego* é, na verdade, constar sua característica de *audiovisual*. O que parecia paradoxal é justamente o contrário. O rádio é um meio que se dedica aos sentidos da audição e da visão justamente porque é um meio cuja visão é um sistema de projeções mentais, mais amplos, e mais largo do que a tela da televisão ou do cinema. Ele é *meio cego* porque não irradia imagens, mas é audiovisual, pois a cegueira lhe amplia o sentido da visão física; textura, cor e luz são captadas não pelos olhos, mas pelos ouvidos que lhe emprestam certa virtualidade.

Em relação ao aspecto audiovisual é possível afirmar que o rádio sugere cenários auditivos e também personagens; ele cria uma imagem mental para o ouvinte do apresentador-mediador, um *avatar*, um corpo sonoro, uma transmutação que, em alguns casos, confere divindade ao *apresentador-mediador*. Como no cinema, a voz em *off* do *apresentador-mediador*, é a voz de Deus que explica o mundo, que dá condução a uma cena-vida-personagem. Um *meio cego*, mas também um meio oculto, mágico, cujas exteriorizações reforçam o caráter *sobrenatural* do rádio, sua característica de criar espectros, cenários e outras manifestações e projeções, ou seja, de ser também *audiovisual*. Quem propicia essa encenação são as palavras vocalizadas e a sonoplastia que dão substância ao *meio cego*, são elas que descrevem e inventam esse mundo. São elas também que guiam os ouvintes pelos cenários e personagens, na tentativa de dar-lhes vida, cor, luminosidade, dimensionalidade, conduzindo-os por narrativas que façam sentido dentro das dimensões de tempo e espaço, no presente individual e coletivo do ouvinte.

Por isso, o *Sociedade Contra o Crime*, apesar de ser apresentado por três locutores tem uma multiplicidade de vozes que caracterizam os personagens e lhes emprestam subjetividade. Essa roupagem vocal é dada através da entonação, do ritmo da fala, das impressões de defeitos na emissão da voz como a nasalação e a gagueira, ou na simples mudança do grave para o agudo: “Se precisar de cem personagens, modéstia a parte, a gente vai fazer cem personagens, né?” (KALIL, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE II). Para demonstrar a diversidade de vozes – difícil de ser exemplificada e apresentada no formato escrito – Bruno Reis, na entrevista concedida à pesquisadora, cita os seus personagens a partir da imitação de seus traços de fala e considera esse um dos maiores desafios de fazer o programa, qual seja: passar de uma voz para outra sem se perder.

Além de fazer o Jatobá, eu entro com uma outra voz fazendo a vítima, por exemplo. E Kalil entra fazendo o criminoso e nisso aí a gente narra tudo, coloca um pouco de humor no meio do texto porque o programa já é um programa humorístico. [...] É isso aí, é nisso aí que está a ideia do programa, porque as vezes o operador, o Zezinho da Ribeira, ele já tem uma vinhetinha lá que, mesmo que seja outro cara, mesmo que seja outro bandido, mas com aquela voz parecida ele coloca aquela vinhetinha... “Oh, rapaz, tu de novo?” (REIS, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE IV).

No rádio como conhecemos, a voz é a estrutura da linguagem radiofônica, é a catalisadora dos outros elementos – música, silêncio e ruído – e é isso que enseja o enquadramento do rádio como uma *forma de oralidade*. Ou seja, é a substância que estimula os elementos, os instiga e também os agrega para dar-lhes um sentido novo a partir dessa mistura. Esse tipo de comunicação, feita pela passagem boca para ouvinte, envolve “[...] ao menos três aspectos ou fatores: **fisiológico**, **linguístico** e **psicológico**, relacionados respectivamente aos sons, ao código (língua) e aos problemas de atenção e personalidade do **emissor** ou **locutor** e **receptor**” (URBANO, 2011, p. 23).

Eduardo Medistch (2008b) também problematiza e contesta a posição de audiovisual do rádio, a aproximação com o cinema e a complementação mental e visual da mensagem radiofônica. Para o autor, “[...] dizer que o rádio é audiovisual é uma meia verdade evidente. Falta-lhe o visual para ser uma verdade inteira” (p. 5).

Entre três tópicos⁶⁸ o autor desconstrói essa concepção argumentando em um primeiro momento que a inclusão do rádio no campo audiovisual atende a uma necessidade pedagógica de separá-lo da produção em impresso. Por outro lado, esse entendimento é uma forma de negar ao rádio um campo próprio, para além da nomenclatura. Como reitera o autor, “a linguagem no rádio tem inúmeros pontos de contato com a linguagem audiovisual da TV, principalmente pelo fato de lhe ter dado origem e pela base eletrônica que é comum a ambas” (MEDITSCH, 2008b, p. 5). Uma das características é o texto escrito que serve de base para a emissão e é uma das fases de produção no rádio quanto da televisão, acrescida de outros elementos (MEDITSCH, 2008b). No entanto, seria impossível descrever um assalto em uma residência com um texto que incluísse “nesta casa” ou “essa casa”. Esses pronomes demonstrativos só poderiam funcionar quando uma imagem lhe servisse de suporte ou complemento textual. Isto porque mesmo que se imagine uma casa, que esta seja a sugestão da frase radiofônica, a casa imaginada não seria nunca igual ou equivalente à que foi assaltada.

Alguns advérbios de lugar também podem causar confusão do mesmo nível. O repórter de rádio que acompanha um acidente no Farol da Barra, em Salvador, não pode se esquecer de incluir no texto tal informação; outro aspecto é a organização da linguagem no tempo-espaço (MEDITSCH, 2008b). Embora rádio e televisão se organizem temporalmente, o espaço da televisão é definido e “[...] limitado pelas margens da tela. Este componente espacial representa um elemento estático, cuja modificação no tempo produz a linguagem audiovisual” (MEDITSCH, 2008b, p. 5). O rádio, como explica o autor, é movimento e não possui elemento estático: “os contornos do seu espaço são os contornos do próprio som. Quando toca uma campainha o som se enche todo e o espaço alcançado por sua potência, quando ela silencia não ocupa espaço nenhum” (MEDITSCH, 2008b, p. 5). E é por esses motivos e também e pelo fato de que o rádio não se organiza necessariamente em plano-sequência, ou seja, em um seguimento ininterrupto, em tomadas de imagens longas e sem cortes, que ele se afasta da televisão e do cinema, com quem também é comparado. Mais um argumento que distingue o rádio do cinema é o fato de que o primeiro pode ocorrer em tempo real, modalidade mais comum, e o cinema é produzido em diferido. É o caso do programa *Sociedade Contra o Crime* cujas dramatizações são feitas “ao vivo” e sujeita às imperfeições

⁶⁸ Os tópicos usados pelo autor para refletir sobre o tema são: *Quarta meia-verdade* “O radiojornalismo é uma forma de jornalismo audiovisual”; *Quinta meia-verdade* “A linguagem do rádio é semelhante à cinematográfica”; *Sexta meia-verdade* “O ouvinte complementa a mensagem do rádio com a sua imaginação visual”.

e acontecimentos característicos dessa emissão. Quanto à sequencialidade das cenas e cenários, o programa tem uma frequência de mudança de cenas e cenários que depende do roteiro, mas inclui o erro e o improviso. Assim, em muitas irradiações, os *apresentadores-mediadores* fazem passagens mais rápidas ou mais lentas entre as cenas do esquete e também entre o conteúdo improvisado, que relaciona a vida ou o cotidiano da rádio com a história que é contada para o ouvinte.

MARICOTA:

— Pode deixar comigo seu da Massa! Salve seu Jatobá o madeira de lei que não enverga e nem quebra! Ai, meus manos! Já tô pronta prá descer a riba no lombo dos carcamanos. E vou lembrando que não vai ter fresco certo para você seu lacraia. Sua batata assou e não adianta querer dar baratino prá cima de moá que eu não sou robô prá tá comendo a sua pilha! É como diz a minha mana, a Priscila⁶⁹, que só compra de marca na Barroquinha [...] Não quero saber quem que é que vai envernizar a barata, tá ligado meu bródi?

A reflexão sobre o rádio como meio audiovisual é finalizada por Meditsch (2008b) com a explicação de que existem momentos em que o ouvinte não sente a menor necessidade de completar visualmente a mensagem sonora. Não seria o caso de ele, por exemplo, imaginar um acidente que é noticiado ou, nem mesmo, visualizar o jornalista no instante da locução da informação. Tanto a provocação imaginativa quanto a audição sem imaginação são características do *Sociedade Contra o Crime*, os quadros de notícia na estrutura de reportagem ou entrevista não têm caráter imaginativo, já o esquete da informação usa a narrativa ilustrada, com composição de cenários, personagens e climas.

Em síntese, o rádio é tipificado por vários autores, ainda que a nomenclatura seja imprecisa, como um *meio cego*; que não propicia nada de *audiovisual*. E mesmo quando ele propicia certa visualização, essa imagem projetada não corresponde necessariamente às estratégias de captação e montagem do cinema e da televisão e nem tão pouco a imagem usada em filmes e novelas. Não é a visão que opera na transformação dos cenários radiofônicos, mas a imaginação. Nesse sentido, não se vê no rádio, se imagina o cenário, cria-se um contexto para além da visão, o que pode incluir aquilo que os olhos não captam, e que são estímulos dos outros sentidos. Por isso, seria interessante que o veículo tivesse uma categoria própria que

⁶⁹ Quadro criado por João Kalil, transforma situações cotidianas, que não aquelas vinculadas à violência e a criminalidade, característica do *Sociedade Contra o Crime*, em esquete de curta duração. O texto apresentado é do programa do dia 14/08/2011, a estreia do quadro. A primeira edição conta a história de Dona Pri que se esqueceu da roupa para trabalhar e vai comprar uma calça de em um ambulante do bairro da Barroquinha, em Salvador. O local é conhecido pelo comércio informal e popular. Na história Dona Pri mostra vergonha ao comprar dos ambulantes daquele bairro e tenta se esconder deles, sobretudo do Sr. Salsicha, vendedor de guarda-chuva ou sombrinha, nomenclatura mais usada em Salvador, que uma semana antes havia vendido para ela um de seus artigos.

pudesse dar conta dessas características e inequivocamente explicá-lo. A constatação é de que tanto as nomenclaturas *audiovisual* quanto *meio cego* são problemáticas, elas partem mais do que o rádio não tem do que do traço (ou traços) que distingue o veículo dos outros meios. A perspectiva *audiovisual* não se completa porque, de fato, o rádio não projeta imagens, nada se vê no rádio e o visual está restrito à imaginação. E mesmo assim, a imaginação não é condição para recepção da mensagem radiofônica. O termo *meio cego* reforça o que o rádio não tem, é uma distinção negativa, ou seja, ressalta o fato **de a** visão estar excluída do rádio, logo rádio não é visão, não é, em *stricto sensu*, visual. A lógica de conceituação do rádio parte não do que ele é, mas do que não pode ser. Uma definição por contrastes. Mas é importante ressaltar que o veículo é realmente capaz de fustigar a imaginação para que cenas, cenários e personagens se tornem presentes. É a fantasia que colore e rascunha os avatares a partir da experiência visual (e social) do ouvinte, envolvida pelos aspectos fisiológicos, linguísticos e psicológicos. Por isso, os personagens criados a partir das vozes podem ser imaginados como jovens, velhos, mulheres, homossexuais, pobres, ricos, malandros, negros, brancos etc..

Neste trabalho, sem excluir as outras proposições, defende-se uma concepção positiva, que não faça a contraposição ou contrastes com a visão; e que não seja ela esta última o parâmetro para indicar o que o rádio é. Até porque isso seria partir do que o rádio não tem. Nesse caso, a caracterização do veículo não seria a de afirmar o que ele, é e quais as suas potencialidades, mas a de enquadrar o que ele não é a partir das suas limitações. De certa maneira, isso é desvalorizar o potencial do rádio e inferioriza-lo frente ao cinema e a televisão. Essa afirmação pode parecer um exagero para alguns. No entanto, o dia-a-dia nas redações indica essa desvalorização do meio. Quando confrontado com a lógica da escritura, ele é oral, quando comparado ao mundo audiovisual, ele é sonoro. Primeiro porque todo mundo acha que fazer rádio é falar e para falar basta abrir o microfone. Não se imagina o mundo produtivo e de pesquisa por trás de uma emissão. E em sequência, pelo fato do rádio não ter a imagem-visual, muitos imaginam que sua linguagem é simples, sem complexidade e de fácil realização. Daí que, partir do que o rádio não tem, é desvalorizá-lo como veículo sonoro, de oralidade mediatizada que impõe uma estruturação semiótica para atingir o consciente e o inconsciente do ouvinte. Um barulhinho pode ser bom, pode ser ruim, mas precisa ter significado. Para fechar a questão, basta lembrar que os trabalhadores das rádios costumam ganhar menos do que os da televisão e dos jornais e a profissão é tem pouco glamour para os novatos que preferem as tintas ou as telas.

Talvez seja a nossa cultura centrada no ver que faça com que o contraponto seja usado como baliza ou índice para os outros veículos. Rádio não é um meio cego, não é meio audiovisual – apesar das legislações e consensos. Rádio é sonoridade, é som, esta é uma concepção positiva do que é este veículo. A natureza do rádio não é a visão, é o ouvido e a boca. É um prolongamento para o ouvinte de um único sentido e de uma única linguagem, a sonora.

No programa objeto de pesquisa há uma saturação da utilização do som das vozes, músicas e ruídos que se sobrepõem muitas vezes impedindo a identificação isolada do significado do som ou até do próprio significado de uma palavra ou vinheta. A característica de popular reveste, no programa objeto da pesquisa, os elementos da linguagem radiofônica aplicada de intensidade e de constância de maneira que o conteúdo soa frenético e sempre pulsante. Inclusive, as vozes “ao vivo” são mescladas às sonoras gravadas que servem de coro para o que é dito pelos *apresentadores-mediadores*. É em torno das vozes que os efeitos se agregam. Assim, argumenta-se que o rádio é um tipo de sonoridade cuja voz é o fio condutor. A voz é a chave do rádio, pois uma emissora que se propusesse a irradiar músicas encadeadas continuamente não seria um rádio, seria um canal de música, um *jukebox*. O rádio é forma específica de oralidade. O que não é uma essencialização do que é rádio, mas sem dúvida, é o traço que distingue o veículo dos outros meios.

Contudo, é difícil separar aquilo que caracteriza o rádio, ou seja, a voz, do meio que impõe uma linguagem específica, por isso, que surgem nomenclaturas que incluem o aspecto de visualidade do rádio. No mesmo sentido, advoga-se que a lógica da linguagem radiofônica é sonora e verbal, tanto na perspectiva do discurso escrito quanto no falado. Para a pesquisadora brasileira, Lucia Santaella (2005), o rádio estaria naquilo que ela chamou de *Linguagem Híbrida*. A matriz sonora se desdobra em música, ruídos e voz e se conjuga e hibridiza com o discurso escrito e oral que, por sua vez, também envolve certa visualidade, mas não necessariamente a visão. Por isso, é compreensível que a linguagem radiofônica e o rádio sejam enquadrados como um *meio cego, audiovisual, verbo-voco-visual*. Mas, como indica Santaella, o veículo requer um estatuto próprio uma lógica que aqui se inscreve categoricamente na *Linguagem Sonoro-Verbal-Oral*.

No cruzamento sonoro-verbal, encontra-se também a linguagem do rádio, infelizmente muito pouco explorada na sua natureza de linguagem. O rádio aciona uma pluralidade de signos: som, ruído, ruído ambiente, música, música de fundo, voz, fala, texto, narrativa, novela etc. Pode, inclusive, trabalhar com planos superpostos desses signos. Quaisquer que sejam suas

variações, entretanto, elas sempre se enquadram no cruzamento do sonoro com o verbal oral (SANTAELLA, 2005, p. 382).

Porquanto, o rádio é uma forma de sonoridade, de linguagem sonora, cuja tônica são as vozes de seus *apresentadores-mediadores* que costuram a programação e servem de eixo para os outros elementos da linguagem radiofônica. Por isso, sem voz, a rádio é canal de áudio, é *playlist* e não rádio. O rádio é a palavra mediatizada, a performance da voz ao microfone, tratada ou não, amplificada, *sampleada*⁷⁰, comprimida, distorcida etc. Esse também parece ser o entendimento de Werner Klippert – “a palavra projeta o mundo da peça radiofônica. Para que este mundo se torne existente, para isto é necessária a voz que o represente” (*In* SPERBER, 1980, p. 81) – e de Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva a partir do autor “[...] nada que não tenha voz participa da peça radiofônica – ou dos conteúdos dramático-ficcionais –, pois nela estão amalgamados diferentes vozes, seja a dos elementos da sonoplastia ou da palavra oralizada e mediatizada (2007, p. 18).

A voz, a fala, é o que caracteriza o rádio. O rádio é, com isso, uma forma de oralidade, já que essa nomenclatura encerra tanto o potencial sonoro quanto o verbal. Em síntese, o que faz do rádio o que ele é, é a sua linguagem e lógica. Esta linguagem é sonora com base no discurso falado, que requer um texto escrito ou subtexto. Uma característica própria da oralidade mediatizada. É a performance que encarna a voz e os elementos que a envolve. Isso não é diferente no programa *Sociedade Contra o Crime*. Produzido para que uma plateia possa entender seu conteúdo, sua mensagem e sua linguagem a partir de um roteiro escrito ou *script* que segue fórmulas orais consagradas, inclusive, as teatrais como o jogral e o diálogo.

⁷⁰ Neologismo da palavra *sampler*, que é um tipo de equipamento eletrônico para manipular o som ou *samples*, as amostras do som.

3.2 ORALIDADE MEDIATIZADA

O rádio, como se entende aqui, vale-se da oralidade – o veículo é uma das formas que ela assume. No rádio, o som da voz se propaga e se amplifica. Mas não é uma oralidade que se opõe a escritura, tendo em vista que existe, na maioria das vezes e, sobretudo, no radiojornalismo, um texto escrito subjacente às falas aparentemente coloquiais dos *apresentadores-mediadores*. É o que ensina Eduardo Meditsch (2008b): “A oralidade no rádio é apenas a sua manifestação aparente, há um mundo de escrita e um modo eletrônico por trás de sua produção” (p. 3). Uma oralidade em um mundo cuja lógica oscila entre escrita e fala, sendo a primeira mais valorizada que a segunda. Um mundo em que as fronteiras entre fala e escrita estão borradas pelos novos meios de comunicação massiva e pós-massiva. No caso do rádio, e parafraseando Paul Zumthor (1993), o *script* é a parada provisória da locução, da voz.

Além disso, é preciso fazer algumas considerações a partir do uso da oralidade mediatizada porque ora ela se organiza a partir da fala, ora a partir da escrita. Essa estruturação pode perpassar a fala espontânea ou aquela programada. Ela também pode ter a formatação de uma conversação ou de uma proclamação. E ainda, ser produzida em textos grafados ou não. Esses itens se combinam o quanto puderem. Ela também pode evidenciar um potencial poético, jogo entre a estrutura e a vocalização, entre a letra e a voz. O exemplo típico da lógica escrita, programada, com produção grafada e de proclamação é a nota, os pequenos conteúdos informativos. Já a conversação não grafada, espontânea, que segue a lógica da fala, assume o exemplo no rádio da conversa entre os apresentadores, das divagações e dos desvios em geral. No entanto, o mais comum é que a lógica da escrita perpassasse os conteúdos da oralidade mediatizada, mesmo aqueles que procuram ressaltar as marcas da fala, como o uso da gíria, das frases apelativas, das aliterações, do gerundismo, do pleonismo, das onomatopeias, das reduções fonéticas e outras estratégias que aproximam a lógica da escritura da fala. O aspecto poético do rádio, diz a todas as estruturas que carregam o dramático e ficcional, como por exemplo: a crônica, a radionovela, o conto, a leitura dramática etc. O seguinte quadro esquemático foi montado a partir da compreensão da oralidade mediatizada e da vivência pessoal.

Tabela 1 – Categoria de análise para oralidade no rádio

Lógica
Da fala
Da escrita
Estruturação
Espontânea
Programada
Formatação
Conversação
Proclamação
Produção
Não grafada
Grafada
Obra
Poética
Não poética

No caso do rádio, a força da escrita e da fala se enfrenta, mas a mediação restaurou a autoridade da voz. O veículo pode se posicionar como um negociador nesse enfrentamento entre letra e voz. Ironicamente, e como supracitado, o rádio é campo de suposta dicotomia também entre a audição, um pressuposto da voz, e a visão, incluído aí o aspecto pictórico da escrita. O programa *Sociedade Contra o Crime* é um conteúdo escrito para ser falado, *verbo-voco-sonoplástico*, ou seja, o encontro entre os sons, as vozes e os discursos. O improvisado, o que há de não grafado, não é programado e pode ocorrer seguindo a lógica de uma conversa entre amigos (da fala) ou da palestra de um especialista (da escrita). As formatações no *Sociedade Contra o Crime* oscilam entre a conversação e a proclamação. Como conteúdos de proclamação o programa tem a abertura, a escalada e as entradas dos repórteres; e aqueles com aspectos de conversação estão localizados nos quadros *Pinga-fogo*, entrevista com um ouvinte, e *Jatobá, Massaranduba, Maricota e Cecéu e Zé Grilo*, o fato noticioso transformado em esquete. A estruturação é programada, mas há espaço para a espontaneidade, como já foi atalhado. A obra em questão, o programa, é cambiante quanto ao aspecto poético ou não. Existem segmentos do esquete que se aproximam da poética por exporem os jogos entre os sentidos explícitos, os implícitos e os seus alargamentos, além da relação rítmica e textual. Apesar das marcas de oralidade *script* do programa, a lógica, excetuando-se os momentos de

improvisado, é da escrita, pois a estrutura, apesar dos jargões populares e ditados populares, segue certa linearidade do sujeito, verbo e predicado. No entanto, por ser rádio, o programa está na fronteira entre as lógicas desses dois mundos, uma terceira concepção.

Em momento mais atual, apesar da narrativa dicotômica, letra e voz ainda têm validade relativa. Paul Zumthor sugere que estamos frente a uma nova mentalidade, uma nova lógica e raciocínio, sobretudo com o retorno e pujança da oralidade. Dentro desse contexto, os meios de comunicação de massa eletrônicos são um retorno da oralidade, a recuperação do comando, do poder da voz. O que interessa a esse trabalho são as considerações sobre a oralidade mediatizada e o papel da voz, do aparelho fonador e do ouvido, na perspectiva radiofônica, já que a oralidade mediatizada também pode significar as canções gravadas e qualquer vocalize que passe por essa fixação. A fixação proporcionada pela midiatização foi capaz de trazer ao programa *Sociedade Contra o Crime* uma estrutura que se desdobra ao longo dos anos. Essa ancoragem, que muitas vezes é traduzida na alma e na identidade do programa, está na possibilidade de usar vinhetas que foram criadas há cerca de 40 anos. O depoimento do atual roteirista do programa, João Kalil, é emblemático ao relacionar midiatização, fixação e memória:

Eu tinha sete anos de idade quando eu aprendi a escutar rádio. E escutei a Rádio Sociedade da Bahia. E por incrível que pareça quem está me ouvindo agora vai dizer esse cara é muito mentiroso, mas é verdade. Eu tinha sete anos de idade, e eu disse assim para minha mãe, eu ainda vou trabalhar nesse programa. Minha mãe: você não vai estudar, não? E eu posso dizer, sinceramente, a ficha ainda não caiu, que tanta coisa que ouvi quando tinha sete anos de idade, como você falou Havaii 5-0, a abertura do Bezerra da Silva, a voz do Gonzaguinha, que integra a abertura do programa, até hoje tem. E aí você pergunta? Não é bom inovar? Inovar sempre é bom, sempre é bom, e a gente está buscando inovar, agora inovar sem tirar o brilho do passado (KALIL, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE II).

Diferentemente das músicas e canções que se eternizam nas gravações, os programas que saíram do ar são artigos difíceis de serem garimpados. De certa maneira, as vozes do rádio, pelo menos a maioria, passaram e foram tão efêmeras quanto às vozes dos poetas medievais. Os arquivos de áudio servem mais para efeitos legais de contestação do que para a eternização de um momento. O rádio é o veículo da efemeridade, do transitório, o contrário da longa duração proporcionada pela midiatização⁷¹. Destarte, a voz no rádio mantém-se, na maioria das vezes, presa apenas nas lembranças de quem ouve ou de quem vivencia as sensações que ela é capaz de induzir, de provocar. No programa *Sociedade Contra o Crime* a provocação da

⁷¹ O uso do *podcast* pode até mudar esse cenário, mas o rádio ainda continua efêmero.

voz é a de trazer tensão, suspense, horror, mas também o riso e a chacota, isso, claro, quando das situações de teatralização das notícias, no esquete tragicômico da notícia. Nos outros casos, a voz pretende a “neutralidade” da notícia, mesmo através de certa carga dramática tanto no texto quanto na locução. As vozes efêmeras do rádio, da oralidade mediatizada, se lançam sobre a verossimilhança, sobre o crível, para atingir o que os autores de jornalismo chamam de credibilidade. A relação entre voz, credibilidade e grupo social de ouvintes mereceria uma pesquisa a parte. Na cabeça de quem faz o programa, mesmo com o aspecto de teatralização das ocorrências, da simulação, o foco é o aspecto noticioso: “Na verdade a nossa função é, primeiramente, chamar a notícia, chamar a matéria” (REIS, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE IV). No entanto, as entrevistas com João Kalil evidenciam o entroncamento entre o teatral e o noticioso, ora pendendo para um, ora para outro, uma relação que a voz é indicadora da passagem ou é o lugar do entroncamento, da hibridização do gênero jornalístico com o dramático-ficcional. E esse conflito faz parte do aspecto teatral do programa: “Se houver conflito é legal, porque o conflito, ele cria a polêmica, e se tem polêmica e se tem conflito, tem participação do ouvinte. E a participação da Opinião Pública” (KALIL, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE II). O conflito na oralidade mediatizada é fruto do escrito – aquilo que está no *script* – mas também do aspecto que transcende a grafia, que é o texto vocalizado, a palavra escrita envolta pela voz e as qualidades que ela pode dar ao que está escrito. Um aspecto poderoso, pois a voz pode negar o que é dito, pode impregnar do contrário uma palavra. A segurança da escritura pode ser traída pela insegurança da voz.

A oralidade mediatizada na perspectiva radiofônica é a voz desencarnada, um avatar que pode ser corpo de várias formas e até deixar de ser voz para se tornar música. Uma voz com a credibilidade e força do Quarto Poder. É o desempenho da voz no agrupamento entre as tecnologias que surgem diariamente, o microfone, a mesa de efeitos, as técnicas de edição e mais os outros elementos da linguagem radiofônica. Essas imbricações dão concretude à performance no rádio e a linguagem radiofônica. Por isso, as vozes podem ser inscritas como populares, por gênero, por grupo social, por orientação sexual, independentemente da presença do corpo físico. O rádio é a voz sem corpo que pode assumir qualquer corporeidade. No programa *Sociedade Contra o Crime* os corpos que povoam as histórias, vivificados pela voz, se inscrevem nos tipos populares: dos malandros (Jatobá, Massaranduba e Maricota); dos caipiras idosos (Cecéu e Zé Grilo); das vítimas e dos bandidos; e também dos repórteres, apresentadores, dos anônimos – representados pelas vinhetas feitas a partir de sonoras de outros programas ou compostas para ilustrar os quadros, como por exemplo, a que finaliza a

fala de Armando Mariani no quadro *Pinga-Fogo*: “Armando Mariani, pau neles”! O corpo abolido pela voz mediatizada pode assumir qualquer feição e abre espaço para as múltiplas representações.

O que a voz mediatizada e a escrita têm em comum é justamente o aspecto de abolição do corpo, da voz em presença. Paul Zumthor (2007) explica o “impacto dos meios sobre a vocalidade⁷²”. A voz abstrata é a “[...] ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Essa voz sem corpo é reiterável, manipulável e composta e recomposta. Essa voz tem como base, em muitos casos o texto escrito, mas dele se afasta pela impossibilidade de leitura do ouvinte e pela atualização performática do *apresentador-mediador*. Mas também é essa voz, ainda que abstrata, que é a individuação e humanização da mensagem-informação-notícia. É a voz que confere subjetividade ao rádio. Ela se torna mais importante ainda quanto mais o grupo de audiência e/ou o público alvo sejam pertencentes aos grupos menos escolarizados, onde a oralidade, a palavra falada, funciona como laço entre as diversas gerações, seus conhecimentos, suas técnicas e suas culturas.

A oralidade mediatizada, a performance radiofônica pressupõe a conjugação da voz a outros elementos da linguagem radiofônica que também clamam. Por isso que Vigil (2003) entende que no rádio tudo é voz, ou como ele preleciona: a tríplice voz do rádio. A compreensão é um pouco extensiva, mas indica que a voz no rádio é constitutiva, sem preterir os outros elementos, pois assim é a performance radiofônica. “O rádio é somente som, somente voz. Mas uma voz tripla: • A voz humana, expressa em palavras. • A voz da natureza, do ambiente, dos chamados *efeitos sonoros*. • A voz do coração, dos sentimentos, que se expressa por meio da música” (VIGIL, 2003, p. 54). O *Sociedade Contra o Crime* é um programa que acolhe todos os elementos da linguagem radiofônica, assim com os demais programas da Rádio *Sociedade da Bahia*, essa multiplicidade de “vozes”, como explica Vigil, é o estilo que permite entender a emissora como popular. Ocorre que nem todas as emissoras se valem da mesma forma dos elementos e em algumas, certos dispositivos são mais frequentes do que outros. Os ruídos, por exemplo, são pouco utilizados nas emissoras musicais e jornalísticas.

⁷² No livro *Performance, Recepção e Leitura*, Paul Zumthor levanta cinco questões acerca da voz, sendo elas: Primeira Questão – *aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre a voz*; Segunda Questão – *como definiria suas pesquisas em relação aos estudos literários?*; Terceira Questão – *a oposição entre palavra oral e escrita constitui uma simples antítese retórica ou se refere a diferenças irreduzíveis?*; Quarta Questão – *impacto dos meios sobre a vocalidade*; Quinta Questão – *sua orientação parece sobretudo antropológica*.

Mas a voz está presente em todas, mesmo naquelas em caráter experimental que marcam presença através das vinhetas com o prefixo da rádio.

A voz centro da performance radiofônica garante a subjetividade da mensagem. A entonação, o ritmo, a vocalização, a atitude e o timbre fazem a relação com o presente individual do ouvinte, e ensejam vivências e experiências. Determinados comunicadores, justamente por causa da performance, são inconfundíveis e alçados ao *status* de personalidade, de comandante, de companheiro, de conselheiro. A credibilidade também é uma conquistada da voz e da performance. “Por meio da voz, o comunicador transmite não só a informação – fatos concretos –, mas também sua personalidade, sua avaliação dos acontecimentos ou sua visão da realidade” (ORTIZ e MARCHAMALO, 2005, p. 23). O trabalho fisiológico da voz é o estreitamento da relação, quase apaixonada, entre o que foi proferido, quem proferiu e quem escutou. Por isso, para o ouvinte da rádio fica difícil separar a mensagem da voz que locuta; e a rádio da voz pela qual ela é representada. A explicação de Paul Zumthor (1993) para Poesia Oral também cabe para o rádio “[...] poetização natural da palavra, colocada na boca de quem profere e no ouvido de quem recebe, presente tanto para um quanto outro, com sua amplitude, sua altura e seu peso” (pp. 129-130). No *Sociedade Contra o Crime*, para o ouvinte a voz dos *apresentadores-mediadores* representa o próprio profissional, ou seja, são João Kalil, Bruno Reis e Graça Lago e, quando encenadas, Jatobá, Massaranduba, Maricota, Cecéu e Zé Grilo.

A oralidade mediatizada abole a *tactilidade* da voz, pois as relações entre texto, intérprete e ouvinte se cindem em decorrência das separações: corpo e voz, audição e corpo e visão do corpo e da voz. Temos, então, a voz sem corpo em cena. Cida Golin (In MEDITSCH, 2005) acrescenta a esse entendimento e explica que na voz mediatizada o ouvinte não é convidado a participar do jogo performático, já que a recriação imaginativa é íntima pessoal e interiorizada, destacando que o discurso contínuo e reiterado afasta o corpo que fala e o corpo que ouve (ou os corpos que ouvem). A corporeidade é abolida de fato, mas construída de forma virtual. A voz do locutor é o avatar, um ícone que representa determinados valores, sentimentos, vivências e subjetividades. Uma voz retrato e atributo⁷³, ou seja, pode ser a voz do locutor em questão ou da personagem travestida pela voz. Encarnar um personagem

⁷³ Em referência ao Direito de Imagem que ensina que o dano moral, material ou à imagem, conforme consta na Constituição de 1988, art. 5º, inc. V, recaem sobre a imagem-retrato e a imagem-atributo. A primeira é a projeção dos elementos visíveis da personalidade, são as características de certa pessoa, incluída aí a voz, ou seja, a imagem refletida da pessoa. A imagem-atributo é construída a partir das relações sociais e artísticas. Dois exemplos podem ajudar a entender a diferença entre elas. A voz de Chico Anysio é sua imagem-retrato, mas a voz de Azambuja, personagem do ator, é sua imagem-atributo. Também é imagem-atributo a figura de pai de família que Chico Anysio exerce na sociedade.

transforma a voz. Assim como, apesar de toda articulação que um locutor possa ter, caso esteja intimidado, o temor permeará a mensagem. Também é por isso, que certos tipos de ritmos e fórmulas são criados para corporificar a mensagem no rádio. A locução da notícia pouco tem a ver com a cadência e a velocidade da narrativa do futebol. A “fisionomia da voz” que pretende passar confiança, autoridade, elegância e “superioridade cultural” é diferente daquela que cria um cenário de competição e embate. A voz desencarnada do rádio, metamórfica, pode assumir o corpo que quiser e a partir daí criar uma relação com a audiência. Ela depende apenas da habilidade do locutor e do seu aparelho fonético. Por outro lado, há sempre algo de irracional na voz, algo que não pode ser controlado. Desafinar, engasgar, parecer hesitante pode ser algo imprevisível na locução, qualquer sentimento pode ser entendido a partir da fala. O que determina se essa sensação vai ou não interferir na emissão radiofônica é o controle que o locutor tem do seu emocional.

Zumthor (2007) ainda esclarece que a oralidade mediatizada abole a efemeridade da mensagem, o que relaciona a *tactilidade* e a performance. A canção em diferido pode ser elencada nesse contexto sem problemas. Ela pode ser reproduzida nos aparelhos tocadores dos carros, de casa e os pessoais. Mas mesmo no rádio, a canção mantém certa fugacidade visto que é impossível tocar de novo os conteúdos que foram para o ar. E os conteúdos, mesmo que gravados, ocorrem no presente de cada ouvinte-indivíduo. É o caso do programa *Sociedade Contra o Crime*. As vinhetas e trilhas, a escalada, o quadro *Pinga-Fogo* e as entradas dos repórteres são gravados, mas a abertura, as passagens e os quadros Jatobá, Massaranduba e Maricota e Cecéu e Zé Grilo⁷⁴ ocorrem na modalidade “ao vivo”. Por fim, mesmo a audição é uma forma de *tactilidade*, já que o som roça as estruturas do ouvido desde o pavilhão até os cílios da cóclea.

Não se quer com isso retirar as vantagens que as técnicas de fixação e manipulação trouxeram para a perpetuação da voz no rádio, vantagens que para Paul Zumthor (2005) significam “o retorno à voz”, prerrogativas que eram exclusivas do livro. Pretendeu-se apenas conjecturar sobre as ocorrências de fixação. O rádio mantém-se efêmero quando no presente do ouvinte, mas reiterável porque determinados conteúdos podem ser reprisados ao longo da programação. O conjunto de vinhetas que acompanha o programa *Sociedade Contra o Crime* desde as primeiras irradiações é um exemplo de como o efêmero é abolido no rádio e como as vozes podem se eternizar. A abertura com a voz do Gonzaguinha, cantor e compositor que

⁷⁴ Apenas no Sábado o quadro entra gravado.

faleceu em 1991, é a demonstração da perpetuação da performance. O rádio é um veículo do efêmero e também do perdurável.

Efêmera ou não, a voz no rádio, apesar dos demais elementos da linguagem radiofônica, ou, sobretudo, por eles, é o grande elemento de poder do rádio. O que poderia, inclusive, significar a sua identificação e distinção. Uma voz que pode ser amalgamada aos efeitos sonoros, às músicas, aos ruídos e aos silêncios para ser a mesma e outra voz. A voz radiofônica é alteridade e pertencimento, suas propriedades acústicas, seus sotaques, efeitos de fonação são capazes de identificar uma rádio, localizar uma pessoa em determinado grupo social, cultural e educacional. “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca em presença. [...] A voz de um ser amado é amável, independentemente das palavras, elas mesmas amáveis, que ela possa dizer, eu acho” (ZUMTHOR, 2005, p. 63).

É essa voz que é mais que a língua, que ultrapassa a palavra, é a personalização da emissora, dos locutores, dos conteúdos. E o rádio explora essa relação de intimidade que a voz proporciona a quem ouve, ampliada pelos elementos da linguagem e pelas técnicas de produção. As informações passadas pela voz são sutis e constroem um sentido que, muitas vezes, não está tão evidente no texto escrito.

O grão da voz é tanto mais importante na medida em que se considere as diversas funções semióticas que desempenha na comunicação radiofônica. No radiojornalismo, a voz do locutor informa não apenas o conteúdo das notícias, mas funciona igualmente como signo indexical que informa o programa e a emissora em que o ouvinte está sintonizado (MEDITSCH, 2008a, p. 5).

No rádio, a voz interfere no conteúdo e na relação entre a emissora e o ouvinte, por meio do *apresentador-mediador*. A voz do rádio então, não é uma voz cotidiana, talvez ela não chegue a ser uma voz poética, mas também não é a fala do dia a dia. A voz no rádio não é uma voz qualquer, ela é escolhida para ser a voz, ela encerra certo potencial expressivo que aparece na qualidade vocal. No *Sociedade Contra o Crime*, como os locutores fazem tanto o papel do narrador quanto dos personagens da narração, é preciso estar atento para não embaralhar essas vozes e nem usá-las com frequência. Mas, a elasticidade e as mudanças das vozes dependem da qualidade vocal e da interpretação. Graça Lago interpreta duas personagens no programa *Maricota e Cecéu*, quando chamada para também interpretar as vítimas, a voz da locutora apresenta pouca variação. Já João Kalil e Bruno Reis precisam constantemente mudar as

vozes porque suas interpretações são basicamente interpoladas entre o narrador e os personagens narrados. A limitação de vozes produzidas pelos locutores não é escondida do ouvinte. Muitas vezes, ela é usada como estratégia de humor, uma oportunidade para despertar o riso e reforçar a proximidade com o ouvinte assíduo.

É [n]isso aí que está a ideia do programa [...] porque as vezes o operador, o Zezinho da Ribeira, ele já tem uma vinhetinha lá que, mesmo que seja outro cara, mesmo que seja outro bandido, mas com aquela voz parecida. Ele coloca aquela vinhetinha... Oh, rapaz, tu de novo? E eu finjo que estou zangado com ele porque ele pôs essa vinheta, mas na verdade, são coisas que o pessoal já ouve e já gosta e eu coloco de novo para o pessoal rir mesmo (REIS, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE IV).

Assim, a voz pode ocorrer em vários planos de expressão e de conteúdo, a depender do timbre, grão da voz⁷⁵ ou qualidade vocal⁷⁶, do ritmo, da amplitude, do volume, da dicção, da interpretação, do sotaque. A maneira como a voz é trabalhada e o resultado dessa vocalização revelam o estilo da locução, do programa, da rádio e o sentido do conteúdo. No rádio, as locuções consideradas antiquadas são mais ralentadas e seguem, muitas vezes, o ritmo da divisão silábica, com grande ênfase na letra “erre”. É a técnica do escandir. Variações que impõem mais velocidade e certa agudeza na fala são identificadas com os conteúdos e as rádios para jovens. Mesmo sendo uma tendência em transformação, as vozes mais graves, femininas ou masculinas, mantêm certa conexão e proximidade com os conteúdos jornalísticos, o que muitos chamavam e chamam de “ditadura do vozeirão”, ou seja, da qualidade vocal capaz de imprimir certa carga de dramaticidade, solenidade e importância ao texto falado. E isso é o que traz certa credibilidade para emissora de radiojornalismo. Com isso, pretende-se dizer que a performance radiofônica depende da qualidade vocal e da interpretação, é isso que significa o salto entre oralidade e vocalidade no rádio.

Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado *oralidade* (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo da *vocalidade*, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes. Pouco importa o estatuto do texto comunicado, seja ele preparado ou improvisado, fixado ou não por uma escrita anterior (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

⁷⁵ O termo “grão da voz” é citado por Paul Zumthor no livro *Escritura e Nomadismo* e faz referência ao livro *O grão da Voz*, de Roland Barthes, lançado em 1982.

⁷⁶ A palavra timbre serve para denominar diversos parâmetros que dão qualidade à voz e a fala, por isso, os fonoaudiólogos utilizam o termo *qualidade vocal* para descrever esses padrões. No canto, os timbres femininos são divididos em Soprano (voz aguda), Mezzo-soprano (voz média) e Contralto (voz grave) – as duas primeiras ainda podem ser divididas conforme o volume e a capacidade de transição entre notas agudas e graves. E as masculinas são Tenor (voz aguda), Barítono (voz média) e Baixo (voz grave), subdivididas conforme a *qualidade vocal*.

Poucos são os autores de rádio que escrevem somente sobre a voz e a sua relação com o meio. Os textos e manuais de rádio explicam sobre a dicção, a pronúncia, ensinam truques para fazer com que a fala pareça coloquial, mas são lacônicos e econômicos ao relacionar a palavra, que é mais sinônimo de texto radiofônico, e a voz. Werner Klippert (*In* Sperber, 1980) considera que “o aparelho fonador ocupa uma posição especial” na realização da peça radiofônica⁷⁷, o que pode ser estendido a todos os conteúdos dramático-ficcionais. De pronto, ele vai avaliar sobre a produção da voz e sobre os campos de ressonância no corpo de quem fala: “[...] além da ressonância no crânio e no peito, as ressonâncias no nariz, na laringe, na nuca e no ventre. Dependendo do local onde é gerada a voz, isto é, onde a coluna de ar tem sua base, ocorrem variações características da mesma voz” (KLIPPERT *In* SPERBER, 1980, p. 82). Um locutor talvez não precise usar todos os aspectos de ressonância da voz já que, diferentemente do ator, que precisa projetar a voz por todo o espaço cênico e pela plateia, sua audiência é íntima. Além disso, ele usa o microfone para sussurrar ou ampliar suas vocalizações. Por isso, a escolha do equipamento também interfere na sonoridade final da voz e na performance. O microfone⁷⁸ é um dos elementos técnicos que pode proporcionar experimentações vocais e sonoras. A vocalidade do rádio deve considerar esse aspecto. Contudo, a variação vocal relacionada à projeção e a ressonância é tão mais necessária quando o texto radiofônico requer dramaticidade ou comicidade. Por isso, os profissionais da voz no rádio devem conhecer e saber usar todo esse potencial expressivo. Nesse sentido, a voz do locutor, assim como a do ator, deve “envolver o espectador”. O mundo precisa tornar-se voz e ser abrangido por ele. A voz deve cumprir sua natureza sonora e bombardear o corpo e

⁷⁷ É a construção dramatizada da mensagem radiofônica, conforme a concepção de McLeish ela é uma possibilidade que engloba desde a adaptação de textos teatrais até as propagandas e chamadas. “Mas não há razão para o produtor pensar apenas em termos de peças de Shakespeare – os princípios da novela radiofônica aplicam-se ao comercial bem-feito, às chamadas de programas, à leitura e dramatizada, a seriados de cinco minutos ou a um tema qualquer de dois minutos num programa para escolas” (p. 179). André Barbosa Filho (2003) encaixa a peça radiofônica entre as classificações de radiodrama com base em outro autor, Mario Kaplun, e explica que ela tem como diferencial o tempo, que pode variar de quinze a trinta minutos. O Dicionário de Comunicação não explica o termo peça radiofônica, mas faz referência à palavra *peça* o que enseja uma aproximação entre teatro e rádio: “Designação genérica dos textos destinados à encenação teatral” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 557).

⁷⁸ O microfone é transdutor acústico/elétrico, ou seja, transforma energia acústica em sinal elétrico, e pode ser catalogado conforme o funcionamento eletrônico, os padrões de captação, modelos, etc. Quanto ao funcionamento os tipos mais comuns são: microfone de bobina móvel, também chamado de microfone dinâmico, microfone de cinta ou fita, microfone condensador. Nos dois primeiros casos, a conversão é eletromagnética e no segundo ela se dá pela eletrostática. Quanto ao padrão de captação, eles podem ser: omnidirecionais – captam som por todos os lados; bidirecionais – captam som a zero grau e a 180 graus, ou seja, por um lado e por outro; unidirecionais – que captam som de uma única direção (cardioides, supercardioides, hipercardioides, *shot-gun*); Os modelos mais comuns de microfone são o manual, o de estúdio, microfones com fone de ouvido, lapela, *boom*, etc.

o espaço por todos os lados. Mas a técnica vocal radiofônica para realizar tal feito deve diferir da preparação para o palco.

O autor faz considerações sobre a peça radiofônica, mas o entendimento pode ser estendido a todas as produções no rádio. Essa capacidade de fazer soar a voz também é o que distingue as variedades de locuções – informativa, esportiva, cômica, dramática, interrogativa, opinativa, etc. A voz é tão marcante para o rádio que ela quase se mimetiza aos gêneros-formatos. É certo que cada texto, cada paisagem sonora pede uma voz. A qualidade vocal e a emissão não estão imunes às transformações culturais e sociais, mas parece que certos padrões vocais se mantêm para certos tipos de mensagem e cenário. Essas vozes oscilam entre estereótipo e a identidade de um conteúdo ou uma rádio. E também entre a identidade e o estereótipo da personagem caracterizado pela voz. São justamente os aspectos linguísticos, psicológicos e fisiológicos de quem fala e de quem escuta que constroem a identidade da personagem. “Receber uma mensagem oral é ao mesmo categorizar e decodificar seus componentes gramaticais, semânticos, simbólicos, estilísticos. Essa categorização se dá com base na cultura e na experiência do receptor” (URBANO, 2011, p. 24). As vozes no rádio trazem a personalidade de quem fala, apresentam a subjetividade do texto e são percorridas por elementos conscientes e inconscientes, pelas marcas fisiológicas da fala, pelas inscrições culturais, como referenda Kiplert (*In* SPEBER, 1980): “A voz é entendida como “expressão da psique” [...]” (p. 85). O que a voz projetada é a expressão da pessoa e da personagem a quem ele dá vida. É o sopro que projeta a voz, o sopro de vida⁷⁹.

Para o rádio, é a voz que vivifica a palavra, havendo ou não texto e subtexto subjacente. Seja em monólogo, seja em jogral, combinada ou não aos outros elementos da linguagem radiofônica, a voz é quem conduz o ouvinte pelas ondas radiofônicas. No mesmo sentido, é preciso considerar que voz também é audição. Mesmo que ela ganhe “valor próprio” (KIPPLERT *In* SPEBER, 1980), a fala depende da escuta. É preciso que a voz no rádio encontre a audiência e tenha ressonância nela. Por isso, uma voz bonita não garante, necessariamente, comunicação com o ouvinte. Ela pode ajudar, mas o contato feito pela voz está em toda carga subjetiva da qualidade da voz, na mensagem que ela veicula e na maneira como ela faz isso. O programa *Sociedade Contra o Crime* explora essa qualidade através de um texto com marcas de oralidade da periferia e com vozes que parecem emergir dela. É a ginga de Massaranduba, Jatobá e Maricota ou a expressão interiorana de Cecéu e Zé Grilo.

⁷⁹ Em referência ao livro do Gênesis, Capítulo 2, versículo 7.

Como já foi atalhado, algumas paisagens vocais⁸⁰ podem ser desenvolvidas como modelo para de imediato localizar quem fala e quem escuta. O formulismo no rádio, assim como na poesia oral, também é uma possibilidade ou até uma necessidade. Ele impõe certos esquemas rítmicos que também localizam a mensagem, ele cria determinadas regras fônicas, fórmulas que ajudam no entendimento da mensagem, mas são mais do que isso. Então, não é apenas o texto que faz as passagens entre os quadros do programa, mas a própria voz é capaz de localizar a situação teatralizada e a noticiada. E mesmo com situações semelhantes, como as da entrevista e da dramatização, que são construídas em esquema de conversação, pelas vozes e os maneirismos da fala é possível identificar a formatação da conversa. Com certeza o ouvinte não confunde a voz de Armando Mariani com a de Massaranduba, nem a de Bruno Reis, repórter do cotidiano, com a voz de Jatobá, criação do próprio radialista. Na rádio, a vocalidade – “um dos planos da realização do ritmo” (ZUMTHOR, 1993, p. 183) – no turno da manhã mais ágil, positiva, feita para despertar, não é a mesma do horário da noite, suave, para o descanso, e, em alguns casos, sensual e íntima. A voz é quem dá forma, significado e identidade ao texto. É por isso que tanto Zumthor quanto Klippert explicam que a voz é uma glosa, revela a *Gestalt*⁸¹ da palavra. A voz, então, explica a personagem, sua ação, sua função e sua posição e hierarquização na narrativa. Não sem razão que a voz da abertura, sem vinhetas ou músicas de fundo, avisa ao ouvinte da emissora e do programa que qualquer um pode virar notícia⁸². O alerta é feito apenas pela voz ao microfone, sem artifícios de efeito, uma voz que já carrega toda a informação e carga subjetiva, sem necessidade de complementos.

No programa *Sociedade Contra o Crime* a voz pode assumir as categorias de *Voz-discurso*, *Voz-música* e *Voz-onomatopaica*. A *Voz-discurso* é aquela que carrega uma ideia e mantém uma organização dentro da lógica oral ou da escrita; A *Voz-música* pode estar impregnada de discurso, como na canção, ou apenas instigar uma sensação ou um sentimento, como no vocalize ou no cantarolar. A *Voz-onomatopaica* pode assumir várias funções que vão desde a risada até ruído de um estalo da língua, são partículas sonoras produzidas pelo aparelho fonador de entendimento universal.

⁸⁰ Klippert explica que é possível criar espaços cênicos com a voz, ou seja, cria paisagens vocais como parques, florestas, etc. Também considera uma possibilidade o uso da voz para “esclarecer processos históricos” (In SPEBER, 1980, p. 101).

⁸¹ Movimento surgido no final do séc. XIX, uma teoria psicológica que estuda a percepção. Nesse sentido, a informação tenderia a se organizar a partir do todo e não das partes, buscando a semelhança, a proximidade, a continuidade, a pregnância e fechamento. Nesse sentido, o todo é diferente das somas das partes.

⁸² A abertura do programa é uma locução sem música de fundo, com os seguintes dizeres: *Se você não quer virar notícia... Não deixe que o fato aconteça!*

No *Sociedade Contra o Crime* a predominância é da *Voz-discurso*, seguida da *Voz-música*. A *Voz-onomatopaica*, que tem muito potencial expressivo, aparece com menos frequência, inclusive porque ela pode desaparecer no emaranhado de proposições sonoras. Mesmo assim, ela surge para dar carga emotiva ao tema ou contextualizá-lo. Ao todo, foi possível identificar, 155 *Vozes-onomatopaica* (APÊNDICE XVI), uma média de 28,5 insertes por programa. A função dessas vozes é a de destacar o aspecto cômico do programa, e em alguns casos, o tragicômico. Na maioria das vezes, elas são emitidas em diferido, ou seja, são produções de outras vozes que não as dos *apresentadores-mediadores* ou dos repórteres. Algumas *Vozes-onomatopaica* se misturam ao próprio texto a ser dito e até às vinhetas, em uma mescla entre as categorias, uma sobreposição que dificulta a audição, confunde os sentidos ou impede a separação entre *Vozes-onomatopaica*, ruídos e efeitos radiofônicos. Essas vozes também são empregadas para indicar o lugar de fala das personagens. Uma das *Vozes-onomatopaica* é a saudação marginal, um som de reconhecimento entre os presos: Êêa! (KALIL, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE I). Uma curta interjeição que revela, para quem conhece a gíria da malandragem, a origem da personagem, sua inscrição na vida e no cotidiano das cadeias de Salvador. As *Vozes-onomatopaica* estão concentradas, principalmente, nas apresentações dos esquetes ora com a função de ressaltar a ironia da narrativa, ora o aspecto trágico. Sua utilização é mais uma estratégia de teatralização vinculada, principalmente, ao humor.

No geral, as vozes do programa se misturam com os outros 145 elementos da linguagem radiofônica e se sobrepõem quando ocorre a entrada de dois ou mais narradores. Essas vozes são permeadas por música e em alguns momentos elas entram sem o acompanhamento: na abertura do programa e na passagem com a voz do Gonzaguinha – o que traz uma quebra sonora, visto que toda a programação é enfeitada com ruídos e músicas – e no quadro Cecéu e Zé Grilo. A *Voz-música* está restrita ao *jingle* de abertura e as músicas de Bezerra da Silva (1927-2005), Elza Soares – temas de Jatobá, Massaranduba e Maricota – e Maria Alcina⁸³. O mais comum, no entanto, é que a *Voz-discurso* da locução se mescle com a *Voz-discurso* das vinhetas, que são elementos complementares da narrativa. Nos programas estudados as vinhetas eram constituídas dos nomes dos locutores, da rádio, do programa, e ainda: “Abaix’o radinho, pai!”, “Jogue duro, polícia!”, “Armando Mariani, Pau Neles!”, “Valeu, pai!”, “Muito engraçado isso daí!”, “Agora o couro vai comer!”, “Bem feito!”, “Quanto?”, “Quem?”, “Vai

⁸³ A música *Malandro Não Vacila* foi composta e é interpretada pelo próprio autor. Maria Alcina interpreta *É Mais Embaixo*, lançada em 1979, no disco *Plenitude*.

morrreeerr!”, “Como é, rapaz?”, “Como é, mó pai?”, “Pelo amor de Deus!”, “Otô no gáis!”, “Tá que tá, né?”, “Que beleza!”, “Valeu, mãe!”, “Eu tô pegando ar!”, “Tá maluco, é?”, “Como é a estóra?”, “Não adianta querer desfigurar a minha imagem”, “Eu mesmo, não!”, “Ah! Entendi!”, “Ôxenti!”, “Está com medo de falar, é?”, “Homi, rapá, mas tu de novo?”, “Deus é mais!”, “Ô meu Deus, o que está acontecendo comigo?”, “Tem certeza?”, “Viu. Aí?”, “É isso aí?”, “Ôxe, tá amarrado!”, “Eu vou insistir!”, “Você não tem o que fazer, não?”, “Não meismo!”, “Se chega prá você ver, venha?”, “Ih, ih, tá vendo aí?”, “Mas será possível?”. As frases são exclamativas ou interrogativas e servem para manter o diálogo entre os personagens e, também, entre o operador de áudio, que se transforma em personagens ilustrativos, uma voz interveniente, com explica a exemplo:

JATOBÁ⁸⁴:

— Foram dois que foram mandados para ver capim nascer pela raiz?

VINHETA-OPERADOR:

— Quanto?

MASSARANDUBA:

— Foram dois?

Em outros casos ela serve de diálogo para outra personagem, um interveniente involuntário que está fora da história noticiosa e do cotidiano dos narradores ficcionais, mas dentro da vida diária de João Kalil, Bruno Reis e Graça Lago. Essas interferências funcionam como uma piada interna que promove o riso dos *apresentadores-mediadores*. Às vezes elas são explicadas para a audiência e são universalizadas para causar risos e certa cumplicidade. Já as chacotas pessoais e particulares acendem o riso interno, o improvisado e a performance descontraída. Esses diálogos ocorrem entre os *apresentadores-mediadores*, o operador de áudio e o interveniente representado pelo último. O responsável pela sonoplastia é chamado a participar do jogo performático representando a si mesmo e a outros personagens. A voz do operador de áudio pode assumir vários timbres, ritmos e gêneros. Como interveniente, ele é apenas uma voz na multidão, no teatro ele representaria o coro, o sentimento coletivo. É a voz sem identidade da massa que acompanha a ação e o enredo, torna-se a voz da audiência que clama, exclama e/ou louva. O trecho abaixo é um bom exemplo das relações entre as vozes e suas funções.

MASSARANDUBA⁸⁵:

— Ela já chegou, ela tá na área depois de alugar Dona Célia...

VINHETA-OPERADOR, EM CIMA DA FALA:

— Que beleza?

⁸⁴ Programa que foi ao ar no dia 17 Dez. 2011.

⁸⁵ Programa que foi ao ar no dia 12/12/2011.

MASSARANDUBA:

— ... no final de semana prolongado, Dona Célia tá retada com a diretoria! Tô ligado!

VINHETA-OPERADOR:

Voz-onomatopaica de susto.

MASSARANDUBA:

— Tá retado com ponto facultativo, o rango comeu no centro, esvaziou panela e a zorra toda!

VINHETA-OPERADOR, EM CIMA DA FALA:

Voz-onomatopaica de risada.

MASSARANDUBA:

— ... e agora ela vai pedir uma vale para seu coisinha para poder reabastecer.

INAUDÍVEL.

MASSARANDUBA:

— Que é isso, eu é que pergunto o que é isso? Mas chegue mais Dona Maricotinha, nossa olho de Tanderá. Foi João, foi... Quem foi mais?

JATOBÁ:

— Clarinha.

MASSARANDUBA:

— Clarinha, foi todo mundo no corsinha velho.

VINHETA-OPERADOR, INTERVENIENTE:

— Eu vou insistir!

MASSARANDUBA:

— Olha aí Dona Célia falando coitada, essa, essa tem moral mesmo. Dona Célia tem moral. E Dona Maricotinha que não está nem aí para pombo sujo tirado a cavalo do cão. Veja para de junto minha rainha da Sete Portas!

VINHETA-OPERADOR, INTERVENIENTE:

— Você não tem o que fazer, não?

MASSARANDUBA:

— Ai, tá vendo? Dona Célia perguntou isso para ela na sexta-feira. Não tem o que fazer não, é? Lavar um prato, passar uma esponja de aço. Só quer ficar aqui alugando, velho? Veja para de junto minha rainha da Sete Portas! E bote pressão na galera do mal, venha!

VINHETA-OPERADOR, EM CIMA DA FALA:

— Que beleza?

MARICOTA:

— Seguinte, seguinte é o negócio seu da Massa, seu da Massa. Eu não sou baú para guardar nada e não quero nem saber dessa história de caô, caô minha quinzena atrasou! Ói, me jogando contra a minha sogra...

Ainda falta falar de um aspecto da oralidade mediatizada, que, em muitos casos, está baseada em um texto escrito ou em um subtexto. No caso do improviso, ele precisa ocorrer dentro de certos parâmetros, uma vez que não é possível improvisar em cima do nada. É preciso que haja um mote para que o *apresentador-mediador* desenvolva sua fala. Assim como também é preciso certo conhecimento sobre a temática a ser desenvolvida. Para o rádio, essa talvez seja uma questão crucial. O mote para o improviso no *Sociedade Contra o Crime* advém do cotidiano dos apresentadores ou dos funcionários da emissora e das ocorrências na rádio. Há certa intertextualidade entre a vida e o cotidiano da emissora e as notícias teatralizadas sobre violência, criminalidade e segurança. É frequente o improviso em cima da vida dos

radialistas, por exemplo, a citação do carro de Graça Lago ou a indicação de que Zezinho da Ribeira, o operador de áudio, trafega pelo bairro de manhã bem cedo com sua motocicleta. Um ouvinte não habitual pode se sentir perdido com as relações estabelecidas no improviso dos personagens, mas o que fica é a piada interna para funcionários e ouvintes assíduos interessados na dinâmica da emissora.

Por medo de fugir ao contexto ou de se tornar ininteligível, escrever um roteiro ou não escrevê-lo é sempre uma questão para quem trabalha no veículo. Isso porque o improviso traz um maior grau de coloquialidade para o rádio. É ele que quebra o que há de “maquinal” na fala dos personagens ou dos jornalistas. “Vale lembrar que improvisar não significa dizer a primeira coisa que vem à boca. A verdadeira improvisação exige mais preparação que a redação de um texto. Pressupõe pesquisa, fazer um esquema de ideias, ter os materiais em dia, estar em forma” (VIGIL, 2003, p. 110). No teatro esse acrescentar dentro do contexto da fala é chamado de *caco*⁸⁶, no rádio ele é a expressão da humanidade, pois sem nenhum improviso a locução pode soar mais eletrônica e menos humana.

Sobre o texto-oral do rádio, assim como na poesia, a voz é que se impõe sobre a escrita. É por isso que podemos também usar o termo *obra* para designar o conteúdo radiofônico. De certa maneira, temos uma fixação escrita que se movimenta e se atualiza a partir da fala, e só se completa, ou seja, torna-se obra, quando revestida de voz. A escrita no rádio pressupõe a fala e é realizada para ela. O texto no rádio “[...] se desenha entre a palavra e a voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 161). A obra no rádio, a exemplo da poesia oral, é integração dos elementos da performance radiofônica (texto-voz, ruídos e efeitos, música e silêncio) que “[...] recria a unidade vivida: a unidade *desta* presença, manifesta pelo som *desta* voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 163). As marcas da vocalidade e da teatralidade se manifestam no texto radiofônico, tanto que ele é chamado de roteiro de fala ou de *scprit*. Um texto que pode ser dividido em duas partes: 1) a escrita – relativamente estável; e 2) a performance – móvel, nômade. Cada locutor se apropria do texto trazendo novas marcas de vocalidade, novas interpretações e improvisos o que, sem transformar o sentido geral do texto, garante novos ou outros entendimentos mais amplos ou mais restritos. O programa analisado reúne aspectos acima citados e inclui o aspecto poético da obra vocal. Ela “emerge de um lugar interior e incerto” (ZUMTHOR, 2010, p. 177), nas vozes do programa subitamente os personagens aparecem através da qualidade, do espírito da voz. E o texto de rádio é uma escrita que se pretende e só

⁸⁶ “Na gíria teatral, a palavra ou frase improvisada, inserida pelo ator no **texto** original, geralmente para provocar efeito cômico” (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 90).

se realiza na emissão da voz ao microfone. Inclusive é a própria voz que anuncia os gêneros e formatos que perpassam o programa e que conduz o ouvinte pela narrativa sem que ele confunda os objetivos e os formatos propostos pelos *apresentadores-mediadores*. É por isso que também podemos dizer que eles são mediadores entre a voz, a letra, os gêneros e os formatos para plateia que acompanha o *Sociedade Contra o Crime*.

Daí a importância de conhecer as características e as qualidades vocais no rádio para criar texto que será voz. Por isso, o programa *Sociedade Contra o Crime* só se concretiza quando vai ao ar. E é por isso também que a linguagem radiofônica é complexa, porque depende do que está fixado, do que está escrito, e daquilo que se volatilizou. O rádio é vocalidade, é performance que segue marcas do texto, dos formulismos e aquilo que não pode ser programado ou esquematizado.

3.3 OS DEMAIS ELEMENTOS DA LINGUAGEM RADIOFÔNICA

A oralidade mediatizada é marcada por camadas sonoras que se imbricam e fazem a performance no rádio, a voz, na fala-escrita do *apresentador-mediador* foi o objeto do tópico anterior e neste segmento a reflexão recairá sobre os demais elementos da linguagem radiofônica. É ainda importante considerar que esses elementos aparecem na narrativa radiofônica de forma planejada e dentro das estratégias de sensorialidade e economia, haja vista que esses só devem ser sacados quando contribuem para a narrativa.

Há certa consensualidade entre os autores de rádio quando discorrem sobre quais seriam os elementos da linguagem radiofônica e como eles deveriam ser usados, ainda que as nomenclaturas mudem. Quase todos são unânimes em afirmar que os elementos da linguagem radiofônica são: a fala, os efeitos sonoros e os ruídos, a música e o silêncio. É sobre esse último elemento que recaem as discussões e suspensões. Seria ele um item constitutivo próprio ou parte dos outros elementos, um interregno que ora une e ora separa os demais elementos? O silêncio tem potencial expressivo próprio ou é uma partícula dos outros? A maioria dos autores entende que o silêncio é um componente independente. Abaixo o quadro sinótico aponta as aproximações e diferenças entre alguns autores de rádio sobre os elementos que compõem a linguagem no rádio⁸⁷.

Tabela 2 – Quadro Sinótico sobre a linguagem radiofônica

AUTORES BRASILEIROS			
Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva	Luiz Artur Ferraretto	Eduardo Meditsch	Gisela Ortriwano
Voz	Voz	Palavra	Linguagem oral
Palavra escrita	Música	Música	(A autora não chega a discorrer sobre a linguagem radiofônica, mas elenca como característica do veículo a oralidade).
Música	Efeitos Sonoros	Ruídos	
Efeitos Sonoros	Silêncio	Silêncio	
Ruídos			

⁸⁷ Também foram consultados os seguintes autores ingleses: Robert McLeish, Paul Chantler e Sim Harris e Carl Hausman, Philip Benoit, Lewis B. O'Donnell. No entanto, não foram localizadas informações que caracterizassem os elementos da linguagem e nem conteúdo que pudesse constituir uma indicação no quadro.

<p>Silêncio</p> <p>“Portanto, a linguagem radiofônica não é exclusivamente verbal-oral. Assim, como a palavra escrita, música, efeitos sonoros, silêncio e ruídos são incorporados em uma sintaxe singular ao próprio rádio, adquirindo nova especificidade, ou seja, esses elementos perdem sua unicidade conceitual à medida que são combinados entre si a fim de compor uma obra essencialmente sonora com “poder” de sugerir imagens auditivas ao imaginário do ouvinte” (SILVA, 1999, p. 71).</p>	<p>“Cada um desses elementos contribui, com características próprias, para o todo da mensagem. Os três últimos trabalham em grande parte o inconsciente do ouvinte, enquanto o discurso oral visa ao consciente” (FERRARETTO, 2007, p. 26).</p>	<p>“As melhores análises vão ainda esmiuçar cada um dos subsistemas semióticos que compõem esta linguagem, como o da música ou o da palavra, e descrever as suas funções no todo. Quase todas, no entanto, vão parar por aí, sem notar que descreveram tanto a linguagem do rádio quanto a da fonografia, e que não distinguiram entre elas” (MEDITSCH, 2008b, p. 8).</p>	<p>“[...] o rádio fala e, para receber a mensagem, é necessário apenas ouvir” (ORTRIWANO, 1985, p. 78).</p>
AUTORES ESPANHÓIS			
Emílio Prado	Miguel Ángel Ortiz e Jesus Marchamalo	José Ignacio López Vigil	Armand Balsebre
<p>Palavra</p> <p>Música</p> <p>Ruídos e efeitos especiais</p> <p>Silêncio</p> <p>“Assim, pois, a palavra, a música, o silêncio, os ruídos e os efeitos especiais perdem a sua unidade conceitual quando são combinados exercendo uma interação modificadora entre eles, o que resulta em um novo conceito, que é o que queremos</p>	<p>Palavra</p> <p>Música</p> <p>Efeitos Sonoros</p> <p>(Os autores indicam que alguns pesquisadores incluem o silêncio como elemento da linguagem, mas parecem assumir a posição de que o silêncio não se constitui um elemento independente).</p> <p>“Na hora de criar determinado ambiente sonoro, há três elementos nos quais se baseiam a montagem radiofônica. Música, efeitos e palavras, combinados de forma correta são os elementos que contêm os códigos suficientes para que o receptor gere a imagem concreta que se</p>	<p>Palavra</p> <p>Música</p> <p>Efeitos Sonoros</p> <p>“De qualquer maneira, esses silêncios constituem a quarta voz do rádio ou pertencem ao ritmo próprio das outras três? Mais me parece a segunda hipótese” (VIGIL, 2003, p. 57).</p>	<p>Palavra</p> <p>Música</p> <p>Ruídos ou efeitos sonoros</p> <p>Silêncio</p> <p>“A partir de (Abraham) MOLES, podemos designar a natureza estrutural da mensagem sonora do rádio em três sistemas expressivos muito concretos: a palavra, a música e o ruído ou efeito sonoro. Mas MOLES não traz o silêncio em sua classificação. No entanto,</p>

transmitir” (PRADO, 1989, p. 36)	pretende transmitir” (ORTIZ e MARCHAMALO, 1994, p. 63)		a informação que o silêncio no rádio transmite tem uma significação importante para o considerarmos um elemento a mais da mensagem radiofônica: o sistema expressivo não sonoro” (BALSEBRE <i>In</i> MEDISTCH, 2005, p. 328).
AUTORES ALEMÃES			
Werner Klippert		Horst Scheffner	
Palavra		Palavra	
Voz		Música	
Som e ruído		Ruído	
(A música estaria incluída no segmento do som e do ruído e da voz)			
“Quem participa? – Palavras, ruídos, sons? – Certamente. Mas o que torna tudo isto uma peça radiofônica? É possível jogar com as palavras perfeitamente em todos os gêneros da linguagem, sobretudo na poesia. As combinações de ruídos, esteticamente conformadas, tornam-se “música concreta”, e os sons, música pura e simples;” (KLIPPERT <i>In</i> SPERBER, 1980, p. 86).		“Os seus meios de expressão são a palavra, a música e o ruído. Na peça radiofônica o valor mais decisivo cabe à palavra” (SCHEFFNER <i>In</i> SPERBER, 1980, p. 116).	
AUTORES INGLESES			
Andrew Crisell		Tim Crook	
Fala		Fala	
Sons		Música	
Música		Sons	
Silêncio		Silêncio	
“Radio’s codes are purely auditory, consisting of speech, music, sound and silence, and since, as we shall see, the ear is not the most “intelligent” of our sense organs their deployment has to be relatively simple” (CRISELL, 2001, s/p) ⁸⁸ .		“The auditory code of radio exist physically as speech, music, sounds and silence which are framed by time, so the experience is ephemeral” (CROOK, 2001, s/p) ⁸⁹ .	

⁸⁸ O código radiofônico é unicamente sonoro, e é constituído pela palavra, a música, os efeitos sonoros e o silêncio. E o ouvido, canal de recepção desse código, não é o “mais inteligente” dos nossos sentidos, seu desenvolvimento é relativamente simples (livre tradução).

⁸⁹ O código sonoro do rádio existe fisicamente, como palavra, música, efeitos sonoros e silêncio. Eles existem no tempo e, por isso, a sua existência é efêmera (livre tradução).

Em relação ao silêncio, é possível dizer que ele ocorre como falha técnica, com pausa da fala ou como pausa expressiva. O significado do silêncio depende da condição em que ele se realiza. Para Crisell (2001), o silêncio é positivo ou negativo: “It is therefore important to consider silence as a form of signification. It has both negative and positive functions which seem to be indexical” (CRISELL, 2001, p. s/n).

Uma falha técnica, o aspecto negativo, pode ser entendida apenas como um desvio do padrão e do normal de uma rádio ou como algo proposital, como uma falha técnica intencional. E isso não é incomum, aqueles que trabalham na área colecionam algumas histórias de “problemas técnicos” produzidos pelos colegas para atrapalhar uma locução, prejudicar um programa etc. Contudo, o mais comum é que o silêncio seja decorrente de falhas tecnológicas ou humanas não intencionais, um momento agonizante para quem trabalha no meio e para quem está na sintonia. A depender da duração, tendo em vista que o rádio é som, o silêncio é um desestímulo a audição. Nesses casos, a troca de uma emissora pela outra é quase certa. O ouvinte também pode, em virtude do silêncio prolongado, desligar o aparelho de rádio. Mas o silêncio, em seu aspecto positivo, pode indicar a passagem de um programa para o outro, de um bloco, ou de quadro para um novo conteúdo.

O silêncio falha técnica, no entanto, não interessa à análise das estratégias de teatralização do programa *Sociedade Contra o Crime*, contudo, durante os seis dias de gravação nenhuma ocorrência foi anotada dentro desse padrão. Já o silêncio que demarca as passagens entre os conteúdos, esse ocorre durante toda a irradiação. E de certa forma, ele segue o padrão e a organização dos espelhos dos programas (APÊNDICE XI), nas transições entre os blocos e os comerciais e, também, entre os próprios quadros. Nesses casos, a duração do silêncio é muito curta, mas suficiente para ser entendida como passagem entre os conteúdos. Esvaziar o espaço radiofônico faz parte da respiração de formatos como o *Sociedade Contra o Crime*, ou das transições dos quadros e dos conteúdos no rádio, como explica Scheffner (*apud* SPERBER, 1980).

Esse preencher-se e esvaziar-se constantemente alternados é a respiração da peça radiofônica. Contudo, o fechamento do controle do volume, devido ao qual desaparecem não apenas os conteúdos do espaço criado, mas o próprio espaço também, é o fim da peça radiofônica – ou é apenas ponto de passagem para a imediata reabertura, ou melhor, para a abertura de um *novo* espaço, uma encruzilhada entre uma cena e outra (SCHEFFNER *apud* SPERBER, 1980, p. 136).

O silêncio pausa de transição é utilizado no programa, mas as frações temporais são mínimas, mesmo assim a tônica do *Sociedade Contra o Crime* e da *Rádio Sociedade* é a continuidade do som, a união entre os elementos da linguagem radiofônica por meio da mixagem, da sobreposição. Essa é uma característica das emissoras de natureza popular e daquelas que tem o jovem como público alvo. No segundo caso, o que se pretende é criar um ritmo que seja compatível com a energia e a disposição da juventude e, no primeiro, há a construção do irreal a partir da saturação de sons, além disso, o barulho e algazarra são características dos bairros populares e das comunidades da periferia, onde muitas famílias moram juntas em pequenos espaços. Na *Rádio Sociedade*, a continuidade do som – ou seja, o ritmo de troca das vinhetas, das falas, dos ruídos – funciona como cenário da periferia; esse som que não cessa, com silêncios mínimos, também está conectado à teatralização do silêncio, relacionado à concepção de que o “Show não pode parar”. Por outro lado, o barulho contínuo que espanta o silêncio é aquele que nega o aspecto fúnebre da ausência de som: “[...] ainda prevalece a noção de silêncio como morte alimentando a necessidade de se estar sempre emitindo e produzindo sons” (SILVA, 2007, p. 72).

De qualquer forma o silêncio, assim com os outros elementos da linguagem radiofônica, funciona ora como conector e ora como limite mais ou menos rígido entres os próprios elementos. Há certas convencionalidades radiofônicas que pedem o silêncio ou o som. A questão do silêncio não é tanto a identificação de sua ocorrência ou não, mas o papel que ele exerce na narrativa, o que dele pode ser ouvido. É difícil usá-lo porque ele é a ausência de som em um meio sonoro. Por isso, o silêncio no rádio precisa ser pertinente e oportuno. Talvez o silêncio seja o recurso menos usado no programa porque ele requer um pouco mais de estudo, de preparação. Apesar de se configurar como um esquete e ter como elemento principal a encenação da notícia, o *Sociedade Contra o Crime* não tem um diretor, o que, de certa maneira, limita a atuação dos *apresentadores-mediadores* e também o potencial da performance. No mínimo, as atuações ficam refém das inscrições culturais, educacionais e psicológicas dos seus intérpretes. Pode-se dizer que o silêncio, como estratégia dramática ou cômica, é um elemento de difícil improvisação.

No mesmo sentido o silêncio talvez encerre o potencial mais abstrato da performance no rádio. Até porque, excetuando-se o momento em que o rádio está desligado, o silêncio total é algo impossível para alguns cientistas e, por isso, só pode ocorrer levando em consideração o

som ou a música, como no caso da peça de John Cage⁹⁰ (1912-1992) 4'33 – a execução performatizada do silêncio, da música sem som ou do som ambiente que emerge do silêncio da performance (CROOK, 2011). O silêncio depende da performance e a performance radiofônica é sonora, a retirada do som deve ser pensada e não ocorrer ao acaso sobe pena de se tornar uma falha técnica. Outro problema é quantidade de silêncio que é necessária para teatralização no rádio. Por se tratar de segundos ou décimos de segundos, o silêncio no rádio é difícil de ser interpretado como parte autônoma, é assim que entendem os teóricos espanhóis José Ignacio López Vigil (2003), Miguel Ángel Ortiz e Jesús Marchamalo (1994).

Além do *silêncio falha técnica* e do *silêncio pausa de transição*, existe o *silêncio como pausa expressiva*, que Crisell (2001) considera ser o silêncio positivo. Como o rádio é uma forma de oralidade, ainda é preciso entender a que se refere o silêncio: a *pausa expressiva da voz* ou a *pausa expressiva do som*. Esta última é a suspensão total do som, mas não do argumento sonoro. Como um todo, o silêncio como *pausa expressiva do som* ocorreu em brevíssimos instantes no *Sociedade Contra o Crime*, entre um conteúdo e outro ou entre as falas dos *apresentadores-mediadores*.

O *silêncio pausa expressiva do som* não é uma das principais características e nem um dos elementos de estratégia global de teatralização do programa *Sociedade Contra o Crime*. Entretanto, se consideramos apenas os esquetes, o *silêncio pausa expressiva do som* é uma das possibilidades do quadro Cecéu e Zé Grilo, único segmento irradiado “a seco”, ou seja, sem o conteúdo musical ao fundo da fala dos personagens. O quadro simula a conversa de dois caipiras que lamentam os desmandos políticos e administrativos da região. E o silêncio ocorre como pausa natural de respiração e/ou nas paradas carregadas de subjetividade, de intenção, de significado, com expressão. No exemplo apresentado aqui, o *silêncio pausa expressiva* foi utilizado 33 vezes em um período de quatro minutos e cinquenta e um segundos. Os intervalos tinham cerca de um segundo, 16 deles, seguido de menos de um segundo, 15 deles e interrupções de dois e três segundos, uma de cada. Considerando que as pausas de menos de um segundo tenham a metade dele, já que aquelas interrupções acima de oito décimos foram consideradas como um segundo, o *silêncio como pausa expressiva*, no programa do dia 12/12/2011, somou trinta e sete segundos, o que representa 11% do tempo

⁹⁰ Compositor e pesquisador na área musical. Ganhou notoriedade ao realiza a peça 4'33” uma música conceitual cujo o som é o silêncio, já que a composição não tem nenhuma nota. 4'33' teria sido composta em 1952 e é uma composição em três movimentos (30”, 2'23”, 40”) que estimula a audiência a perceber o som do ambiente em virtude da performance do silente músico. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/4%E2%80%B233%E2%80%B3> Acesso em: 15 Dez. 2012.

total do quadro. Algumas pausas também aparecem interpoladas, e foram entendidas como um conteúdo total, na tabela abaixo, que serve de exemplo, na qual essas situações estão assinaladas. Especificamente, a depender do roteiro, o *silêncio pausa expressiva do som* provoca o ouvinte para o riso e serve de transição ou conexão entre os assuntos, expressa duplo sentido, evoca a indignação, a reflexão, a explicação, a conclusão, a ironia e a comicidade.

Tabela 3 – Tabulação das ocorrências de *silêncio pausa expressiva do som*

Data	Fala	Tempo	Função
12/12/2011	ZÉ GRILO: Mas não tem jeito não, viu?!	00:00:01	Indignação
12/12/2011	ZÉ GRILO: Quanto mais se passa o pano mais sujeira aparece, não sabe?	00:00:01	Transição entre os assuntos
12/12/2011	ZÉ GRILO: E os meninos tricolor e rubro-negro no torneio sub-20? Até agora estão numa boa!	00:00:01	Espaço para a resposta ao questionamento
12/12/2011	ZÉ GRILO: O rubro-negro continua na ponta...	00:00:01	Transição entre os assuntos
12/12/2011	CECÉU: A mídia nacional em canal aberto.	Menos de um segundo	Reflexão
12/12/2011	CECÉU: Prá gente acompanhar os nossos futuros craques.	00:00:02	Transição entre os assuntos
12/12/2011	ZÉ GRILO: Cacilda!	00:00:01	Interjeição
12/12/2011	ZÉ GRILO: Morder a orelha é só para quem é contorcionista, não sabe?	00:00:01	Indignação
12/12/2011	CECÉU: <i>Arrepare</i> só para encrenca?	00:00:01	Interrogação

12/12/2011	CECÉU: Os caçambeiros...	Menos de um segundo	Erro de fala
12/12/2011	CECÉU: Estão há cinco meses sem receber.	Menos de um segundo	Conclusão
12/12/2011	ZÉ GRILO: O Senhor prefeito de Serrinha, Seu Osni?	00:00:03	Provocação
12/12/2011	ZÉ GRILO: Seu Osmise?	Menos de um segundo	Ironia
12/12/2011	ZÉ GRILO: Prefeito da cidade de Serrinha...	Menos de um segundo	Provocação
12/12/2011	ZÉ GRILO: Terra do nosso repórter Carlos Mota...	00:00:01	Comicidade
12/12/2011	ZÉ GRILO: A pergunta que eu faço é?	00:00:01	Provocação e Ironia
12/12/2011	ZÉ GRILO: É falta de dinheiro na prefeitura?	Menos de um segundo	Provocação
12/12/2011	CECÉU: O cidadão trabalha, trabalha...	Menos de um segundo	Reticência
12/12/2011	CECÉU: Quem pergunta sou eu (silêncio) tá? (silêncio) tá isso aí seu Zé Grilo?	Menos de um segundo	Provocação
12/12/2011	ZÉ GRILO: Mas nem que a vaca...	Menos de um segundo	Duplo sentido
12/12/2011	ZÉ GRILO: Essa zorra aí taria certa, não sabe?	00:00:01	Conclusão
12/12/2011	ZÉ GRILO: Tem gente que parece, parece que está mesmo é bufano...	Menos de um segundo	Provocação
12/12/2011	CECÉU: E chamo todo mundo para tora...	Menos de um segundo	Provocação

12/12/2011	CECÉU: E como diz o ditado.	00:00:01	Conclusão
12/12/2011	ZÉ GRILO: Mas não é possível!	00:00:01	Ironia
12/12/2011	ZÉ GRILO: A senhora vai fechar o ano batendo o reco de bestice, não sabe? (silêncio) Que peste é essa de cavaco dada não se olha os pentes, mulher?	00:00:01	Ironia e comicidade
12/12/2011	ZÉ GRILO: Curtiu um feriadão arretado e volta dizendo asneiras (silêncio) ôxenti?	Menos de um segundo	Ironia
12/12/2011	ZÉ GRILO: O ditado certo é assim...	00:00:01	Explicação
12/12/2011	ZÉ GRILO: Cavalo (silêncio) cavalo dado...	00:00:01	Reticência
12/12/2011	ZÉ GRILO: Não se olha os dentes.	Menos de um segundo	Conclusão
12/12/2011	CECÉU: Ô velho (silêncio). Ô velhinho (silêncio)	Menos de um segundo	Irônico
12/12/2011	CECÉU: Ou tá aqui para curtir com o nosso desespero!	00:00:01	Provocação
12/12/2011	ZÉ GRILO: Agora anuncia o que vem por aí...	Menos de um segundo	Reticência

Já o *silêncio pausa expressiva da voz*, este é usado em larga escala com o objetivo de acentuar o drama e provocar o riso. Nesse caso, tanto a *pausa natural* quanto a *pausa dramática* revelam o potencial expressivo do rádio e servem à teatralidade, considerando que toda leitura do rádio é uma encenação. No *Sociedade Contra o Crime* as pausas ocorreram ininterruptamente e o *silêncio pausa expressiva da voz* foi utilizado para ressaltar o aspecto irônico ou patético (CRISELL, 2001; FERRARETTO, 2007).

JATOBÁ:

— Má rapá! (pausa – Interjeição) Uma comerciante dona de um mercadinho, lá em Lauro de Freitas (pausa – Conexão) foi achar de correr atrás de três pombos sujos que tinham acabado de meter no comércio dela (pausa – suspense) E levô a pior! (pausa – dramática)

MASSARANDUBA:

— Ela tomou uma azeitona quente pela cara e foi parar no hospital, onde está maus. (pausa – conclusão e ironia)

O efeito do silêncio no programa deve, ainda, levar em consideração o ambiente do ouvinte. Nessa pesquisa, as gravações foram realizadas pelo computador (três edições) e pelo rádio do carro (três edições). O objetivo de realizar a coleta utilizando um gravador semiprofissional⁹¹ em circunstâncias de diferente audição foi a de se colocar na situação do ouvinte. Na tentativa de perceber o que capta a audiência e como ela experimenta a linguagem radiofônica. Não foi possível simular todas as circunstâncias de audição do público alvo, mas ao usar o rádio do carro e o computador se supôs que esses dois cenários sejam prováveis e possíveis. Um dos elementos que se mostraram mais impactados pela audição (e gravação) foi o silêncio, porque a sua percepção também depende do ambiente.

O som do rádio do carro é mais abafado e, em muitos casos, a impressão é de há mais silêncio, visto que o sobe-som e as músicas com volume mais baixo não são percebidos, são inaudíveis. No entanto, ao colocar o arquivo sonoro no gráfico do editor de áudio o som estava lá. Essas diferenças sonoras perpassam todos os elementos da linguagem, mas o silêncio é o que se fez produzir dessa circunstância de audição. Esse é um *silêncio falha técnica*, não do processo de irradiação, mas do de recepção. Na análise, em que a audição é concentrada e feita por meio de fones de ouvido, com a possibilidade de identificação do som, esses silêncios desaparecem ou tornam-se insignificantes. Mas para saber se eles têm impacto na apreensão e interpretação do conteúdo seria necessário fazer outra pesquisa, dessa vez com a própria audiência. Uma pesquisa sobre o silêncio ou sobre o inaudível na recepção. Assim, não é possível afirmar se esses silêncios produzidos na recepção trazem significado narrativo, mas é presumível que eles afetem o entendimento da plateia radiofônica. Inclusive a qualidade do áudio é um dos fatores que atraem os ouvintes para as rádios em FM em vez das emissoras de AM, espaço do *Sociedade Contra o Crime*.

⁹¹ O gravador usado na pesquisa foi um *Sony ICD-SX750* que capta áudio em mono ou estéreo. A gravação pode ser feita convencionalmente ou através de uma mesa de som, no modo *in-line*. O equipamento permite a gravação em vários formatos, na pesquisa foi utilizado o *Mp3*, com frequência de captação de 192 k, entre 50-16.000Hz, a melhor qualidade do equipamento.

Com certeza o silêncio é o elemento de maior carga dramática disponível na linguagem radiofônica, mas em uma rádio com conteúdos populares ele é menos explorado e o seu potencial expressivo é pouco usado. Entretanto, existe um elemento que, ao contrário do silêncio, é usado em abundância nas emissoras cujo público alvo é a classe C, D e E. Inclusive, a utilização de ruídos, sons e efeitos sonoros acabam por ser o traço de distinção entre as rádios populares e a outras, e, também, uma estratégia de aproximação com a audiência.

A nomenclatura dada a esse elemento é imprecisa, mas é a possível. O termo ruído traz equívocos que podem levar à ideia de ruído comunicativo, de falta de entendimento sobre o assunto abordado, remete aos problemas de emissão e recepção. “Ruído é a estática no telefone ou desembrulhar balas do celofane durante Beethoven. [...] Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir” (SCHAFER *apud* SILVA, 1999, p. 74). Som é uma palavra muito genérica, no rádio tudo é som. E efeitos sonoros não significam necessariamente os barulhos, roncões, ruídos etc. usados na construção da narrativa, isso porque eles podem representar transformações na fala e na música, como a câmara de eco e os atrasos – *delay*. Seria possível usar o termo barulho, mas a palavra é muito coloquial e carrega certa concepção de conflito, o que não é o caso da linguagem radiofônica. Aliás, os conflitos entre os elementos da linguagem radiofônica só ocorrem quando não são bem planejados, e por conflito entende-se não a tensão entre os elementos, que essa existe mesmo, mas o emaranhamento que impede o entendimento. Apesar disso, para a análise, neste trabalho, optou-se pelos termos *efeitos sonoros e ruídos produzidos*.

Os *efeitos sonoros e os ruídos* são elementos cênicos da teatralização no rádio porque a linguagem radiofônica persegue ora o mundo real ora o imaginário. “O rádio é um meio de comunicação, difusão e expressão que tem duas metas importantes: a reconstituição e a recriação do mundo real e a criação de um mundo imaginário e fantástico” (BALSEBRE *apud* MEDITSCH, 2005, p. 327). Os *efeitos sonoros e os ruídos* são a cenografia no rádio, um elemento muito sutil, que localiza uma ação e os personagens em um determinado lugar e tempo. Eles também são capazes de servir de parâmetro para indicar os planos e as distâncias entre os personagens e as ações sonorizadas. Os *efeitos sonoros e os ruídos* têm incrível poder de sugestão e de associação com aquilo que representam ou que querem representar (SILVA, 1999). Outrossim, Crook (2001), Crisell (2001) e Silva (1999) relacionam *os efeitos sonoros e*

ruídos às proposições semióticas. Para os dois últimos teóricos esses elementos atuam como índice nas relações entre o signo e o objeto.

O índice, por manter uma relação factual, efetiva com o objeto, chama a atenção de seu intérprete exercendo sobre ele uma influência compulsiva, fornecendo-lhe (ao ouvinte) direções e instruções (SILVA, 1999, p. 76).

Unlike words, which are a human invention, sound is ‘natural’ – a form of signification which exists ‘out there’ in the real world. It seems never to exist as an isolated phenomenon, always to manifest the presence of something else (CRISELL, 2001, p. s/n)⁹²

Para Crook *os efeitos sonoros e ruídos* funcionam como ícone, índice e símbolo a depender do uso e do som. No primeiro caso, por exemplo, o da representação, o som do vento entre as árvores é um ícone de um fenômeno meteorológico, o som é a representação do vento em si mesmo. *Os efeitos sonoros e ruídos* constituem-se índice quando estão relacionados ao objeto, derivam dele. “Index is a sign connected or associated with an object. Smoke is an index of fire. Blood is an index of circulation. Water is an index of flooding. The concept exists as a sound as well as being signposted by contextual verbal language” (CROOK, 2001, p. s/n)⁹³. O símbolo é a porção mais abstrata, convencional e cultural na utilização dos *efeitos sonoros e ruídos*. Nesses casos, o som não tem conexão com o objeto representado e não é uma construção de semelhança, uma representação dele (CROOK, 2001). Um alarme pode significar fogo, invasão, evacuação, a depender do uso que é feito desse som eletrônico. Obviamente, o alarme lembra o objeto sirene em si mesmo, porém essa não é a informação passada pelo som do alarme. No trânsito, quando os motoristas são obrigados a dar passagem às emergências sinalizadas pelo barulho da sirene, é possível identificar pelo som do alarme a ambulância, o carro de bombeiro e a viatura da polícia.

Em virtude da complexidade na manipulação do som e da seleção dos *efeitos sonoros e ruídos* é que as emissoras deveriam ter sonoplastas ou *sound designer*. Esse especialista seria o responsável pelas montagens sonoras e pela execução dos *efeitos sonoros e ruídos* no contexto do “ao vivo” e pela produção deles. Ele seria o responsável por equalizar o som,

⁹² Diferentemente da palavra, que é uma invenção humana, os efeitos sonoros são um fenômeno natural. Uma forma de significação baseada na realidade. Ela não parece existir de forma isolada e é sempre uma manifestação de algo ou alguma coisa. (livre tradução)

⁹³ Índice é um sinal conectado ou associado a um objeto. Fumaça é um índice, ou indício, de fogo. O sangue da circulação. E água é o índice de uma correnteza. Esse conceito existe tanto como som quanto como linguagem verbal.

garantir a qualidade técnica sonora, mas também pela seleção dos elementos *efeitos sonoros e ruídos* e sua disposição na trama sonora da narrativa radiofônica. O responsável por garantir a relação entre os diversos elementos, mas, especialmente, ser uma “outra voz”, uma “outra personagem” na construção da história irradiada. No Brasil, as rádios se servem, basicamente, de operadores de áudio e não de sonoplastas. Nesse sentido, conta-se com a boa vontade, a experiência e a criatividade de quem está na mesa de som. Em uma emissora que utiliza pouco os *efeitos sonoros e ruídos* como elementos de narração e como figuras de estilo, talvez a formação importe menos do que para aquela que faz desse elemento seu traço de distinção.

Na *Rádio Sociedade da Bahia* a produção de vinhetas e de elementos de sonoplastia é feita principalmente por Genivaldo Novaes, Pedro Carvalho, Adriano Júnior. Os operadores de áudio⁹⁴ recebem muitas vinhetas e *efeitos sonoros e ruídos* prontos, por isso, a liberdade está relacionada ao uso e não à criação (SERRA, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE V). Em relação ao programa *Sociedade Contra o Crime*, o principal operador de áudio é José Rodrigues Serra, conhecido como Zezinho da Ribeira. O operador de áudio tem 26 anos de experiência e há 13 anos trabalha na *Rádio Sociedade da Bahia*. A folga de Zezinho da Ribeira é às terças-feiras, sendo substituído por Celso Trindade, que é o operador que cobre as folgas. Na semana analisada não houve alterações, e a rotina foi mantida. Não há diferenças significativas entre os dias de operação de José Rodrigues Serra e o de seu substituto. Entretanto, para esse tipo de análise e comprovação seria necessário outra amostra mais ampla. Mesmo assim, há certo padrão entre os operadores da rádio, o que não revela muito sobre a autoria e a execução dos efeitos. Alguns *efeitos sonoros e ruídos* usados na transmissão são planejados pelo redator, mas a maioria é feita no improviso, uma dinâmica do programa e da própria emissora.

[...] o texto, o Kalil ou o Bruno, eles deixam uma cópia conosco. Então, a gente dá uma lida rapidamente e aí já nos situamos e já desengajamos (sic) naquilo ali. Basicamente, eles vão por nós e nós estamos vivendo aquilo ali. Entendeu? Então, é uma dinâmica que nós semos (sic) parte deles e eles parte de nós (SERRA, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE X).

Apesar das trocas de operadores, o uso dos *efeitos sonoros e ruídos* parecem manter certo padrão. Essa é a percepção do ouvinte (SERRA, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE V).

⁹⁴ A pesquisa apontou que os seguintes operadores de áudio trabalham na *Rádio Sociedade da Bahia*: Carlinhos Sena, Celso Trindade, José Rodrigues Serra, Márcio Vander, Ocilvan do Nascimento e Odair de Santana (SERRA, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE V).

Não há uma diferença significativa e os *efeitos sonoros e ruídos* usados são os mesmos e a troca dos operadores não traz mudanças para a teatralização do programa.

A utilização dos *efeitos sonoros e ruídos* parece natural, mas é uma construção cultural que faz parte do mapa da emissora e da conexão com o público alvo e a audiência. Os elementos estão planejados no roteiro escrito ou em um roteiro interno do operador de áudio que procura atuar com os demais personagens da narrativa, ou seja, o operador procura por sua deixa, busca o momento em que pode posicionar os *efeitos sonoros e ruídos* na constituição de um diálogo. Os *efeitos sonoros e ruídos* utilizados no programa *Sociedade Contra o Crime* são também executados ao longo da programação, não constituindo um jogo de vinhetas exclusivo.

No caso do *Sociedade Contra o Crime*, o emprego desses elementos representa bem o conflito entre o gênero e formato do programa. A estrutura em esquete radiofônico demanda o uso de todos os elementos da linguagem radiofônica, mas, principalmente dos *efeitos sonoros e ruídos* porque eles podem narrar o que não pode ser dito. Entretanto, na concepção jornalística, os usos dos *efeitos sonoros e ruídos* constituem-se, geralmente, em um tabu. Esses elementos só podem aparecer sem produção, ou seja, quando decorrem do próprio ambiente da reportagem e, apenas, quando acrescentam alguma informação. Por exemplo, o som de gritos em uma manifestação é um elemento que deve ser aproveitado pelo jornalista ou editor para a cartografia da reportagem. Porém, o barulho do ar condicionado na sonora é um artifício de distração do ouvinte ou de obstáculo do entendimento da fala.

No mesmo sentido, é possível afirmar que existem *efeitos sonoros e ruídos produzidos* e aqueles *não produzidos*. Os *efeitos sonoros e ruídos não produzidos* fazem parte dos elementos que estão fora do controle de quem faz rádio. Eles são espontâneos e não são programados. E esses acontecimentos só podem ser manipulados em duas circunstâncias: quando são percebidos antes da irradiação e podem ser prevenidos ou quando são eliminados pela edição. Mas no contexto do ao vivo, os sons e ruídos podem ser irrupções extemporâneas, impossíveis de serem previstas e evitadas. As reações causadas por esses acontecimentos são as mais variadas e dependem da qualidade e intensidade dos sons e ruídos. Elas podem provocar desde o riso até o susto do ouvinte e dos envolvidos na irradiação.

Os *efeitos sonoros e ruídos não produzidos* não são incomuns e, por isso, o *apresentador-mediador* precisa criar mecanismos para aproveitar essas informações quando elas ocorrem e forem pertinentes ou desviar-se delas para manter o foco na narrativa. Especificamente, na reportagem, os únicos elementos utilizados para criar o cenário da ação da notícia são os *efeitos sonoros e ruídos não produzidos*. Como já foi dito, a simulação de *efeitos sonoros e ruídos* constitui-se em proibição para jornalismo, isso porque ela é considerada como falsificação do fato, vez que os elementos mascaram e distorcem a notícia. Além do texto e da fala, os *efeitos sonoros e ruídos não produzidos* são características que marcam o lugar do jornalismo frente ao jornalismo popular. Esse último é conhecido por fabricar *efeitos sonoros e ruídos* que se constituem no estilo de noticiar. O uso desses elementos dá mais carga dramática à narrativa noticiosa, tornando-a também mais conotativa. O radiojornalismo policial é o que mais se utiliza desses elementos como suporte para as suas performances. Esse é o caso do *Sociedade Contra o Crime*, cuja formatação é a hibridização do radiojornalismo policial com a teatralização. Mas também é preciso indicar que, apesar de o programa ser irradiado do estúdio da emissora, espaço de pouca interferência dos sons externos, foi possível identificar as ocorrências de *ruídos não produzidos* e esses eram, principalmente, os barulhos provocados pela movimentação no estúdio dos *apresentadores-mediadores* e por pessoas que entravam e saíam do local. São os sons do farfalhar das folhas do roteiro, de respirações, do tamborilar dos dedos na mesa, dos atritos entre os equipamentos, cadeiras, pequenos sussurros entre os apresentadores etc.. Contudo, nos seis dias de análise, as ocorrências não exigiram dos *apresentadores-mediadores* uma ação de desvio ou de aproveitamento dos elementos. Os barulhos e perturbações sonoras ficam mesclados ao som da irradiação como um fator natural daquele espaço sonoro, o espaço da AM, tão sujeito às perturbações eletromagnéticas e as interferências. Esses barulhos soam como o estalo da agulha nos sulcos, poeiras e riscos no disco de vinil, sujeira sonora que não interfere diretamente na audição e nem na mensagem.

Já os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* utilizados no programa servem ora para ampliar a carga dramática, ora para instigar o cômico, mas eles também podem ter outras funções como a de servir de cortina entre um assunto ou outro. Os ruídos podem ser combinados às vozes, ao silêncio, à música ou entre si; e esses encontros criam algo que é mais do que a parte isoladamente (MEDITSCH, 2008b). E esses *efeitos sonoros e ruídos produzidos* podem ser da ordem dos *eletrônicos*, das *máquinas* ou da *natureza*, mas precisam fazer parte da cultura sonora do ouvinte para que possam ser entendidos: “[...] a palavra – assim como o ruído – só

pode evocar a representação da realidade se for bem conhecida pelo ouvinte por tê-la visto antes” (KOLB *apud* SILVA, 1999, p. 76). Essa conceituação leva em conta o objetivo dos *efeitos sonoros e ruídos*, suas características e sua constituição e não o seu modo de produção, já que nesse caso todos os *efeitos sonoros e ruídos* seriam de produção eletrônica.

Os *efeitos sonoros e ruídos produzidos naturais* reproduzem os fenômenos da natureza, como barulho de trovões, de ventos, de água corrente etc., o que os caracterizaria, conforme Crook (2011), em ícones. Também estão inclusos os sons produzidos pelo corpo humano. Esses barulhos gravados são, geralmente, mais vívidos e mais nítidos do que aqueles que o ouvido comum capta. É preciso explicar que seria possível incluir as produções do aparelho fonador nessa categoria, mas optou-se por determinar que esses sons fossem chamados de *vozes-onomatopaicas*, analisadas no tópico anterior. Sendo assim, os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* que incluem a voz não fizeram parte do tópico dessa análise. Em retorno aos *efeitos sonoros e ruídos produzidos*, os *eletrônicos* são os abstratos e podem ser usados de várias formas, como sinalizadores de término de fala e até como marcadores de ações que não tem som, os socos por exemplo. Os eletrônicos são dependentes também da inscrição cultural do produtor e do ouvinte. São ruídos que não fazem parte dos fenômenos da natureza e também não são os sons das máquinas. Eles até podem estar associados a elas, como por exemplo, o *bip* do relógio, mas ele não se confunde com o próprio som que a máquina relógio faz. Por outro lado, eles são convencionais e seriam sons mais simbólicos, mas podem ser indiciais também. O *maquinal* é produzido por instrumentos criados pelos homens, por exemplo, o som do relógio, do escapamento, da metralhadora. Os *efeitos sonoros e ruídos produzidos maquinais* se constituem apenas em índice.

Para Silva (1999), os efeitos e ruídos podem ser usados para narrar ou descrever um fato, eles seriam elementos narrativos ou descritivos, ou seja, são elementos que contam o fato ou são informações que compõem o cenário da ação e/ou caracterizam os personagens. No mesmo sentido, apesar de não usar a mesma nomenclatura, outro autor brasileiro exemplifica o uso dos *efeitos sonoros e ruídos* na composição da mensagem radiofônica. “Nesse quadro, o efeito compensa a ausência da imagem, reproduzindo sons próprios de elementos que servem como pano de fundo, de um trovão em meio a tempestade, aos trinados de pássaros para representar o início de uma manhã de primavera” (FERRARETTO, 2007, p. 26). Para Ortiz e Marchamalo (1994), efeitos e ruídos podem ser usados para conduzir as *montagens realistas* ou *descritivas* ou as *montagens conceituais*. No primeiro caso, os elementos poderiam ser

combinados e recombinados para compor um cenário, uma cenografia realista, uma imitação da realidade. Essa proposição segue a ideia de uso descritivo dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos*. Já a *montagem conceitual* busca usar os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* para “[...] recriar atmosferas ou sensações. [...] não respondem à transcrição sonora objetiva da realidade, mas produzem outro tipo de código de caráter emocional ou anímico” (ORTIZ e MARCHAMALO, 1994, p. 64). Já para Balsebre (*apud* MEDISTCH, 2005), *os efeitos sonoros e ruídos* “[...] têm quatro funções: ambiental, expressiva, narrativa e o ornamental” (p. 334).

Ao usar *os efeitos sonoros e ruídos produzidos*, sejam *naturais*, *maquinais* ou *eletrônicos* para narração ou para descrição, é preciso ter o ouvinte em perspectiva, pois disso depende o entendimento. Os sons *maquinais* e *eletrônicos* aparecem e desaparecem de nossa cultura ou até são substituídos por outros, tanto o produtor quanto o sonoplasta devem estar atento a esse detalhe. Com certeza o som de datilografar uma carta não coincide com o da digitação, apesar de ambos indicarem que algo está sendo escrito. Esses sons inscrevem um tempo-espço e são carregados de historicidade. E, ainda, até dá para você usar um som para simular a conexão entre o computador e a Internet – som comum na década de 1990, por causa da Internet discada – mas é preciso ter em perspectiva que para as novas gerações a conexão é absolutamente silenciosa. Em virtude da tecnologia e dos avanços na área de produção de som, também é possível criar sons que possam sinalizar abstratamente uma pessoa ou uma ação. Balsebre (*apud* MEDITSCH, 2005) explica que, em 1971, a BBC criou o *bloodnock's stomach*, um efeito sonoro de dez segundos para indicar a ingestão de bebida alcóolica e a sua nocividade: “[...] criou um efeito para uma situação sonora não codificada” (p. 333). Dito isso, é de se considerar que os *sons e ruídos produzidos* possam ser deslocados de suas características e ordem para assumir novos usos. Um exemplo disso é o *spot* do comercial da Porto Seguro, no qual o barulho de um peru é usado para simular o que seria um vírus no computador⁹⁵, saltando da sua condição de ícone para símbolo.

No programa *Sociedade Contra o Crime* uma situação não codificada é a entrada da personagem Maricotinha, que é marcada por uma sequência de sons de batidas na madeira. Esse é único efeito que é produzido pelos próprios *apresentadores-mediadores*. Graça Lago dá golpes rápidos na mesa do estúdio para introduzir seu personagem. O som sinaliza a chegada da personagem que parece pedir licença. A entrada de Maricotinha usa a estratégia

⁹⁵ O comercial faz parte da campanha publicitária da Porto Seguro intitulada *Help-Desk* produzida pela Design Comunicação (ANEXO X).

associativa entre *efeitos sonoros e ruídos eletrônicos* e a personagem. Esse também é o único *efeito sonoro e ruído produzido* por uma pessoa, todos os outros são executados por equipamentos de produção e execução sonora digital. No mesmo sentido, o som denota a chegada da *narradora-mediadora*.

Igualmente, os *efeitos sonoros e os ruídos* podem ter sentido denotativo ou conotativo, podem estar ligados à manifestação direta do signo, em nível semântico, ou explorar o aspecto estético que depende da inscrição cultural e da percepção sensível e intelectual – de quem faz e de quem ouve. Todos os elementos da linguagem radiofônica dependem desses níveis de significação, contudo o equilíbrio entre eles na utilização dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos* é mais delicado porque é muito fácil deixar que *efeitos sonoros e os ruídos* tornem-se falha comunicativa.

As utilizações dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos* dependeram da transformação técnica e do desenvolvimento de aparelhagem para a produção de som, mas também da alfabetização na linguagem radiofônica de produtores e ouvintes, porque entendida, nas suas fases iniciais, como apenas linguagem oral-verbal. Os usos dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos* são mais importantes ainda quando considerados os formatos de dramatização no rádio, como os esquetes, radionovelas, cartas interpretadas etc.. Mas, mesmo o jornalismo se vale desses artifícios, não na descrição do fato em si, mas na estrutura que compõe o estilo da emissora, quando os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* são usados para apresentar o dinamismo, a atualização e gravidade, o que representa também certa teatralização da notícia.

De forma geral, os *efeitos sonoros e ruídos* para a dramatização são usados visando à verossimilhança e, para o jornalismo, à veracidade. No programa *Sociedade Contra o Crime*, que se intitula jornalístico, os *efeitos sonoros e ruídos* são produzidos em todos os segmentos, sejam eles em formato jornalístico ou nos dramático-ficcionais. Para analisar os usos e apropriações dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos*, optou-se por verificar as ocorrências na totalidade dos conteúdos dos seis programas gravados, em consideração aos seguintes aspectos:

Tabela 4 – Categorias de análise para *efeitos sonoros e ruídos produzidos*

Montagem	
Narrativa	Descritiva

Origem		
Natural	Maquinal	Eletrônica
Posição		
Primeiro Plano	Segundo Plano	Terceiro Plano

Foi possível encontrar no programa *Sociedade Contra o Crime* todas as categorias citadas acima. O programa não inova no uso dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos* e, inclusive, mantém a separação entre o conteúdo de formatação jornalística e aquele dramatizado. Isso significa que os padrões de utilização de *efeitos sonoros e ruídos produzidos* são mantidos. Ou seja, nos segmentos de notas e reportagens, eles são pouco utilizados e não servem à narrativa, só são usados para marcar as passagens entre os assuntos e a entrada da hora certa. Nos formatos dramático-ficcionais, esses elementos são usados com frequência e acrescentam informação à narrativa ou ajudam a criar o clima da narração. Igualmente, os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* usados nas emissões de Armando Mariani, no quadro de entrevista *Pinga-Fogo*, e aqueles posicionados na abertura e finalização da entrada da reportagem, são elementos que compõem a narrativa do programa, mas não da notícia (APÊNDICE, XVI). Eles servem como cortina, como passagem entre os conteúdos e não como elemento de elucidação da notícia ou de reforço da informação. Nesses quadros, os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* estão banidos e não foram detectados aqueles que ocorrem na circunstância do “ao vivo”.

O diálogo entre Céceu e Zé Grilo é o bloco do programa que menos usa os *efeitos sonoros e ruídos produzidos*. Mesmo sendo uma dramatização, o quadro registrou a ausência total dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos* em dois dias de análise. Mas mesmo nos dias em que esses elementos foram usados, eles serviram mais à estrutura do programa – como a sirene da vinheta de volta do bloco e o barulho sinalizador da hora certa –, do que como elemento descritivo ou narrativo da própria história. Em apenas dois dias, dos seis analisados, os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* foram usados para ilustrar a fala de Cecéu, praticamente no final do diálogo entre os personagens (APÊNDICE, XVI). É nos blocos dois e três, momento em que o trio de apresentadores encarna Jatobá, Massaranduba e Maricota, que os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* são utilizados com maior frequência. Esses elementos são colocados justapostos ao som de fundo, as falas, e aos outros *efeitos sonoros e ruídos produzidos*.

Alguns sons, como o da sirene, são usados ora para descrição da chegada da polícia, ora para narração de um conteúdo policial sem a pretensão de caracterizar a cena. Os *efeitos sonoros e ruídos produzidos* usados no programa são os sons vinculados à violência e a atuação da polícia, são tiros, sons de quebra-quebra e de armas sendo carregadas, derrapagens, de sirenes etc.. O uso dos *efeitos sonoros e ruídos produzidos*, no entanto, precisam da conjugação da voz e da música para terem eficácia narrativa e descritiva.

De certa forma, a música é a ordenação dos sons e ruídos, uma conjugação entre as frequências regulares e irregulares, entre a constância e inconstância. “Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que o som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos” (WISNIK, 1989, p. 27). No rádio, como pontua a maioria dos autores, a música é o aspecto sensorial da mensagem radiofônica. Isso porque a música é o som “[...] que mais se presta à criação metafísica” (WISNIK, 1989, p. 29). É por isso que determinadas músicas ou frequências musicais são capazes de representar as nossas sensações mais indescritíveis. A conjugação de determinados timbres, ritmos e tons serve para recriar antigas impressões e vivências ou inventá-las a partir de modelos ou arquétipos culturais e dos nossos dispositivos auditivos.

[...] Nesse campo, pelo mesmo enlace corporal que já comentei a propósito do andamento rítmico, o som grave (como o próprio nome sugere) tende a ser associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais lentas, em oposição à ligeireza leve e lépida do agudo (o ligeiro, como no francês *léger*, está associado a leveza) (WISNIK, 1989, p. 21).

Para Balsebre (*apud* MEDITSCH, 2005) a música é o elemento expressivo da mensagem, pois cria o “clima emocional”, ou descritivo, quando narra uma paisagem. No primeiro caso, uma música tensa gera, por conseguinte, uma sensação de tensão de drama. E, no segundo, mais condicionado à nossa cultura, a música é o cenário onde, por exemplo, é possível citar as duas versões da marcha nupcial, entendida como o casamento na igreja em nossa cultura ocidentalizada. Nesse caso, a música se constitui em um cenário total, mas que só é possível de ser simulado por quem relaciona aquelas músicas ao casamento. Muito provavelmente, as marchas não terão muito significado – ou assumirão outro – para uma cultura diferente da ocidental. No mesmo sentido, a música seria o elemento de criação de imagens auditivas (BALSEBRE *apud* MEDITSCH, 2005), argumento que traz de volta o potencial imagético do rádio.

Ao usar a música para compor o ambiente – a atmosfera ou a paisagem – entende-se que a organização do som não resulta em uma imagem visual, mas em um cenário que pode ser mais amplo até do que o descrito pela visão. Com isso, pretende-se dizer que o mapa ou signo que sugere a música pode ser uma representação do real ou nada disso, e ser o irreal ou hiper-real. A música se conecta com os nossos movimentos afetivos e as nossas sensações e, assim, resulta no estímulo à imaginação, a partir das nossas vivências e da nossa cultura. Essa função de ambientação, de cenário e de paisagem é a congruência entre efeitos sonoros e ruídos e a música. “Também a música pode cumprir uma função de ambientação. Se ecoa uma *jarabe tapatío*⁹⁶, nossa mente se desloca para o lindo e querido México e já imaginamos os *charros*⁹⁷ sapateando e as mulheres com suas amplas e coloridas saias” (VIGIL, 2003, p. 55). A citação reforça o caráter cultural da música e do entendimento para composição do cenário, e em acréscimo, para o autor cubano, a função precípua da música é a de montar certa atmosfera para a informação e para o ouvinte: “o mais típico da linguagem musical é criar um clima emotivo, aquecer o coração. A música fala prioritariamente aos sentimentos do ouvinte” (VIGIL, 2003, p.55). E é por isso que o autor categoriza a música como uma das vozes do rádio: “a voz do coração”.

A música tem potencial expressivo e de penetração comprovada pelo fato de ela poder constituir-se em o conteúdo principal da programação de uma emissora, aliás, a maioria das emissoras em FM é musical. Porém, nesses casos, a música não é um elemento da linguagem e se constitui em conteúdo de programação. No segmento de AM, o mais comum é a emissora de variedades, uma fórmula em que a música também é um componente, mas não o principal e nem o exclusivo. Esse é o caso da *Rádio Sociedade da Bahia*, uma emissora cuja missão e visão são: levar informação, prestar serviço à população e transmitir credibilidade aos ouvintes, anunciantes, parceiros etc.⁹⁸. A emissora tem programas dedicados ao conteúdo musical (ANEXO VII), mas esse conteúdo não representa o seu projeto editorial, ou seja, é possível afirmar que a rádio da análise não é musical. Excluindo-se o fato de a música poder constituir-se em parte ou no total do conteúdo da grade de programação, é importante considerar o papel que ela exerce na própria narrativa radiofônica, como um dos elementos da linguagem.

⁹⁶ *Dança tradicional mexicana.*

⁹⁷ *Charro seria o cowboy ou o vaqueiro mexicano.*

⁹⁸ Informação colhida do site da emissora. Disponível em: <http://www.radiosociedadeam.com.br/portal/missao.aspx> Acesso em: 29 Mar. 2012.

Para Crisell (2001), no rádio a música tem duas constituições principais: ela é um objeto estético de fruição e, também, mas não simultaneamente, serve de elemento da linguagem radiofônica para a combinação com os outros. Nesse caso, ela assume uma característica que não é a de ser apenas música. Isso porque ela vai se misturar, mixar-se aos outros elementos para formar outra coisa. De certa maneira, ela deixa de ser música para se tornar parte de um discurso em que a música é um elemento. É difícil entender o papel da música no rádio ora porque ela constitui-se no conteúdo principal de uma emissora, ora porque ela é elemento da linguagem e ora porque ela se confunde com o próprio conceito de linguagem radiofônica. Paralelamente, é possível afirmar que música também é a junção dos elementos que a própria linguagem radiofônica sugere. Eduardo Meditsch (2008b), no texto *Sete meias-verdades e um lamentável engano que prejudicam o entendimento da linguagem do radiojornalismo na era eletrônica*, propõe uma discussão que se assemelha à categorização citada acima quando questiona qual a diferença entre a linguagem fonográfica e a radiofônica. No entanto, para o ouvinte a separação entre música e rádio ou entre a linguagem fonográfica e a radiofônica é clara. Ao experimentar o rádio e a música o ouvinte não tem dúvidas sobre o que é uma ou é outra, o ouvido e o corpo conseguem apreender e distinguir essas diferenças, porém, no plano da conceituação a tarefa não é tão fácil. No que tange a linguagem, Meditsch (2008b) explica que a linguagem radiofônica é o compartilhamento de contexto entre o emissor e o ouvinte, é a efemeridade⁹⁹ da relação e da própria mensagem.

A linguagem do rádio, uma vez morta, uma vez considerada como "linguagem dada", não se distingue em nada da linguagem fonográfica. O que a distingue é que ela não existe na realidade enquanto dada, existe apenas dando-se como discurso. Seja transmitindo em direto, seja transmitindo em diferido um produto fonográfico que assim atualiza, ou ainda combinando estes dois elementos, como normalmente o faz, o rádio transmite sempre no presente individual do seu ouvinte e no presente social em que está inserido, ou seja, num contexto intersubjetivo compartilhado entre emissor e receptor: num tempo real (MEDITSCH, 2008b, p. 8).

Mesmo assim, tendo como base os elementos das duas linguagens, é possível a questão: Rádio é música? Rádio, como já foi dito, é uma forma de oralidade que encerra certo potencial melódico e musical (SILVA, 1999), mas a tônica é a fala e a voz que fala. Na canção, o ritmo e a música estão na voz que canta e não na que fala. Mas, também não dá para afirmar que a fala é rádio. Ainda assim, é preciso levar em conta o arranjo entre esses

⁹⁹ Seria possível discutir a efemeridade no rádio tendo em vista os conteúdos radiofônicos da web, dispersos pela internet. Mas o desvio não iria contribuir para a discussão proposta.

elementos, o contexto partilhado e o discurso em que ele se dá. Por isso, é mais fácil entender as diferenças entre a música e a linguagem radiofônica a partir da experimentação.

E ainda há momentos em que as fronteiras entre a fala e a música se estreitam, a fala do *rapper* é música? Como classificar a partir de categorias dos elementos da linguagem esse conteúdo de fala que não chega a ser canto? Esse é um fato em que há certa hibridização entre a fala e o canto. Mesmo assim, consideram-se essas performances como musicais. O programa *Sociedade Contra o Crime* se utiliza desse entrecruzamento também. Na abertura do segundo bloco do *Sociedade Contra o Crime*, a voz de Gonzaguinha, sobre a melodia de abertura da música *Cidade Contra o Crime*, anuncia “a onda de violência que se abate sobre a cidade”. O texto é a abertura da música *Cidade Contra o Crime* e poderiam ser analisado como música tanto quanto fala. No programa, ela cumpre a função de vinheta, ou seja, de identificação do programa e do quadro e de cortina: “breve trecho musical que assinala a separação entre duas seções de um programa, duas notícias de radiojornal ou determinadas cenas de radioteatro” (BARBOSA e RABAÇA, 2001, p. 196). Realmente é difícil entender o limite entre a fala e o canto, talvez o poema e a poesia sejam os balizadores dessa caracterização. Mas o ponto de transição entre e um e outro talvez possa ser medido pelos estudiosos da recitação e da cantoria.

[...] Arnheim (1980, p. 27) considera a música como a matéria-prima básica cujos parâmetros devem ser aplicados tanto na performance do locutor (cuja musicalidade é intrínseca à fala, ainda que sob alguns aspectos encontra-se perdida neste contexto da supremacia da vista) como nos efeitos sonoros, pelo fato de considerar o rádio como uma arte acústica cujo trabalho consiste em representar o mundo para o ouvido (SILVA, 1991, p. 78).

Nesse contexto, entretanto, assume-se que o rádio é uma forma de oralidade que compreende a fala e os demais elementos da linguagem, entre eles a música. E mesmo que conceitualmente não tenha se conseguido diferenciar com clareza a diferença entre a linguagem radiofônica e a linguagem musical, no entanto, a experiência auditiva é capaz de separar uma estrutura da outra conforme a experiência e a construção da narrativa a partir das organizações dos elementos ruído, efeitos sonoros, silêncios e fala. Uma linguagem que se torna evidente a partir da construção, relação e adequação desses elementos, um código partilhado entre produtores e ouvintes. Em estrutura o rádio, sobretudo pelo potencial da sua linguagem, é sempre uma dramatização, uma (re)construção da realidade (ou desconstrução) que pretende comover, mover a audiência, chamar sua atenção. Mesmo o jornalismo comporta essa descrição, ainda que haja certos limites entre a verossimilhança e a veracidade.

E por isso que essa dramatização, essa ação, essa narrativa, composta por esses elementos é, por assim dizer, o que se considera rádio, uma expressão de teatralização, onde a música é um elemento chave. Haja vista que:

[...] para o espectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos extra-cênicos, culturais, antropológicos, éticos (FERNANDES, 2009, p.167).

A música integra a linguagem radiofônica quando funciona para uma estruturação da mensagem. Nesse sentido, assim como os efeitos sonoros e ruídos, a música é um elemento pouco explorado pelo jornalismo. Contudo, sobre ela não pesa a ideia de embuste ou simulação das ocorrências, mas, na maioria das vezes, a música serve como um suporte para a fala. Ela deve estar sempre em segundo plano para não sacrificar a objetividade e veracidade da notícia. Mesmo assim, o uso do fundo musical em conteúdos noticiosos mais curtos, como as notas, tornou-se uma fórmula que garante o dinamismo necessário à proposta jornalística. Prado (1989) contesta essa posição tanto no que diz respeito à música quanto aos efeitos sonoros e ruídos:

Em definitivo, a manipulação é inevitável tanto com a utilização de todos os recursos expressivos do rádio como sem eles, o que nos leva a pensar que a não utilização destes recursos não responde ao interesse da objetividade, a não ser pela dificuldade de controlar a criatividade que representa a combinação de todas as unidades conceituais que compõem a linguagem radiofônica (PRADO, 1989, p. 37).

O autor reivindica todos os elementos da linguagem radiofônica, e não só a fala, como potencial expressivo no rádio até para os conteúdos jornalísticos, sem prejuízos à notícia e a veracidade dos fatos. Para o autor, essa narrativa atual, com pouco potencial expressivo, conjugado ao uso de palavras pouco coloquiais, e até de jargões profissionais, atende a uma determinada classe econômica – mais educada e com maior potencial econômico – e é a expressão desse grupo (PRADO, 1989). O problema é que essa narrativa tornou-se hegemônica e representa o padrão de correção para as produções no segmento noticioso, tornando-se a forma o próprio sinônimo do que é jornalismo. Pode-se dizer que a supressão de determinados elementos tornaria a notícia jornalística menos espetacular ou espetacularizada.

O uso da denominação jornalismo popular – apesar das várias possibilidades¹⁰⁰ – vincula-se, muito fortemente, a essa categoria de espetacularização da notícia e do grotesco¹⁰¹. Mas mesmo os conteúdos e as rádios populares sofrem certa influência dessa concepção. No programa *Sociedade Contra o Crime*, por exemplo, a escalada e conteúdo da reportagem são marcados pela música de fundo, que dá ritmo e dramaticidade à fala, mas os outros elementos são desprezados. Além da fala, a música é o único elemento que pode ser usado em vários contextos radiofônicos e, sobretudo, sem sofrer restrições nas narrativas jornalísticas. Para o jornalismo, constitui-se em tabu o uso dos demais componentes.

A música, e mais especificamente o canto, tem capacidade de exaltação, de perturbação espiritual que pode provocar o riso ou a tristeza, significar o divertimento ou ação. Como já foi dito, a música poderia ser vendida para provocar determinações sensações e reações corporais e, por isso, o jogo da música é incorporada às festas, sejam elas fúnebres ou carnavalescas. Para as estratégias de teatralização no rádio, a música é jogo, é festa, mas é, sobretudo, o espetáculo. Uma canção ou música pode mover um exército ou zombar dele, propor a paz ou preparar o espírito para a guerra. “A voz do cantor assume uma violência no grupo para qual ela se dirige” (ZUMTHOR, 2010, p. 307). No programa *Sociedade Contra o Crime*, como apontado anteriormente, quatro canções representam essas vozes de exaltação. As músicas falam sobre a malandragem, a vida sexual camuflada e sobre a criminalidade. Essas canções fazem parte das estratégias de teatralização e de espetáculo, mas não são fórmulas originais e nem mesmo surpreendentes. Aliás, os programas como o *Sociedade Contra o Crime* despertam críticas quanto às suas narrativas cômicas, sangrentas e violentas e quanto as suas músicas de duplo sentido como se essa configuração fosse inédita dos meios de comunicação de massa, fruto da indústria cultural e da espetacularização da informação. No entanto, como ensina Paul Zumthor:

Na maior parte das nações europeias, dos séculos XVII ao XIX, circulam canções sobre os crimes do dia, assassinatos, estupros, incestos, tudo o que fere espetacularmente o contrato social, ou sobre os próprios criminosos: poesia onde a moral dizia encontrar seu acerto de contas, já que ali estavam descritas no detalhe de perversidades severamente punidas no final. Nas

¹⁰⁰ Nesse contexto, o popular assume sempre a carga negativa, de algo de menos valor, de baixa qualidade. Mas existem outros usos para a palavra popular, que é polissêmica e também pode ser vinculada aos outros tipos de produção comunicacional. Cicilia Peruzzo cita três aspectos que permeiam a palavra: 1) popular-folclórico; 2) popular-massivo; 3) popular-alternativo. Pelas categorias descritas pela autora o programa *Sociedade Contra o Crime* estaria inserido dentro do segundo termo porque tem grande abrangência e penetração e porque se apropria de certos dispositivos, manifestações e linguagens (PERUZZO, 1998).

¹⁰¹ Sobre os temas, são referência o trabalho de Guy Debord (1931-1994) – *A Sociedade do Espetáculo* (1967) – e de Muniz Sodré e Raquel Paiva – *O Império do Grotesco* (2002).

manhãs de execução capital, vendedores distribuíam na multidão o texto da canção composta para a circunstância: mas, tomando parte na violência do espetáculo ao qual ela assim se integrava, esta canção significava mais desvelamento de uma opressão do que aversão ao crime (ZUMTHOR, 2001, p. 308).

As canções usadas no programa não são tão sangrentas e nem tão descritivas. Mas com certeza elas revelam a vida violenta das cidades brasileiras. A moral da história cantada, da fábula melódica, não é contada tanto pela canção, mas por toda a narrativa que o programa propõe, se bem que a música de abertura indica justamente o fim de todo o bandido e criminoso: “sair na rádio”, ou seja, ganhar reputação pública e na esfera pública de delinquente. Essa lição também é válida para a vítima. Há certa culpabilidade também para quem foi assaltado, morto etc., porque elas não foram espertas o suficiente para fugirem da situação de violência da periferia e cidades, onde ninguém sabe quem é polícia e quem é bandido. Por isso, o cidadão modelo é o malandro e não o criminoso ou a vítima. É a pessoa que não “vacila”, que não faz o que não quer e que pertence aos lugares em que a vida permite certa maleabilidade de valores, e onde esses valores não são maniqueístas. As canções do programa não podem ser caracterizadas como canções de protesto¹⁰², mas elas revelam certo grau de descontentamento com a violência e a criminalidade. Mesmo a canção de abertura do bloco de Céceu e Zé Grilo, uma música de duplo sentido sobre o passeio nem tão inocente entre um rapaz e uma garota, revela certa insatisfação entre o que a moral impõe para o namoro e o que o corpo deseja. Mas, as canções fazem parte da participação da voz no conteúdo musical do programa – voz-canção – e nesse segmento, tendo em vista que o conteúdo citado já foi analisado, as considerações estão voltadas mais para a música instrumental, o que não invalida o exame também para as canções, já que a canção é música também.

Apesar de se referirem ao som de forma geral, Ortiz e Marchamalo (1994) indicam três instâncias de significação – racional e emocional – que se adéquam mais à música do que a qualquer outro elemento sonoro, são elas: *criação de sensações, associação com as imagens e situações conhecidas e associação com a memória afetiva*. Obviamente, todos os elementos sonoros podem despertar tais percepções, mas a música é quem representa melhor esses estados mentais e corporais. No primeiro caso, a música é capaz de trazer calma e tranquilidade e/ou inquietar e perturbar o ouvinte. As emissoras de rádio musical se utilizam

¹⁰² Nos capítulos finais de *Introdução à Poesia Oral* (2010), Paul Zumthor vai discorrer sobre o uso das canções de protesto, principalmente, pelos estudantes no final da década de 1960.

dessa premissa, pela manhã a tendência é colocar canções e ritmos que estimulem o ouvinte a despertar, a acordar. No período noturno, ao contrário, as músicas servem para relaxar e adormecer. O jornalismo também não está de fora dessa regra, as trilhas usadas como fundo musical dos boletins e radiojornais no período da manhã são mais vibrantes e estimulantes, já as da noite são mais descontraídas e/ou mais sensuais, menos ritmadas e/ou com um timbre mais grave. Nesses casos, a trilha sonora serve como complemento da voz, ampliando ou reduzindo a carga de dramaticidade, solenidade etc. (FERRARETO, 2007).

As associações com as imagens e as situações conhecidas dependem da base cultural e das convenções coletivas no uso de determinado som. O rock'n'roll e a música eletrônica, por exemplo, são muito usados em contextos – reportagens ou notícias – que envolvem esporte; o *jazz* serve para criar um ambiente sofisticado etc.. Mas existem músicas que, especificamente, relembram lugares, pessoas, situações, ou épocas: marchas nupciais, *parabéns para você* canções natalinas etc.. Essas são inscrições culturais coletivas, padronizações de sentidos construídos para uma determinada música. Mas, mesmo assim, é preciso considerar que há sempre um aspecto pessoal no que diz respeito a esse elemento da linguagem radiofônica. Principalmente porque depois da invenção do rádio, mas, sobretudo do *walkman* e dispositivos portáteis, os indivíduos foram capazes de selecionar o padrão musical – ou as próprias músicas – para compor a trilha sonora de suas vivências, de suas experiências, das suas vidas.

A música pode despertar sensações menos universais. Nesses casos, ela tem como base a vivência, a memória afetiva. Esse aspecto é algo absolutamente pessoal, não pode ser dimensionado pelo produtor do programa. São os casos em que há um descompasso entre o que a música pretende provocar e o que ela realmente provoca. Uma determinada melodia pode trazer prazer e/ou fustigar terror e desespero, a depender do ouvinte e sua vivência pessoal e cultural. Uma música pode despertar uma cena ou um cheiro ou uma sensação corpórea desejada ou não. A música pode irromper em nossas mentes e corpos. A música é realmente um elemento poderoso que não pode e não deve ser desconsiderado na construção da mensagem radiofônica. “Victoriano Fernández Asís¹⁰³ declacrou, em certa ocasião, que a música deveria ser vendida nas farmácias, como sedativo ou estimulante, sonífero, inibidor

¹⁰³ Jornalista espanhol, falecido em 1991, em Madri. Foi um dos expoentes na radiodifusão na Espanha e também foi diretor de alguns jornais. Nasceu em La Coruña, em 1906, e era formado em Direito. Fontes: http://elpais.com/diario/1991/05/15/agenda/674258402_850215.html e http://es.wikipedia.org/wiki/Victoriano_Fern%C3%A1ndez_de_As%C3%ADs Acesso em: 28 Mar. 2012.

sexual ou afrodisíaco, e até mesmo – assim dizia –, como vomitivo” (ORTIZ e MARCHAMALO, 1994, p. 58).

Mas, ao usá-la, o sonoplasta ou o produtor deve refletir sobre as divergências culturais e temporais da plateia (CROOK, 2001). O programa *Sociedade Contra o Crime*, por exemplo, se utiliza de duas músicas que foram popularizadas pela televisão brasileira na década de 1970, são elas: o tema de *SWAT* e de *Hawaii 5-0*. A escolha dessas músicas inscreve o programa, que estreou em 1968, em um determinado tempo e espaço. Essas melodias, inclusive, porque não foram remixadas e nem ganharam um novo andamento ou arranjo, envelhecem a narrativa. Além disso, para os ouvintes mais velhos, as músicas despertam outros contextos difíceis de serem apreendidos pelos mais novos, fora a lembrança que os temas podem despertar. Enquanto para os ouvintes que viveram a década de 1970 a música propõe certa narrativa e conexão com o trabalho de investigação e polícia, já que as músicas são tema de abertura de duas séries policiais estadunidenses, para os mais novos elas podem significar apenas o próprio programa, assumindo a característica de marca sonora. Datar um programa, unir sua imagem a um conteúdo mais antigo e televisivo pode ser uma estratégia que resulte em paródia. No caso do programa pesquisado, a galhofa que pode ensejar a trilha não atrapalha porque o projeto editorial inclui o humor e o ridículo. A união entre conteúdo policial e narrativa humorística caracteriza o *Sociedade Contra o Crime*. Mas essa não é uma regra geral e, mesmo assim, ela é discutível, pois pode criar entraves de identificação entre os programas e até problemas autorais, pois as músicas feitas para um programa geralmente são passíveis de exclusividade e, certamente, sujeitas às leis de direito de autores.

Por isso, como explica Armando Mariani (2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII), algumas trilhas devem ser mantidas, como estratégia de memorização da marca e do produto. “Se você ouvir aquela música, você sabe... É o *Sociedade Contra o Crime*, é o nosso prefixo e sufixo ao mesmo tempo. Quando roda qualquer trilha, sabe que o programa está no ar” (MARIANI, 2011 – depoimento oral – APÊNDICE VII). A trilha também pode ser usada para revelar a emissora à qual pertence o programa. Foi possível identificar que algumas melodias e frases musicais usadas no *Sociedade Contra o Crime* também são usadas em outros programas da emissora, estratégia que também se aplica aos *efeitos sonoros e ruídos*. As relações entre a trilha, a marca, o produto e o tema foram explicados por Júlia Lúcia de Oliveira Albano da Silva no livro *Rádio: oralidade mediatizada. O spot e os elementos da linguagem radiofônica*.

No *spot* publicitário, a música, dentre outros objetivos, é empregada para estabelecer uma identificação entre o produto e o seu público-alvo, ou seja, o mesmo produto pode ser produzido com trilhas (ritmo, melodia, tons, altura e intensidade) diferentes em função do perfil do seu receptor/consumidor, assim, como neste mesmo intuito, há a utilização de trilhas em função do fato. Convém lembrar que a melodia e o ritmo das trilhas têm como meta a memorização, principalmente quando elaboradas para um determinado *spot* (SILVA, 1999, p. 80).

A música e as trilhas musicais servem à memorização do produto e da marca e até da estrutura do programa, uma marcação do tempo radiofônico. Ao ouvir a música de Maria Alcina¹⁰⁴, tema de abertura de Cecéu e Zé Grilo, o ouvinte, além de aguardar a entrada dos personagens e suas costumeiras brigas e discussões, também reconhece que o programa está chegando ao seu bloco final. Dessa forma, a música serve para delimitar o tempo do programa, dos blocos e/ou dos quadros.

Para Crisell (2001) a música no rádio pode assumir as seguintes significações: a) música como mecanismo de enquadramento ou de delimitação; b) música como link, ou seja, como ligação entre os conteúdos; c) música que revela o estado de humor; d) música como um efeito de som estilizado; e) música com função de índice. Essas categorias não diferem muito do que já foi analisado e dito por diversos autores. Em síntese: a) a música serve como identidade ou marca de uma rádio ou programa, ela revela o estilo e o lugar na emissora. Crisell (2001) explica que os *jingles* ou músicas que marcam o nome das emissoras estão mais ligados, na Inglaterra, com as rádios populares; Essa perspectiva não é muito diferente no Brasil, em que as rádios populares e seus programas são conhecidos pelas músicas e canções que parecem se fixar com facilidade na mente de quem acompanha a programação; b) a música para preencher espaços entre os programas ou entre um conteúdo e outro, tecnicamente, essa situação é chamada de *sobe-som* ou de *cortina*. Essa é uma maneira de evitar o silêncio, marcar a passagem e dar continuidade entre os conteúdos; c) especificamente, nos conteúdos dramático-ficcionais, a música pode revelar o humor ou o estado de espírito dos personagens. Ela não está relacionada à cena, mas ao campo subjetivo, aos pensamentos e sentimentos de quem está em cena. O locutor que lê a carta de amor se vale da música romântica melosa para apresentar o estado de espírito de quem enviou a missiva; d) no som estilizado ocorre o contrário, a música é utilizada para substituir determinados efeitos sonoros que marcam o ambiente. O som de uma batalha pode ser trocado por uma música que provoque e/ou indique conflito; e) por fim, a música pode ser usada em

¹⁰⁴ Não foi possível identificar o nome da música e o compositor.

referência a quem vai se apresentar ou ao que vai ser apresentado. É música utilizada como alusão de uma atração ou um entrevistado. Esse é um tipo comum de abertura de programas musicais ou de notas informativas sobre grupos, bandas e cantores. A referência musical em sobe-som é explicada pelo locutor ou apresentador, “essa banda que você está ouvindo aí é...”. No programa *Sociedade Contra o Crime* a música é usada como cortina, como ligação, como efeito e como estado de espírito dos personagens. No entanto, a situação indexical não foi usada na narrativa do programa. Talvez porque na semana analisada nenhuma banda ou grupo musical figurou entre os personagens – vítimas ou bandidos – das notícias transformadas em esquetes.

As músicas são um poder de sugestão que recriam o ambiente, ensejam o estado de espírito ou dão o clima à cena ou ao conteúdo irradiado. Mas também podem ilustrar a notícia, a narrativa ou a entrevista. Nestes casos, a música se sobrepõe hierarquicamente à voz na montagem radiofônica, pois ela é a informação em si mesma. Por isso, sugerimos o seguinte quadro de análise para a música no Programa *Sociedade Contra o Crime*:

Tabela 5 – Categorias de análise para música

Função	
Ilustração	Complemento
Posição	
Primeiro Plano	Segundo Plano
Característica	
Canção	Instrumental

A função de ilustração é a de informação, quando a música assume uma voz dentro da narrativa (VIGIL, 2003); já a de complemento serve para criar o clima e montar o ambiente. No entanto, em uma mesma emissão é possível fazer uma transposição entre a música de ilustração e a de complemento. Em tese, a música pode fixar a marca e a informação, e concomitantemente ser misturada ao conteúdo de oralidade do programa, deixando de ter função informativa – principal – para a de complemento. As posições que essas músicas podem assumir são as de primeiro e segundo planos, mas há probabilidade de sobreposição de várias camadas musicais, ainda mais em virtude nos novos meios de mixagem e equalização de som. A música pode ter como característica e estrutura o canto ou a instrumentação. Mas,

ao selecionar e posicionar as músicas em programa de rádio é preciso criar certa identidade com a rádio e com o conteúdo em si. Não há necessidade de repetições ou de regularidades musicais, mas é preciso a adequação ao tema e harmonização entre as músicas, as vozes e os efeitos sonoros.

O programa *Sociedade Contra o Crime* apresenta essa harmonia e proximidade entre os elementos, mormente entre as vozes e as músicas. No entanto, há certa competição sonora entre as músicas e efeitos sonoros e ruídos que, sobrepostos, tornam-se mais distúrbios comunicativos do que elementos de mensagens. A música instrumental tem mais participação no programa do que a canção, mas é menos marcante, com exceção dos casos de instrumental conhecidas ou clássicas, essas seriam as trilhas de filmes, de novelas, de programas de televisão e também o trecho da Quinta Sinfonia, de Beethoven.

Algumas trilhas são usadas com exclusividade para cada bloco do programa. E, do ponto de vista musical, quase não há mudança no conjunto de trilhas brancas ou naquelas identificáveis e/ou reconhecíveis. O primeiro bloco do programa usa sempre as mesmas músicas, encadeadas nas mesmas posições (APÊNDICE XVII), elas, inclusive, são usadas sempre da mesma forma. Não há mudança nem na função dessas músicas, as que servem de cortina são usadas só para isso e as que servem de ilustração também. No quadro Cecéu e Zé Grilo, o último bloco, pode-se constatar a entrada de uma única música “ao vivo”, cantada pelo apresentador. É preciso explicar que ao falar em música a indicação é feita aos trechos de música e não a uma melodia por completo, pois esse não é o caso do programa.

As melodias são usadas para marcar vários conteúdos do programa, funcionando com uma cortina, uma ligação. Em relação à música instrumental, tendo em vista que já se falou sobre a voz-canção, o programa é dividido em três partes: 1) abertura e quadro Pinga-Fogo – os temas são música da novela *Irmãos Coragem* e do seriado *Hawaii 5-0*; 2) quadro *Jatobá*, *Massaranduba* e *Maricota* + boletins informativos – geralmente são usadas as trilhas brancas, a Quinta Sinfonia, de Beethoven, e a música do seriado *SWAT*, usada exclusivamente na entrada jornalística, no boletim de Bruno Reis; essas músicas instrumentais são usadas do primeiro ao terceiro bloco, no quarto e último, na apresentação de Cecéu e Zé Grilo, não há o uso da melodia instrumental e a canção marca apenas a abertura e o encerramento do bloco. As trilhas instrumentais do programa não são exclusivas e compostas especificamente para o programa. Elas são relacionadas às décadas de 1960-70, além da Quinta Sinfonia, de Beethoven, e de trilhas brancas. É difícil perceber o começo e o fim de uma trilha sonora, elas

são mixadas para dar a impressão de certa continuidade. E há uma passagem entre a função de ilustração, ou informativa, para a de ambientação e complemento. A paisagem sonora instrumental do programa é sempre a de tensão e de suspense, coerente com o objetivo de realizar o conteúdo dramático policial. Porém, a música não é usada, diretamente para estimular o humor. Ao longo da semana, uma única melodia fugiu a essa perspectiva, o repique de bateria para exemplificar uma fala que remetia ao carnaval. No programa *Sociedade Contra o Crime* a música assumiu papel simbólico e foi usada para marcar a rádio e o programa, para preencher espaços entre um conteúdo e outro, para revelar o estado de espírito dos personagens e para marcar o ambiente. As músicas e melodias usadas serviram como estratégias de teatralização, mas sozinhas não sugeriram o esquete ou conteúdo performatizado. Também não houve nada de experimental no uso das músicas, mas essa é uma característica que permeia todos os elementos da linguagem radiofônica, que são usados de maneira convencional. Por fim, é preciso considerar que a música é um elemento que serve à voz, assim como os *efeitos sonoros produzidos* e ao silêncio.

4 TEATRALIZAÇÃO E PERFORMANCE NO SOCIEDADE CONTRA O CRIME

**“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente.
Que chega a fingir que é dor.
A dor que deveras sente”.**¹⁰⁵

A teatralização no rádio passa pela organização dos elementos da linguagem radiofônica. Essa organização segue uma lógica que transforma essas partículas em um todo. A *palavra-voz*, a música, o silêncio, os ruídos e efeitos sonoros são reconhecidos e existem de forma independente, contudo, quando imbricados transformam-se em linguagem radiofônica. Os elementos, quando organizados dentro de determinados parâmetros próprios da linguagem radiofônica, assumem uma estrutura de conjunto e são adotados como uma coisa só. Por isso, no final das contas, nenhum elemento é mais importante do que o outro. E todos podem assumir o fio condutor da narrativa, essa horizontalidade, é apenas teórica e serve para o estímulo da produção experimental. De fato, a *voz-palavra* sobressai como elemento regulador e mediador dos outros.

Ainda assim, no contexto mais usual, a *voz-palavra* é o entorno, o lugar onde se agregam e se transformam esses elementos para criar o sentido da teatralidade e da performance na oralidade mediatizada, sobretudo porque ela é a projeção do corpo no rádio, visto que a situação mediatizada o abole. “A palavra manda. A palavra humana é a principal portadora da mensagem e de seu sentido. Não quero tirar autonomia do violão de Paco de Lucía nem do crepitar do fogo. Mas, em um programa de rádio, é nossa voz que protagoniza a emissão [...]” (VIGIL, 2003, p. 56).

Sem desconsiderar os outros elementos da linguagem radiofônica, que servem à “cenografia” – os aspectos espaciais e temporais da cena, a construção do cenário onde se concretiza a ação – a *voz-palavra* é o elemento constitutivo da performance radiofônica. Ela é o protagonista, o sujeito da ação radiofônica, é o corpo, é o centro da narrativa. No entanto, pensando nas produções radiofônicas dramático-ficcionais e não no rádio como um todo, seria possível e até desejável que esse corpo mediatizado não fosse apenas preenchido pela voz, ou mesmo, o centro da mensagem radiofônica. No rádio, a voz é um estímulo que traz uma miríade de

¹⁰⁵ Trecho do poema “Autopsicografia” (1930), do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935).

sensações, cognições e percepções. Por isso ela não é somente a voz, ela é a vocalidade, não é somente a propriedade acústica potencial, ela é a concretização do texto. Ela é carregada de sentido e não uma “modalidade de transmissão: significa simplesmente que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido” (ZUMTHOR, 2005, p. 117). Essa voz é nômade, porque muda a cada vocalização, e isso dá mais sentido à ideia de vocalidade. O rádio é uma oralidade mediatizada, mas o programa *Sociedade Contra o Crime* é uma vocalidade mediatizada. O primeiro caso refere-se à lógica que constitui a mensagem radiofônica, e o segundo, à transformação do texto pela voz, ou seja, pela movência, que o atualiza e o transforma em texto escrito para ser lido, aquele já perpassado pela voz. Então, o programa *Sociedade Contra o Crime* é a concretização da oralidade, ou seja, a vocalidade.

A iniciativa de sequestrar a voz ou reconduzi-la a outro espaço hierárquico na performance, com uma outra estratégia de teatralização no rádio, seria algo altamente experimental e difícil de ser produzido e mensurado, mas não impossível. Talvez essas proposições atendessem mais ao caráter experimental da própria performance, e uma ruptura com a concepção de rádio como a oralidade mediatizada. De qualquer forma, a experimentação não é a tônica das estratégias de teatralização e performance do programa *Sociedade Contra o Crime* que é bastante convencional e estruturado a partir do texto escrito para ser falado, da vocalidade. O programa não enseja experimentações no uso da linguagem radiofônica e nem da estrutura de montagem e desenvolvimento desses elementos. Mas é um *corpus* interessante para apresentar alguns pontos de contatos entre o rádio, a teatralidade e a performance a partir da complexidade da linguagem radiofônica.

Existem inúmeros pontos de contato entre essas linguagens. Além de alguns elencados nos capítulos anteriores, destaca-se também que no rádio, a exemplo do teatro, prevalece o *aqui- agora*. No teatro, a ação ocorre no espaço/tempo da audiência, exatamente como na experiência radiofônica (COHEN, 2009). O *Hic et nunc* que expande o nosso sentido de experiência é a ocorrência da mensagem no presente individual da plateia radiofônica, no teatro também, e é isso que traz aura à audição e performance radiofônica: que é efêmera e ubíqua.

A noção de movência do texto oral, a ênfase na transmissão da força energética e teatralizante que assumiu como *performance*, no sentido bem definido do *texto em presença*, a ampliação do próprio conceito de texto e de literatura que foram indispensáveis para se pensar a literatura da voz (ZUMTHOR, 2010, p. 348).

Mas, diferentemente do teatro, em que há um corpo visível, no rádio é a voz sem corpo, é palavra sem boca e o som com origem indefinida. Para o ouvinte, a única coisa visível no rádio é aparelhagem por onde a sonoridade se espalha. E, em tempos atuais, tendo em vista que na “Era de Ouro do rádio” era possível frequentar os auditórios, esse é o único corpo visto pela plateia radiofônica – um corpo-máquina, uma caixa-falante. Esse é um dos impactos dos meios sobre a vocalidade, a voz que se expande é uma abstração. “A diferença entre os dois aspectos da mediação (a voz se faz ouvir, mas se tornou abstrata) é, sem dúvida, insuperável. Não duvido que o progresso tecnológico possa camuflá-la, fazê-la ao menos tão sensível. Mas em sua base ela evidencia a diferença biológica entre o homem e máquina” (ZUMTHOR, 2007, p. 15). Por outro lado, o rádio propõe o retorno a uma situação de oralidade e um aumento do “espaço vocal” e a “redução da distância auditiva” o que torna a experiência da performance, geralmente coletiva, em momento pessoal, pois ela atinge “individualmente cada um” (ZUMTHOR, 2010).

No entanto, em outro momento histórico, pelo menos para aqueles que estavam nas plateias dos auditórios das rádios, o rádio também era o teatro. Um trabalho que tratasse da performance no auditório radiofônico seria interessantíssimo e rico. Mas, no caso do programa *Sociedade Contra o Crime*, a análise performática recaiu sobre o corpo abolido ou o corpo projetado pela voz. Contudo, isso não é um problema porque a voz é presença do corpo e é ela quem valoriza a noção de teatralidade ao ligar o corpo-voz ao espaço-rádio.

Mesmo sem o corpo, é possível afirmar que o rádio encerra certa teatralidade, justamente por demandar da interpretação e da encenação, e por incluir: o público, o texto e o *apresentador-mediador*, a voz que é a presença do corpo. “Falaríamos nesse sentido de uma audição performativa: Essa situação performancial [...] refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Como metáfora válida, a voz ao microfone é a máscara em cena, é o corpo no espaço que se torna cênico. Assim, toda apresentação no rádio é sempre uma encenação. Inclusive porque ela pressupõe a recepção que é “[...] momento privilegiado, em que o enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2007, p. 50). Para a performance e para a teatralização é preciso que emissão e recepção sejam coincidentes. “A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional [...]” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Assim, o programa *Sociedade Contra o Crime* só se realiza quanto recebido pelo ouvinte e não no momento da irradiação, só quando ouvinte é provocado, quando é engajado.

A complexidade da performance no rádio reside no fato de que esse engajamento é uma liberdade limitada, isto é, o ouvinte só pode escolher entre as emissoras e os conteúdos que estão no ar, lastreado em certa passividade, visto que só é preciso ouvir para participar. Por outro lado, há sempre o corpo presente, os dos próprios intérpretes no contexto do estúdio e o dos ouvintes que são perpassados pelas sensações, sentimentos etc., no entanto, esses corpos mantêm apenas um contato mediado pelo rádio, não estão em presença um do outro. Na situação performática mediada, só quando a voz chega à recepção é que ela se constitui como obra vocal. Destarte, não bastam o texto para ser falado e a movência traduzida em vocalidade, é preciso que o som chegue à plateia auditiva, só aí a obra vocal se consuma.

Por isso, há alguns anos, sugeri a distinção entre obra e texto, em se tratando de “poesia”: o segundo termo designa uma sequência mais ou menos longa de enunciados; o primeiro, tudo que é poeticamente comunicado *hic et nunc*¹⁰⁶. É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, como o texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo receptor, do texto e dos elementos não textuais) (ZUMTHOR, 2007, p. 76).

“Do texto, a voz em performance extrai a obra” (ZUMTHOR, 2005, p. 142). A performance é o discurso vivido. Ela não é um comportamento qualquer, *behavior*¹⁰⁷, e nem uma conduta, que se relaciona às normas socioculturais. Performance é uma conduta em que o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. No *Sociedade Contra o Crime* a performance assume funcionalmente o riso, com todas as implicações e processos que levam a ele. É realmente difícil distinguir no rádio o receptor do coautor, necessário para a performance. Zumthor (2010) explica que nos meios audiovisuais, não uma “criação”, a coautoria, mas uma reação ao que é transmitido. Mas ele não exclui essa possibilidade. Talvez a participação e a coautoria não dependam tanto do meio, mas da performance, do conteúdo que provoca e requer do ouvinte a atenção, a participação e a criação. “É assim que, na

¹⁰⁶ É o aqui e agora.

¹⁰⁷ Paul Zumthor usa, em *Performance, Recepção e Leitura*, alguns conceitos de Dell Hymes sobre a performance, entre eles os tipos de atividade do homem. “Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade do homem, no bojo de seu grupo cultural: *behavior*, comportamento, tudo que é produzido por uma ação qualquer; depois *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou respeitadas, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade. Essas distinções recortam, em parte, constata Hymes, aquela que opera Labov [William – Teoria sociolinguística] a propósito do comportamento verbal dos indivíduos no interior do grupo: certos comportamentos verbais podem ser “interpretados” (tidos por culturalmente inteligíveis), outros podem ser contados. A interpretação geralmente faz par com o relato, mas se pode encontrar um sem o outro. Outros comportamentos ainda, bastante mais raros, possuem uma qualidade adicional, a “reiterabilidade”: esses comportamentos são repetíveis indefinidamente, sem serem sentidos como redundantes. Essa repetitividade não é redundante, é da performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

performance mediatizada, a participação propriamente dita – identificação coletiva com a mensagem recebida, ou com seu emissor – tende a dar lugar a uma identificação solitária com o modelo proposto... deixa que, conseqüentemente, como se constata entre nossos jovens, essas solidões se conjugam massivamente” (ZUMTHOR, 2010, p. 273). Por outro lado, o rádio é um meio audiovisual, como já foi apresentado em outro capítulo, que nada tem de visual, nada tem de imagem. A perspectiva não é da imagem é da imaginação, que pode ser chamada ou não a contribuir. Sem dúvida, o *Sociedade Contra o Crime* está incluso na categoria de alta estimulação por se tratar de conteúdo que demanda acompanhamento sem dispersão e imaginação. Acho que essa última credencia o ouvinte como coautor.

Mas para entender a performance no rádio é preciso refletir sobre o que seriam os aspectos de teatralização? Para Roland Barthes (*apud* STALONNI, 2003), a teatralização “[...] é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito” (p. 48). Essa afirmação valida todo o esforço da pesquisa em relacionar a plateia e as condições de escuta à linguagem radiofônica e suas aplicações no programa *Sociedade Contra o Crime*. São os elementos que estão fora do texto, que são independentes dele, que dão conta da noção de teatralidade. Stalonni (2003) elenca alguns elementos que indicam a teatralização e que podem ser estendidos para a concepção de teatralização no rádio:

- um lugar particular sobre o qual se põe em ação uma fala sustentada por efeitos e uma “representação” e que se opõe a um outro lugar (*theatron*, lugar em que fica o público), do qual se vê a ação;
- um texto dramático especialmente carregado de situações conflitantes transponíveis por vias visuais e sonoras de forma a tornar-se “espetáculo” e produzir efeitos sobre o público (STALONNI, 2003, p. 48).

Para Paul Zumthor (2007), a teatralidade é um espaço ficcional enquadrado de forma programada. Você entra no teatro e o ator está ausente, a peça não começou. Mas, já há uma relação de encenação; ou, o sujeito que vê outro fumar na estação do metrô, para os outros não é teatro, mas para quem olha sim, ele é o espectador. A teatralização é a modificação do olhar. A performance não é uma negação da teatralização é a reiteração dela. Ela prescinde o espaço do palco, e do ritual que envolve a arquitetura do teatro. Mas mantém a relação intérprete-texto-espectador. Um espectador participante: “o ouvinte faz parte da performance” (ZUMTHOR, 2010, p. 257).

Em relação ao rádio, o lugar sobre o qual se põe em ação uma fala é o estúdio e a sintonia no *dial*; os efeitos de representação estão na própria condição e característica do veículo como meio sonoro eletrônico; e o outro lugar é o espaço do ouvinte, o da escuta que pode ocorrer em vários contextos, mas é sempre outro lugar que não o da ação. “No âmbito de limites tecnicamente (parece) imutáveis, as modalidades de recepção podem diferir muito, segundo a natureza do meio cultural. O ouvinte que a mídia atinge é um ser singular e histórico; as técnicas de convencimento que lhe são aplicadas, ele as percebe através da sua história, é em virtude dela que ele reage” (ZUMTHOR, 2010, p. 271).

E, por fim, o roteiro radiofônico – o texto para a fala – é ponto de partida para espetáculo que impõe efeitos e sensações sobre a audiência a partir dos elementos da linguagem radiofônica e seus usos. No *Sociedade Contra o Crime* os roteiros representam a dialética entre a escrita e a voz, uma das características da performance. Isso significa dizer que o ouvinte espera um determinado discurso e o emprego de uma linguagem da qual ele conhece as regras. O rádio é a representação do mundo e não a imitação dele. A performance no rádio só concretiza com o reconhecimento pelo ouvinte, quando passa “da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). E quando ela ocorre, pode intervir no sentido de modificar o conhecimento que é conhecido. A performance é uma experiência. Intérprete e ouvinte se identificam porque a performance é unificadora. E também porque expressa um grupo social e reserva-lhe o direito de falar. Mas é preciso acrescentar à voz, em performance não é necessariamente a voz do povo, a consciência. Tanto os intérpretes quanto os autores estão engajado nos jogos de poder: “[...] se a classe dominante monopoliza as técnicas da escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repressão [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 245).

No programa analisado, os códigos culturais fazem com que ele possa ser reconhecido como dramatização. O programa *Sociedade Contra o Crime* é uma hibridização entre os gêneros jornalístico e dramático-ficcional. Essa indicação não é fácil de ser feita porque as classificações de gêneros não são consensuais no âmbito da produção radiofônica. Aliás, as discussões sobre o tema são genéricas e não aprofundam as conceituações¹⁰⁸. Barbosa enuncia

¹⁰⁸ Para Maciel Cosani, no livro *Como usar o rádio na sala de aula* (2007), os gêneros e formatos são divididos em: a) jornalístico – notícia, entrevistas, reportagens, comentários e debates; b) cultural e educativo – radiodramatização e programação musical; c) publicitário – *spot*, *jingle* e vinheta; d) de entretenimento – programas de variedades, *game shows* e programa esportivo. Entre os teóricos que trabalham com o cruzamento comunicação e educação está também Eduardo Vicente. Em um texto sobre *Gêneros e formatos radiofônicos* (2009), produzido para o Núcleo de Comunicação e Educação (NCE/USP) para apoio à produção dos conteúdos em rádio, o autor divide gêneros e formatos em; a) publicitário ou comercial – *jingle*, *background*, assinatura, vinheta, testemunhal e *spot*; b) jornalístico ou informativo – nota, boletim, reportagem, entrevista, externa,

algumas dificuldades e complexidades que o termo encerra, entre elas, a desnecessária classificação que tende à estagnação. No entanto, entre as conceituações indicadas pelo autor, estão a de gênero como: 1) a divisão de classe consolidada historicamente e construída à parte de elementos característicos comuns; 2) de paradigma que serve ao reconhecimento da produção em um meio, classe ou texto; 3) como um conjunto de regras, um elemento catalisador, uma “força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma linguagem” (BARBOSA, 2003, p. 54). Os gêneros podem ser mais ou menos definidos, ou reconhecidos, porque nossa cultura entende as construções discursivas como usuais de uma determinada linguagem ou de uma determinada estrutura, o que cria um modelo para o reconhecimento dessas narrativas e dessas construções. Os gêneros são considerações mais amplas sobre uma narrativa; e eles podem, devem e assumem certas propriedades, certas estruturas que o fracionam ainda mais, ou seja, o gênero assume alguns formatos e se constitui também a partir deles. Além da estrutura, os formatos também se relacionam com estilos empregados para o objetivo geral e para como esse objetivo é realizado.

Não há como negar que há diferenças entre uma reportagem e uma entrevista, apesar de ambas se constituírem em gênero jornalístico. O formato é importante porque ele indica o gênero, mas pode enganar o ouvinte quanto ao escopo mais geral. Um exemplo é a montagem radiofônica de *Guerra dos Mundos* feita por Orson Welles (1915-1985), uma narrativa jornalística, ou um formato jornalístico de transmissão ao vivo, a serviço da dramatização radiofônica, do teatro no rádio. Para o trabalho basta o conceito simplificado, mas não menos útil de Vicente (2009) sobre gêneros e formatos:

Consideramos como gênero radiofônico uma classificação mais geral da mensagem, que considera o tipo específico de expectativa dos ouvintes que ela visa atender. [...] Formatos são modelos que podem assumir os

crônica, debate, radiojornal, documentário radiofônico e programas esportivos; c) musical; d) dramático ou ficcional – radionovelas, seriado, peça radiofônica, poemas dramatizados, *sketch*; e) educativo-cultural – documentário educativo-cultural, audiobiografia e programa temático. No entanto, o autor adverte que é impossível criar uma delimitação clara entre gêneros e formatos. No livro *Gêneros Radiofônicos* (2003), de André Barbosa Filho, a discussão sobre o tema é mais aprofundada e faz uma ampla revisão sobre quais os conceitos que a palavra gênero pode assumir. Sumariamente, a divisão proposta pelo autor, é a que segue: a) jornalístico – nota, notícia, boletim, reportagem, entrevista, comentário, editorial, crônica, radiojornal, documentário jornalístico, mesas-redondas ou debates, programa policial, programa esportivo e divulgação científica; b) educativo-cultural – programa instrucional, audiobiografia, documentário educativo-cultural, programa temático; c) entretenimento – programa musical, programa ficcional, programete artístico, evento artístico e programa interativo de entretenimento; d) publicitário – *spot*, *jingle*, testemunhal e peça de promoção; e) propagandístico – peça radiofônica de ação pública, programas eleitorais e programa religioso; f) de serviço – notas de utilidade pública, programete de serviço, programa de serviço; g) especial – programa infantil e programa de variedades.

programas realizados dentro de cada um dos diferentes gêneros (VICENTE, 2009, p. s/n).

Ao dizer que o *Sociedade Contra o Crime* é uma hibridização entre os gêneros jornalísticos ou dramáticos-ficcionais, o trabalho assume a nomenclatura e as concepções de Vicente (2009), mas não desconsidera o que foi dito e analisado pelos outros autores que abordam o tema no contexto radiofônico. De fato, não há diferença entre os autores em relação à classificação mais ampla relacionada ao jornalismo. O problema é a falta de consensualidade em relação aos conteúdos dramáticos no rádio. Nesse sentido, cada um irá posicionar esses conteúdos em gêneros ou formatos diferentes. Para Maciel Cosani (2007), a radiodramaturgia é um formato do gênero cultural e educativo e, para Barbosa (2003), o programa ficcional é parte do gênero de entretenimento. Nos dois casos, a dramatização fica restrita ao aspecto de formato e não a um paradigma mais amplo que pudesse, inclusive, assumir várias formatações. E foi por isso que se preferiu a concepção de gênero dramático-ficcional.

Por ser uma hibridização, o programa analisado reúne os formatos típicos, principalmente, dos dois gêneros. Principalmente, porque as vinhetas, chamadas, *teasers* são formatações vinculadas ao aspecto, ou gênero, publicitário ou propagandístico. Esses cruzamentos são comuns no rádio e, talvez, por isso, toda classificação que possa ser feita de um conteúdo do rádio é limitada ao seu objetivo mais geral e, mesmo assim, não pode se considerar esse um conceito fechado. A fixação de um programa em um gênero serve para operacionalizar uma análise, indicando, por seleção do pesquisador, qual o caminho que foi usado para a observação. Mas qual seria o objetivo geral do programa *Sociedade Contra o Crime*? Será mesmo possível enquadrá-lo em um gênero?

Se o gênero foi entendido com uma proposição mais geral, é possível dizer que o *Sociedade Contra o Crime* é, de fato, um programa de jornalismo, primeiro pela autodefinição da produção e, depois, por ter como temática a cobertura policial com base em fatos. E, por fim, porque o programa pretende noticiar um fato, como alerta sua vinheta de abertura. Porém, se gênero significar a expectativa do público, é possível imaginar, mas não provar, que o ouvinte espera a teatralização e a performatização do fato, ou seja, espera o dramático-ficcional.

Dentro do gênero jornalístico, o *Sociedade Contra o Crime* tem uma estrutura de radiojornal, com elementos e formatos que atravessam os demais. E como programa policial jornalístico de uma rádio popular, o *Sociedade Contra o Crime* dispõe do *fait divers* como mote para a dramatização da realidade, o que o aproxima da teatralização e da teatralidade, supondo que

essa serviria para atenuar o real, torna-lo mais erótico, ou mais mítico (FERNANDES, 2009). No entanto, as formatações jornalísticas dispõem de menos tempo do que as dramático-ficcionais. E ainda, a estruturação da narrativa e a própria narração, mas do que o fato narrado, evidenciam a carga dramática e ficcional do programa, um tipo de construção do real que necessita de todos os elementos da linguagem radiofônica e não só *voz-palavra*. Como foi ponderado, o jornalismo, em virtude do seu ideal de objetividade, utiliza muito pouco o potencial expressivo sonoro do rádio além da voz. Nesse sentido, as sensações que a narrativa pretende criar nos ouvintes, os estilos de narrativa levam mais à dramaticidade do que ao jornalístico, já que esse último pretende provocar a razão e não a emoção. O *Sociedade Contra o Crime* é um programa extremamente interessante porque mistura formatos e gêneros. E ainda, mesmo com a pouca elaboração da estrutura do esquete – palavra derivada do inglês e que significa esboço – é a presença dos conteúdos dramático-ficcionais, formatos escassos no rádio brasileiro. Mesmo se fosse analisado como jornalístico, visto que é incluso na chancela de jornalismo popular para uma rádio também popular, também teria que ser perpassado pela performance. Pois, volta-se às situações limites entre dramatização e o relato da notícia, ou da narração e descrição do fato.

No entanto, ser jornalístico não descaracteriza um programa quanto aos aspectos da teatralidade e performance, porque o próprio jornalismo, como se entende aqui, é uma representação, uma simulação, que pretende criar determinada sensação através de uma narrativa que, em parte é imaginada, porque reconstruída. Além disso, desconsiderando o texto, o *apresentador-mediador*, ou o jornalista, precisa vestir a máscara, precisa deslocar a voz no sentido de atuar para credibilidade. Se a veracidade é parte do texto, a credibilidade é parte da fala. Isso significa que para entrar na esfera do verídico, imprescindível para os contextos de radiojornalismo, o fato precisa ser reconstruído dentro de um determinado padrão, seguindo uma estrutura-modelo, e ser vocalizado em um contexto performático que inclui o tom da voz, o ritmo, a entonação, a expressividade e a conjugação com os outros elementos. Um exemplo singelo, na vida comum, as histórias não são acompanhadas de música de fundo e efeitos sonoros. Em ponderação sobre a vocalidade do texto radiofônico, a veracidade da notícia só vai ser confirmada (ou não) pela voz do *mediador-apresentador* que confere fé pública ao fato. Isso não é diferente no programa *Sociedade Contra o Crime*, e um bom exemplo é a forma como a locução de abertura é feita. No caso, a escalada com os principais assuntos do dia demanda interpretações para João Kalil e Bruno Reis completamente diferentes de Massaranduba e Jatobá, personagens que também incorporam.

Pode-se dizer que a escalada é feita pelos jornalistas e as personagens pelos apresentadores, o que reforça o caráter performático do programa como um todo. Assim, os radialistas precisam encarnar o personagem *mediador-apresentador* e os demais.

Mas, há outro elemento a ser considerado ainda no contexto dessa hibridização: o jogo entre a verossimilhança e a veracidade. O jornalismo precisa basear-se no fato real, no acontecido, e também, na veracidade dele. Veracidade que deve ser observável e comprovável. E esse é um aspecto importante do programa *Sociedade Contra o Crime*; é o elemento que liga indubitavelmente esse conteúdo ao gênero jornalístico. As histórias apresentadas e encenadas são fatos ocorridos, mas, são fatos que viraram notícias em outros veículos de comunicação, a maioria, pelo menos. São ocorrências noticiosas, pois nem tudo que acontece em sociedade merece ou recebe espaço na mídia. Então, o material do *Sociedade Contra o Crime* não se prende a um fato cotidiano qualquer ou a vida em sociedade, rico material para o teatro. Esse fato precisa ter potencial de divulgação e dispersão seja pelo ineditismo, pelo sensacional ou pela necessidade pública. Assim, o material do programa é o fato cotidiano que pode ou deve ser transformado em notícia.

Um exemplo da carga noticiosa é o caso do motorista que, após ter o dispositivo de localização (GPS) roubado do carro, teve um acesso de fúria e danificou mais de 40 carros que estavam estacionados na Ladeira da Barra, em Salvador. O fato foi veiculado entre os blogs e meios de comunicação locais, tendo certa repercussão nacional por estar disponível no site G1 – Bahia, veículo ligado a Rede Globo¹⁰⁹.

Contudo, para virar conteúdo dramatizado, a notícia precisou ser reconstruída a partir das estratégias de verossimilhança e não das estratégias jornalísticas que buscam a veracidade. No programa *Sociedade Contra o Crime* verdade e verossimilhança não se opõem, elas se complementam e uma serve de mote para outra. Como explica Roubine (2003), esses dois aspectos sempre trouxeram reflexões para o mundo do teatro, desde Aristóteles, que definia a tragédia pelas ações e não pelos seus personagens, e pela representação que não visa o realismo, ou seja, pela verossimilhança em vez da veracidade. “Ela se baseia não sobre o *real* (o que efetivamente aconteceu), mas sobre o possível (o que poderia ter acontecido). Todavia essa noção do possível é delimitada, e, portanto, limitada pelo verossímil e pelo necessário” (ROUBINE, 2003, p. 15). Sobre a limitação do necessário, essa alcança a roteirização

¹⁰⁹ <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/12/apos-ter-veiculo-arrombado-homem-danifica-40-carros-na-barradiz-policia.html>

jornalística tanto quanto a dramática-ficcional, pois, em ambos os casos, elegem-se fatos e informações no lugar de outros que são desprezados.

Essas noções são importantes para realização do conteúdo do programa porque o ouvinte precisa acreditar não que os fatos sejam verdadeiros, já que são baseados em notícias, mas de que as ações sejam possíveis e os diálogos plausíveis. E esse deve ser um dos aspectos que persuadem a audiência, pois os *mediadores-apresentadores* são os narradores que se colocam como testemunhas da história e protagonistas delas. Os ouvintes precisam crer que os personagens e falas desses personagens sejam adequadas à ação com base na notícia. Mas o embuste não é feito para enganar o ouvinte, e sim, para provocar a comicidade. Porém, é importante dizer que só faz parte da história e da narrativa verossímil os elementos que contribuem para que a ação e o fato sejam entendidos. O possível e o necessário servem à persuasão. Por isso, o programa como um todo é considerado aqui como um conteúdo dramático-ficcional.

Ao considerar o programa como um conteúdo dramático, pode-se dizer que ele se aproxima tanto da tragédia quanto da comédia. Em relação à primeira – a tragédia – ela se aproxima do *Sociedade Contra o Crime* em três aspectos: o da relação entre o bem e o mal, um conflito que não está em um personagem, mas em cada um deles; na provocação do prazer, seja ela qual for. “Sentimos prazer em olhar as imagens intensas das coisas cuja vista nos é dolorosa na realidade, por exemplo, as formas de animais totalmente ignóbeis ou de cadáveres” (ARISTÓTELES *apud* ROUBINE, 2003, p. 19); e do apaziguamento do coração, a *catarse*, ou a piedade e o terror. “A piedade se dirige ao homem que não mereceu sua desgraça, o terror à desgraça de um semelhante” (ARISTÓTELES *apud* ROUBINE, 2003, p. 19). Nas histórias do *Sociedade Contra o Crime* tantos os criminosos quanto as vítimas parecem encontrar o destino que pode ser partilhado pelos ouvintes do programa, levando ao que já chamamos de identificação. Esse seria o sentido de patético que se agrega ao programa. Por isso, são selecionadas as notícias que são capazes de assustar ou inspirar, ainda que elas ganhem uma roupagem cômica que esvazia um pouco esse sentido. Essas fórmulas são usadas pelo roteirista talvez porque sejam consagradas desde a Grécia, são estruturas narrativas que atravessaram o tempo pela escrita e pela voz, contadas e recontadas dentro de certas características, e vividas de tempo em tempo pela sociedade. Não são raras as notícias de mães que matam os filhos, amantes que são mortos por seus cônjuges, brigas entre grupos

rivais etc.. Esses casos verídicos podem guardar semelhança, inclusive, com as ações trágicas, exemplificadas aqui:

12. Há casos em que a ação decorre, como nos poetas antigos, com personagens que sabem o que estão fazendo [...] 13. Em outros casos, a personagem executa o ato sem saber que comete um crime [...] 14. Existe um terceiro caso: o que se prepara para cometer um ato irreparável, mas age por ignorância, e reconhece o erro antes de agir. [...] 15. Forçosamente, o crime comete-se ou não se comete, com conhecimento de causa, ou por ignorância (ARISTÓTELES, s/d, s/p).

No entanto, apesar dos elementos de conexão com a tragédia, o *Sociedade Contra o Crime* é um conteúdo cômico e não trágico, ou é tragicômico. Ainda cabe uma provocação, no *Sociedade Contra o Crime* procura-se criar um história, uma notícia dramatizada, por meio da verossimilhança¹¹⁰, contudo, muitos casos verídicos podem não parecer verossímeis. Esses fatos que parecem impossíveis são o critério de seleção das histórias/notícias pelo editor e redator do programa, que procura o inusitado. Quando o verídico não supera o verossímil em seu potencial dramático, o redator vai à busca de uma história que possa ser desdobrada e que tenha potencial de envolver emocionalmente o ouvinte¹¹¹. Os fatos e notícias selecionados, então, não estão necessariamente amarrados ao interesse público ou a outros critérios de noticiabilidade jornalística, mas estão submetidos ao potencial de teatralização, e, por isso, dependem da construção coletiva que vai desde a seleção do assunto e passa pela construção do texto, pela interpretação dos locutores e pela recepção incontrolável dos ouvintes. Por isso, o aspecto de jogo e de experiência comum também pode ser assinalado como característica do programa analisado.

¹¹⁰ O conceito de verossimilhança em Aristóteles é considerado muito restritivo, sobretudo, na aplicação que os franceses fizeram dele. Nesse sentido, ele demandaria que a narrativa transformada em teatro nunca tivesse como base a história, o fato real. Isso porque a veracidade pode chocar mais que o verossímil. E ainda, porque no teatro não há preocupação histórica, e os fatos verdadeiros devem e podem ser retificados para cumprir certas regras da narrativa. “Se for obrigado a tratar um material histórico dessa natureza, deve então desvinculá-lo da verdade. Deve antes transformá-lo totalmente do que lhe acrescentar qualquer coisa que seja incompatível com a sua arte” (CHAPELAIN *apud* ROUBINE, 2003, p. 34). Os autores franceses impunham para a construção dos conteúdos teatrais a *Regra Unitária*, uma metodologia para a construção do verossímil a partir de três aspectos: 1) a unidade de ação – que é uma coerência e certa linearidade da narrativa, os fatos encenados devem ser ligados uns aos outros em uma relação de causalidade; 2) a unidade de tempo – que é o desenrolar da ação em um dia “natural”, em 24 horas, ou em um dia construído, excluindo o período em que as personagens estavam dormindo, formando um turno de 12 horas. O problema desse preceito está na relação entre a duração de uma ação e a duração da representação da ação. Outras estratégias para dividir o tempo no teatro foram propostas, contudo, a unidade de temporal foi uma idealização de difícil prática; 3) a unidade de lugar – seria o espaço real em que uma ação pudesse ocorrer ou espaços que pudessem ser percorridos pelo personagem durante a ação. Todas essas concepções de verossimilhança levam em conta a necessária coincidência entre a representação e a coisa representada (ROUBINE, 2003).

¹¹¹ É importante dizer que no teatro realista essas ponderações também foram feitas.

No *Sociedade Contra o Crime* o verídico serve como argumento para as histórias e o verossímil para o desenrolar, a ação dela. É na estrutura da narrativa, na construção da narração que o programa se aproxima do teatro e do dramático-ficcional. E é por isso também que ela se afasta do jornalismo, por ter uma estruturação, uma formatação que é deslegitimada pelo senso comum e pelos discursos que conceituam o que é jornalismo, ou o que deveria ser jornalismo. Mesmo assim, a autodenominação e identificação como o segmento noticioso indica a disputa do poder simbólico sobre o tema e também sobre o ofício de jornalismo. Nesse sentido, Aristóteles pode ajudar a compreender o papel do jornalista, com a diferença entre o historiador e o poeta. “O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...] Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, s/d, s/p). Paul Zumthor borra essas fronteiras quando aborda as relações entre a ficção e a história, provisão com efeito para jornalista e o jornalismo: “À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço real do passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção” (ZUMTHOR, 2005, p. 48).

No programa *Sociedade Contra o Crime*, apesar de o mote ser a notícia e o fato, sua estruturação, sua narrativa se constitui, majoritariamente, do que poderia ter acontecido a partir do fato. Essa é a diferença entre a sonora, depoimento de quem estava no local e testemunhou a ação, e o diálogo simulado. E isso fica mais evidente porque os diálogos não são reconstituições, são possibilidades de fala. Mas é um território ambíguo, equívoco e fronteiro.

O programa *Sociedade Contra o Crime* é um conteúdo de comédia e segue os preceitos ou um conjunto de leis que o caracterizam como tal. De acordo com Stalloni (2003), a comédia deve reunir: 1) personagens da vida cotidiana; 2) permanecer fiel a natureza; 3) satisfazer o gosto do público; 4) divertir; 5) denunciar os vícios. O programa se mantém fiel a essas concepções, mesmo com um roteirista sem formação específica na área. Pois bem, os personagens do programa são tipos cotidianos, das periferias ou do interior da Bahia. Esses personagens não são corrigidos, isso se evidencia pelas suas falas, que perseguem a adequação gramatical do grupo escolhido, ou seja, permitem o que alguns consideram como os erros. Pela audiência, que, de acordo com a informação oral do produtor e do responsável pelo jornalismo, é a segunda maior da rádio, é possível inferir que o público se diverte e está satisfeito. E por fim, os vícios das autoridades, políticos, agentes policiais, bandidos e pessoas comuns são

apresentados nas ações, nas falas, nas performances das vozes que podem incorporar defeitos de emissão e erros de interpretação – os vícios dos *apresentadores-mediadores*.

Mas qual seria a estrutura do *Sociedade Contra o Crime*? Qual a sua formatação? Essa é outra encruzilhada onde se encontram várias concepções. Por um lado, temos as formatações e estruturas jornalísticas como: escalada, entrevista e boletim fechado ou reportagem sem sonora. Essas são fáceis de serem identificadas. Mas dentro da característica do dramático-ficcional, onde existem várias formações, a formatação não é tão evidente. No entanto, parece que a denominação mais adequada ao programa é a da estrutura de esquete. Contudo, nem essa formatação é consensual entre os autores, alguns nem a incluem. Além disso, essa designação não dá conta de explicar o conteúdo. O esquete, pela definição do autor adotado, é “quadro cômico curto que pode ser apresentado no intervalo da programação” (VICENTE, 2009, p. s/n). A definição está longe de representar o *Sociedade Contra o Crime* cujos esquetes são longos para o rádio, excluindo-se os outros conteúdos, os esquetes – cerca de quatro por emissão, com seis minutos de duração cada – representam a maior parte do programa com um tempo médio de 23 minutos e cinco segundos em um total de 37 minutos e 12 segundos de produção, o que representa 62% do conteúdo irradiado (APÊNDICE XIV). Por outro lado, a fragmentação caracteriza o esquete, pela ideia de quadros reunidos em um programa. Contudo, o tempo continua longo. Além disso, as dramatizações não são usadas como programetes, uso comum dos esquetes, elas são o próprio programa. De fato, é muito mais fácil dizer o que o *Sociedade Contra o Crime* não é, do que definir o que ele é.

A estrutura da narrativa dos esquetes seguem os princípios de realização do dramático-ficcional do rádio. Os autores ingleses Hausman, Benoit e O'Donnell (2001) e McLeish (2001) explicam que as dramatizações são histórias contadas através dos diálogos e que devem apresentar os conflitos e soluções para cumprir o critério da verossimilhança.

O enredo tem que ser verossímil, os personagens também; e o final deve apresentar alguma lógica, por mais incomum e original que seja, para que o ouvinte não se sinta enganado e nem fique decepcionado (MCLEISH, 2001, p. 179).

En el drama se relata una historia mediante acciones y diálogos. Por lo general se plantea un conflicto, entre los individuos o entre éstos y la sociedad (HAUSMAN, BENOIT e O'DONNELL, 2001, p. 223)¹¹².

¹¹² O dramático relata uma história por meio de ações e de diálogos. No geral, é necessário apresentar um conflito entre os indivíduos ou entre esses e a sociedade (livre tradução).

Nos esquetes do programa *Sociedade Contra o Crime*, esses princípios são cumpridos em parte porque, em uma primeira análise, é possível perceber que o quadro de Jatobá, Massaranduba e Maricota é estruturado de forma completamente diferente do segmento de Cecéu e Zé Grilo. Esse último, seguindo a formulação Aristotélica (STALLONI, 2003), não estaria entre o modo dramático de realização, e sim, no narrativo¹¹³. Isso porque um narrador conta a história e ação dos personagens, ou seja, não há diálogo e nem ação entre os personagens, só entre os narradores.

Do ponto de vista da construção da história, como explica McLeish (2001) é preciso, nos conteúdos dramático-ficcionais, explicar a situação, introduzir o conflito, desenvolver a ação e resolver o conflito. Esses preceitos são cumpridos pelo esquete do trio Jatobá, Massaranduba e Maricota, mas não no jogral de Cecéu e Zé Grilo.

Primeira cena do trio – segundo bloco – 15/12/2011	Itinerário narrativo
<p>JATOBÁ: – É o seguinte. É velho... Chorei de ri. Até vaqueiro está entrando nessa onda braba de... (risos)</p> <p>OPERADOR: – Oh! meu Deus! o que está acontecendo comigo?</p> <p>JATOBÁ: – Pedofilia, mó pai. O cara de sagui, amansador de burro bravo, só que acabou levando um tranco dos canas duras e tá no xilindró.</p> <p>MASSARANDUBA: – Esse monstro do pântano, meu rei, tava de xibilolagem com uma piveta de doze anos. E acredite! Que era filha dele!</p> <p>OPERADOR: – Deus é mais!</p> <p>MASSARANDUBA: – Era filha dele, diga aí, Maricotinha.</p> <p>MARICOTINHA: – Agora que eu vou pegar ar. Mas é um pombo sujo descarado mesmo, hein? E vou detonar a sua cara já, seu malaco! Filho do coisa ruim, tá aqui a três por quatro do vagal, galera, olha só: Ranaldo Bisco Cerqueira, um coroa safado. Olha, só de 58 anos. E parada do capeta foi lá cidade de Mata de São João, ô</p>	<p>INTRODUÇÃO DO CONFLITO</p>

¹¹³ De acordo com o autor (STALLONI, 2003), a partir de Aristóteles, os textos teatrais são divididos dicotomicamente, em modo ou objeto: dramático ou narrativo. Esses por sua vez são seccionais em representações superiores e inferiores. Entre as superiores estão a Tragédia (modo dramático) e a Epopeia (modo narrativo). Os inferiores são a Comédia (modo dramático) e a Paródia (modo narrativo).

<p>mô pai!</p> <p>JATOBÁ:</p> <p>— A onda dele é pegar as gurias, começou com a piveta de doze anos, com a própria filha.</p> <p>OPERADOR:</p> <p>— Deus é mais!</p> <p>JATOBÁ:</p> <p>— Essa parada foi em novembro do ano passado.</p> <p>MASSARANDUBA:</p> <p>— E como não estava satisfeito, achou também de dar uns pegadas de uma outra de menor, só que essa tem cinco anos, meurão. Cinco anos!</p> <p>OPERADOR:</p> <p>— Tá maluco!</p> <p>MASSARANDUBA:</p> <p>— É, cinco anos. E a gurria é filha de um outro vaqueiro coligado dele.</p> <p>OPERADOR:</p> <p>Som de mugido.</p> <p>MARICOTINHA:</p> <p>— Continue, continue.</p> <p>OPERADOR:</p> <p>Som de cacarejo.</p>	
---	--

A introdução do conflito é a função dos narradores, em todas as dramatizações, eles apresentam o cenário, o contexto e as características da ação (MCLEISH, 2001). Essas informações são amarradas a partir do diálogo entre eles e também entre o operador de áudio, que é uma espécie de voz da consciência ou a voz dos populares que se manifestam com indignação. O texto consegue deixar claro quem são os personagens, o que fizeram e por que a história interessa, ou seja, porque é atraente. Essa é uma das características dos conteúdos dramático-ficcionais, incluídos os esquetes. O que percebe é que os narradores são Jatobá, Massaranduba e Maricota e que eles também assumem o papel dos personagens da narrativa. Em suas falas, os narradores indicam o caráter e as emoções dos próximos personagens que irão assumir.

Um fato a ser analisado é que o texto da narrativa muitas vezes remete à visão, o que parece ser uma estratégia, mas que também pode evidenciar o pouco conhecimento teórico das estruturas do roteiro radiofônico. Imperativamente, os personagens pedem para o ouvinte

olhar para algo e, em outros casos, o pedido é feito genericamente para alguém. É uma estratégia que tem validade limitada, pode ajudar no processo de imaginação, mas, de fato, ninguém está vendo nada. Isso também pode evidenciar a falta e não as potencialidades no rádio. Além de afastar momentaneamente o ouvinte, já que ele não poderá realizar o que foi demandado. Mas o texto que leva à visualização pode ser proposto de forma criativa e funcionar, mesmo para o rádio. Ver uma foto que não se vê, um rosto que se imagina. Uma tática interessante de apresentação do vilão, por assim dizer, é a ideia da três por quatro, que indica, ao mesmo tempo, a foto na carteira de identidade e o fichamento na polícia. Quanto aos outros elementos que ligam o programa a estrutura dramático-ficcional, esses também parecem estar presentes, como indicam as cenas abaixo.

Primeira cena do trio – segundo bloco – 15/12/2011	Itinerário narrativo
<p>VILÃO/RANALDO: – É boi, rererei... Mas olha só que menina linda.</p> <p>OPERADOR: Som de mugido.</p> <p>VILÃO/RANALDO: – Rererei... Vou chegar junto dela prá ver se não rola algumas ondas daquelas que eu fiz com a minha fia. Ééé boi! (som ambiente) Tarde, minha cabritinha do papai. E aê, como vai você? Cadê seu pai minha lindinha?</p> <p>MENINA/VÍTIMA: – Papai saiu, e deixou a gente aqui em casa brincando seu Ranaldo, o senhor quer o quê?</p> <p>VILÃO/RANALDO: – Saiu foi?</p> <p>MENINA/VÍTIMA: – Foi.</p> <p>VILÃO/RANALDO: – E ele volta agora, criança?</p> <p>MENINA/VÍTIMA: – Não, ele disse assim que ia demorar porque tinha que (ininteligível). Por que o senhor quer saber, tio?</p> <p>VILÃO/RANALDO: – Hum, que bom, nada não. Mas estão vamos fazer o seguinte.</p> <p>MENINA/VÍTIMA: – Sim...</p> <p>VILÃO/RANALDO: – Enquanto o seu pai não chega, nós vamos brincar</p>	<p>Conflito e desenvolvimento da ação.</p>

um pouquinho, tá certo?

MENINA/VÍTIMA:

— De quê?

VILÃO/RANALDO:

— Nós vamos lá no seu quarto que eu vou te mostrar uma coisa. Ééé boi!

MENINA/VÍTIMA:

— Oxênti! Seu Ranaldo, eu não quero brincar, não, tio. O senhor não pode entrar no meu quarto, não, porque painho briga.

VILÃO/RANALDO:

— Seu pai é meu amigo. Seu pai é muito, é assim comigo. Somos quase irmãos, não sabe? Eu sou quase seu tio, o quê que tem? Agora me obedeça e vamos direto pro quarto brincar sabe de quê?

MENINA/VÍTIMA:

— Num!

VILÃO/RANALDO:

— De médico!

JATOBA:

— O descarado filho do Demo, conseguiu convencer a di menor a ir até o quarto dela. Onde o carcará fez o que quis com a pobrezinha!

MASSARANDUBA:

— Depois de abusar da piveta. O lacraia se saiu de boa, maluco. Deixando a menina chorando em cima da cama. O pai dela... quando chegou no barraco e viu o estado da di menor, véio! Ficou no pânico!

PAI/VÍTIMA:

— Meu Deus, meu Deus o que foi isso que fizeram com você minha pequena? Quem esteve aqui em casa me diga logo!

MENINA/VÍTIMA:

— Foi o senhor Ranaldo, pai. E me obrigou a entrar no quarto, tirou minha roupinha e fez um monte de coisa feia comigo, pai!

PAI/VÍTIMA:

— Mas isso não vai ficar assim, não, eu vou lavar a sua honra com o sangue dele. Eu vou pegar o meu facão e vou pessoalmente cortar o mal pela raiz. Pode botar a frente que eu vou.

MASSARANDUBA:

— O pai da guria, velho, ficou na bruxa com o quê a filha tinha falado. Ele pegou ar mesmo. O cara montou no cavalo pangaré e foi atrás do pilantroso.

Nesse trecho o que se tem é o conflito estabelecido a partir da ação proposta. São os eventos resultantes da interação entre os personagens. O que chama atenção nesse ponto é a passagem de ambientes e de cenas, que no teatro seria mais complicado e menos rápido. Temos então: I. A abordagem da criança; II. A entrada para o quarto, onde a cena é suspensa para a entrada dos narradores; III. O encontro da criança no quarto; e IV. A saída do pai à procura do bandido, seguida de um complemento ou passagem do narrador. Em relação à verossimilhança, além da voz de Graça Lago não parecer com a de uma criança, apenas simulá-la, o diálogo entre a vítima e o molestador, é baseado no que poderia acontecer, mas dentro de uma estrutura de fala pouco comum às crianças. Mesmo assim, estamos no campo do verossímil, da possibilidade de conversa entre um e outro e a estruturação dela. A história segue em busca de mais um ponto de tensão, o clímax, para dar espaço para o declínio da ação, a resolução e o desfecho (MCLEISH, 2001).

<p>PAI/VÍTIMA: — Ronaldo seu desgraçado... Eu vim aqui acertar as contas com você, filho do capeta.</p> <p>VILÃO/RANALDO: — Comigo, ô?</p> <p>PAI/VÍTIMA: — É, você abusou da minha filha.</p> <p>OPERADOR: — Vai morrer.</p> <p>PAI/VÍTIMA: — Abusou da minha confiança e por isso eu vou te mandar para a sepultura seu desgraçado.</p> <p>VILÃO/RANALDO: — Mas o que foi que eu... O que foi que aconteceu, cumpadi? Por que você está furioso comigo, chega tá bufando!</p> <p>PAI/VÍTIMA: — Eu tô assim pu causa do que você fez com minha pequena. Ela tem só cinco ano seu desgraçado, vou te matar.</p> <p>VILÃO/RANALDO: — Calma, homi, calma, êita... Pegou ar!</p> <p>PAI/VÍTIMA: — Eu vou te matar! (risos)</p> <p>VILÃO/RANALDO: — Calma, homi, calma, êita... Pegou ar!</p> <p>PAI/VÍTIMA:</p>	<p>Clímax, declínio da ação e desfecho.</p>
--	---

— Eu vou te matar! (risos)

VILÃO/RANALDO:

— Fala de novo aí, velho!

PAI/VÍTIMA:

— Eu vou te matar!

VILÃO/RANALDO:

— Cuidado prá não acontecer uma tragédia! Sua filha tá mentindo, cumpadi. Eu não fiz nada com ela, não, seu moço.

MARICOTA:

— A galera do deixa disso chegou junto e impediu que o pai da piveta mandasse Ranaldo para o quinto dos infernos. Eles trataram de chamar a popó para resolver o parangolé de gato. O lacraia do vaqueiro de Lúcifer acabou sendo grampeado por estrupo.

POLICIAL:

— Aqui é a polícia, estamos sabendo de tudo. Antes de virmos aqui passamos na casa do pai da menina e vimos que ela está muito machucada. O senhor não tem vergonha nessa sua cara, não, seu Ranaldo.

VILÃO/RANALDO:

— Ói, meu nome é Ranualdo...

POLÍCIA:

— É Ranualdo?

VILÃO/RANALDO:

— É... tá tudo trocado hoje. Não é Ranaldo... (risos) Mas eu nem sei meu nome. É Raunaldo (risos). É que meu pai era Rau e minha mãe era Ronaldo (risos)

OPERADOR:

— Deus é mais!

VILÃO/RANALDO:

— Mas seu moço, é o que já falei, eu não tenho nada a ver com quê aconteceu com a filha do meu cumpadre, não, seu moço. Eu não fiz nada com ela não, rapaz.

MENINA/VÍTIMA:

— Fez sim, fez sim, seu Ranaldo.

VILÃO/RANALDO:

— É Raunaldo...

MENINA/VÍTIMA:

— O senhor chegou em casa, sabe?

OPERADOR:

— O meu Deus o quê é que está acontecendo comigo?

MENINA/VÍTIMA:

— O senhor chegou em casa procurando pelo pai. Quando viu que ele não estava em casa o senhor me

<p>pegou dizendo que ia brincar de médico comigo no meu quarto, viu.</p> <p>POLICIAL:</p> <p>— O senhor está encrencado, seu malandro.</p> <p>VILÃO/RANALDO:</p> <p>— Como é o meu nome?</p> <p>POLICIAL:</p> <p>— Ra... Ralnal... Raunaldo (risos) vamos levar o senhor para a delegacia e o senhor vai ter muito que explicar para o delegado.</p> <p>MASSARANDUBA:</p> <p>— É, maluco, o cara de sagui foi grampeado e levado até a sala do delega de Mata de São João, João de Oliveira Faria, onde caiu no samba lelê. O vagal do vaqueiro...</p> <p>MARICOTA:</p> <p>— Como é o nome?</p> <p>MASSARANDUBA:</p> <p>— Ranaldo, Rolnaldo (risos)</p> <p>OPERADOR:</p> <p>— Bem feito!</p> <p>MASSARANDUBA:</p> <p>— É isso mesmo!</p> <p>(som da vinheta da hora certa e locutor fala a hora).</p>	
---	--

Nesse ponto final, a ação chega à tensão máxima, ao clímax, os diálogos seguem para que a história seja resolvida, momento em que a ação cai e encerra com o desfecho, que é a prisão do molestador. Sobre o final, ele fica perdido em meio às brincadeiras e desvios do “ao vivo”, mas, sobretudo, da liberdade da performance que pode abrir espaço para o improviso, o ilógico e até para o não verossímil. O programa não tem um planejamento e uma organização mais rigoroso, mais sistemático. O processo é espontâneo, isso não quer dizer que a performance oral não requeira também um organização – rígida em alguns casos – mas aqui não há nem organização e não experimentação, por isso, tudo se assemelha a um rascunho e remete ao esquete como estruturação do dramático-ficcional. O que ocorre é que a forma imaginativa fica menos amarrada e mais sujeita às interpretações pessoais do ouvinte, ela dá margem a muitos entendimentos, mas essa também é a sua característica de teatralização. Outro ponto a ser considerado é a ideia de série que está incluída no programa, diferente

daquela apresentação da obra única. O programa é uma colagem que remete ao vaudeville¹¹⁴, porque construído em quadros, com gêneros e formatos diferentes.

¹¹⁴ É o teatro de variedades, popular, onde participam vários artistas com habilidades diferentes. A origem do vaudeville é provavelmente francesa, mas foi nos Estados Unidos da América do Norte e Canadá, no fim do século XIX e no começo do século XX, que esse tipo de experiência teatral ganhou visibilidade. O vaudeville era uma diversão de massa que valorizava a performance e não ação. A comédia era um dos ingredientes dessa diversão e explorava o grosseiro, o inusitado, os horrores etc. O vaudeville era um show de habilidades.

4.1 OS PARÓDICOS: JATOBÁ, MASSARANDUBA E MARICOTA

Os esquetes do trio Jatobá, Massaranduba e Maricota são representação da comédia dentro da concepção aristotélica, pois são conteúdo dramático, e não narrativo. Os principais critérios da comédia para Aristóteles são: 1) a desconstrução da imagem do herói; 2) A abordagem de assuntos inferiores; 3) O final feliz; 4) E a força cômica pela deformidade (STALLONI, 2003) e (ARISTÓTELES, s/d). Três dos quatro preceitos são seguidos pelo conteúdo analisado. De fato, os personagens Jatobá, Massaranduba e Maricota são anti-heróis, nenhum deles possui a tempera para ser um abnegado ou um mártir. Esses personagens não parecem imbuídos de valentia, altruísmo e renúncia. O herói é o que há de melhor na humanidade e o anti-herói é o que age por vingança, egoísmo, vaidade. Eles agem por si e para si mesmos. Eles não são vilões, mas estão a um passo da delinquência. “É essa diferença que distingue a comédia da tragédia: uma se propõe imitar os homens, representando-os piores; a outra os torna melhores do que são na realidade” (ARISTÓTELES, s/d, s/p).

Os temas, sobretudo desses quadros, são os crimes grotescos, aqueles que mais nos espantam seja pela crueldade seja pelo inusitado. As histórias não são edificantes e são as tragédias cotidianas exageradas, parodiadas. Os assuntos selecionados na semana de análise seguiram certo padrão: a) o inusitado – Motorista vandaliza outros carros porque um equipamento do seu veículo foi roubado, esse caso é um inusitado dia de fúria; b) o censurável – Traficante de *crack* preso; c) o horrível – Menor traficante mata moradora de Vitória da Conquista; d) o hediondo – Homem abusa da própria filha e da filha de um amigo (APÊNDICE XI).

E a forma cômica se dá pela deformidade tanto do texto quanto da voz. Por isso, os personagens são tipos exagerados dos malandros, dos homossexuais, dos homens, das mulheres, dos policiais, dos bandidos e das vítimas. A voz também abre espaço para os fanhos, os gogos e todos aqueles que estão abolidos do rádio, sobretudo do jornalismo. Duas ideias podem explicar melhor o argumento: mesmos os malandros não falam assim e um fanho não seria chamado para dar uma entrevista no rádio. Na cena abaixo, duas mulheres são presas por tráfico, os *apresentadores-mediadores* Graça Lago e João Kalil fazem as vozes dos personagens, esse último faz uma imitação de voz de feminina exagerada e dentro dos registros vocais dos travestis. E o policial, criação de Bruno Reis, tem problemas de emissão e sua voz é sibilante parecida com aquelas das pessoas que sofrem de prognatismo.

POLICIAL (Bruno Reis) – som de sirene e de batidas na porta – voz sibilante de um prognata:
 – Aqui é a poliça, vão abrindo logo essa porta, que a gente já sabe do movimento de vocês. Abram logo essa porta!
 ANA (João Kalil) – voz de travesti:
 – Valéria, do céu! Valéria, acorda, Valéria.
 VALÉRIA (Graça Lago) – voz arrastada de malandro:
 – Anh! O que é?
 ANA (João Kalil) – voz de travesti:
 – São os homi, mulé! São os homi! E agola o que é que a gente vai fazer com todo esse frangante aqui?! Hein?
 VALÉRIA (Graça Lago) – voz arrastada de malandro:
 – Vamo, vamo vazá pelo fundo que eu não quero passar o Natal comendo paneto de cadeia, de jeito nenhum, Deus é mais!
 POLICIAL (Bruno Reis) – voz sibilante de um prognata:
 – Eu não mandei vocês abrirem essa porta?
 ANA (João Kalil) – voz de travesti:
 – Eles entraram, Valéria!
 VALÉRIA (Graça Lago) – voz arrastada de malandro:
 – Meu Deus!
 POLICIAL (Bruno Reis) – voz sibilante de um prognata:
 – Como demoraram eu abri ela no chute! Todo mundo com a mão na cabeça.

Só o final feliz não se constitui como característica dessa comédia, isso ocorre porque os fatos narrados são reais, não podem ser corrigidos e, como fato, eles não são cômicos, eles são trágicos. Por isso, o *Sociedade Contra o Crime* é tragicômico. Mais uma hibridização proposta pelo programa. E, para fazer rir, o programa usa o anti-herói, o vilão desajeitado e a vítima pateta. Esse conteúdo cômico, por se estruturar como uma narrativa dramática, com os diálogos entre os próprios personagens que são verossímeis, exhibe, com certeza, a ideia de jogo, e de zombaria. “Charles Mauron: a comédia exhibe deliberadamente seu caráter lúdico e mistificador; ela não almeja, como a tragédia, a crença na realidade das ações apresentadas [...]” (STALLONI, 2003, p. 58). Por isso, as situações aparecem de forma invertida, em certas histórias, os bandidos são transformados em vítimas ou assumem o papel delas. Os narradores, por exemplo, guardam semelhanças como o bufão, o bobo da corte, aquele que desagradavelmente mostra as falhas e os defeitos humanos.

Tanto as falas dos personagens quanto as dos *apresentadores-mediadores* são sempre espirituosas, engraçadas e estapafúrdias em alguns casos. Algumas são muito exageradas e estariam fora de uma conversa regular, outras são possíveis e usadas à exaustão na vida cotidiana como, por exemplo, aquela em que o bandido diz que não cometeu o crime ou a do traficante que nega a posse e a propriedade da droga. Apresentadas sob a forma do riso, essas

falas, mostram todo o seu ridículo porque misturam “certa ingenuidade, sincera ou fingida” (BERGSON, 1983, p. 34).

Na maioria das vezes, os *apresentadores-mediadores* e os personagens falam em jogral. Mas, mesmo este jogo performático de alternância das vozes pode ser quebrado e aproveitado em favor da narrativa e do riso. O imbróglio e quiproquó avançam sobre as histórias, sobre o improvisado, sobre os efeitos sonoros e as falas dos narradores, dos *apresentadores-mediadores* e dos personagens. Essa construção tosca – planejada ou não – também é característica da performance cômica do quadro de Jatobá, Massaranduba e Maricota.

MULHER VÍTIMA 1 (João Kalil) – voz de travesti:

– Cadê a polícia? Socorro, Portela! Socorro, Portelinha! Eu não quero morrer. Eu não quero morrer...

BANDIDO (Bruno Reis) – voz de prognata:

– Ih, tem um ali que tá baleado e ele é polícia. Vamos dar o pinote que o cara é alemão, vamos dar o sipicol.

Operador:

(som gritaria)

MULHER VÍTIMA 1 (João Kalil) – voz de travesti:

– Ai, meu Deus! Ai, meu Deus!

Operador:

(som gritaria e de arma sendo engatilhada)

MULHER VÍTIMA 1 (João Kalil) – voz de travesti:

– Ai, meu Deus! Ai, meu Deus!

MARICOTA (Graça Lago) – voz de malandra:

– Morreu?

MULHER VÍTIMA 1 (João Kalil) – voz de travesti:

– Ai, meu Deus!

MARICOTA (Graça Lago) – voz de malandra:

– Foi um parangolé de g...

MULHER VÍTIMA 1 (João Kalil) – voz de travesti:

– Ai, meu Deus!

MARICOTA (Graça Lago) – voz de malandra:

– Shhh! Cala a boca. Foi um parangolé de gato (Ao fundo a voz da personagem de Kalil grita: Eu não que morrer) dos infernos, buraco de bala em tudo quanto foi lugar.

O que Jatobá, Massaranduba e Maricota nos propõem é o riso sobre o que é sério. Sério porque se trata de fato noticioso e por ser a notícia do crime, o que ensejaria a piedade e a constrição. O quadro promove o riso que não deveria ocorrer. Os temas se restringem, majoritariamente, à cobertura policial, mas a abordagem é voltada à banalidade e ao ridículo daquela situação. O próprio redator revela a dificuldade de tratar do tema policial como comédia, sobretudo, quando os fatos envolvem o cidadão comum. Mas, para João Kalil o riso é uma forma de denúncia (KALILI, 2010 – depoimento oral – APÊNDICE I).

[...] por exemplo, teve aquela chacina no final de semana lá em Arenoso. É *trash*, né? Prá caramba! Quatro pessoas mortas, um pai de família, só pessoas de bem, não tinha ninguém envolvido com o crime, e tal. Como é que a gente vai fazer esse programa? Como é que a gente vai contar essa história humorística. A gente procura entender o lado da família, lá, que tá, que tá... Pô os caras estão brincando com a morte. Só que a gente não está brincando com a morte. A gente tá chamando a atenção, a gente está alertando as pessoas.

Talvez por isso Aristóteles considere a comédia como uma expressão inferior e vulgar. “A comédia é, como já dissemos, imitação dos maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é ridículo. [...] Tal é o exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é a causa do sofrimento” (ARISTÓTELES, s/d, p. s/n). As máscaras no quadro Jatobá, Massaranduba e Maricota são as vozes dos apresentadores ao microfone. Rir com essas vozes e dessas vozes traz algo de pecaminoso, de diabólico. É importante evidenciar, contudo, que o riso é dos ouvintes, e não dos personagens e narradores, esses não riem. E é essa seriedade que permite a gargalhada da plateia e dos *apresentadores-mediadores*, esses, sim, podem rir das histórias também. Isso porque os personagens não estão na condição de recepção, só os ouvintes e os *apresentadores-mediadores*, só esses podem participar da performance. “[...] o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam uma ato único de participação, co-presença, esta gerando prazer. E esse ato único é a performance” (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

Por ter como base a notícia, o fato que chegou ao público em geral, o programa não é um conteúdo original. E de fato, ele tem como base um texto escrito por outra pessoa para outro público. João Kalil explica que as histórias são montadas com base no que foi publicado: “Então, o que eu faço, [...] Geralmente eu vou no Tribuna da Bahia (site). Só que eu não copio o que está aqui” (APÊNDICE I). O programa é uma paródia da notícia, mas também uma cópia dos tipos que povoam os grupos sociais que estão marginalizados. Mas é uma paródia que se apropria da voz dessas pessoas, da dicção delas, dos registros vocais. É uma imitação desses grupos sociais e culturais. Mas essa estratégia de performance só é possível em virtude da memória, da tradição que a voz carrega, dos registros que atravessam o tempo, atravessam os espaços, os lugares, os grupos sociais. Só pode ser entendida porque outras vozes a precederam, e por que na reiteração e pela mediatização são conhecidas. A intervocalidade (ZUMTHOR, 2007) é a reconfiguração da voz. É a atualização das vozes ancestrais, é a movência. É o texto transformado pela performance vocalizada: “[...] memória

implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência” (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

A repetição diferente da sociedade, dos fatos e das pessoas, das vozes, essa repetição exagerada, provoca a comicidade. “Imitação satírica ou humorística de uma pessoa, palavras, estilo, atitudes, ideias ou acontecimento [...]” (SOUSA, 1990, p. 1.028). Por outro lado, só é paródia porque não é notícia, é comédia. Essa repetição bufa é o que provoca o riso. A imitação faz rir porque na cabeça do ouvinte há possibilidade de comparar essas vozes com a dos registros vocais desses grupos. É a semelhança que causa o riso. Uma voz e uma dicção análogas ao malandro, ao policial, aos bandidos etc.. E ela se torna mais engraçada porque a imitação não apaga totalmente a voz dos apresentadores (BERGSON, 1983).

Em síntese, com base no texto de Bergson (1983), o quadro Jatobá, Massaranduba e Maricota segue o processo de construção do humor com base nas: formas e atitudes, nas ações e situações, nas palavras e no caráter. No primeiro caso, o que temos é a repetição mecânica de uma ação da personagem ou do próprio *apresentador-mediador*, a reprodução reiterada de determinados efeitos sonoros e da música também entram nesse jogo. A Quinta Sinfonia de Beethoven é usada repetidamente para exagerar a tensão. E em muitos casos, os *apresentadores-mediadores* repetem uma palavra, uma frase, uma sílaba, os fonemas, geralmente são alongados, o que é uma repetição do som:

MULHER VÍTIMA 1 (João Kalil) – voz de travesti:
 – Marizete! Ai, Maaarizeeete! Ui, essa passou perto, minha gente! Ai, que essa passou perto! Marizeeete! Cadê você, Marizete?

Nas ações e situações, ressalta-se a repetição de determinadas características narrativas e de temas. E é possível criar situações em que essas ações repetidas sofrem reviravoltas que invertem a situação dos personagens e até do público, que passa a situação de cúmplice “[...] enganar-se a ser enganado, é do lado dos trapaceiros que se põe o espectador” (BERGSON, 1983, p. 50). A inversão de papéis traz comicidade como, por exemplo, quando se apresenta a oposição: o ladrão que é roubado, a vítima que vira ladrão etc.. A ação é o encontro das partes contrárias, é a vítima que vira réu. Inverter papéis e situações é também exigir dos profissionais uma transformação na voz, do timbre ao tom da fala. A inversão dos papéis foi o mote para a narrativa e a performance do programa do dia 12/12/2011, o primeiro da semana.

JATOBÁ (Bruno Reis) – voz irônica e malandra:

— Teve uma onda braba que rolou nesse fim de semana, na praia da Barra, véio!

MASSARANDUBA (João Kalil) – voz cômica e malandra:

— Venha cá? Já começou o carnaval, foi? (riso geral no estúdio).

OPERADOR:

(som da sirene da polícia e de risadas).

JATOBÁ (Bruno Reis) – voz irônica e malandra:

— Tá perto! (No estúdio as vozes e as risadas dos apresentadores se sobrepõem as falas).

OPERADOR:

(som de risadas e de bateria de axé *music*).

MASSARANDUBA (João Kalil) – voz malandra e rude:

— Prestenção, rapaz!

JATOBÁ (Bruno Reis) – voz malandra:

— Teve uma onda braba que rolou nesse fim de semana, na praia da Barra...

Quando um maluco teve um ataque, surtou legal. O cara teve o GPS dele guelado e como ningas se responsabilizou pelo sumiço do bagulho dele... o cara começou a quebrar tudo que foi barca que estava estacionada do lado da dele.

OPERADOR:

(som de coisas quebrando).

MASSARANDUBA (João Kalil) – voz malandra:

— Deus nos acuda, seu Jatobá madeira de lei. O maluco foi identificado como sendo Everaldo Santos e Silva de 39 anos de quebração (o locutor começa a rir). Ele chegou na barca que tinha estacionado entre o forte São Diogo e o Yacht Clube da Bahia e quando viu que a zorra dele tinha tomado chá de sumiço (o locutor começa a rir de novo), pegou um ar retado, véio!

Outra característica das ações e das situações é o risível que surge “quando nos apresentam uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil” (BERGSON, 1983, p. 70). Ou ainda, se “[...] revestirá de certo ridículo físico o ridículo profissional” (BERGSON, 1983, p. 39). No programa isso ocorre muitas vezes quando o texto apresenta os policiais e delegados. Em tese, eles deveriam, apesar do papel repressivo que exercem, garantir a integridade física e moral dos detentos. Esse é um preceito legal que no Brasil é uma garantia constitucional. Além disso, as vozes e a performance desses personagens negam a brutalidade de suas ações. Há um confronto vocal entre o que se diz e como se diz. Um exemplo é o esquete que apresenta o diálogo entre um delegado e um bandido. O bandido tenta convencer o delegado, de forma suplicante, de que delinuiu por um motivo justo e o delegado vai responder a ele com truculências disfarçada por uma voz suave. Do outro lado, o agente se posiciona com a característica ou o estereótipo do algoz, do violento, uma visão que a sociedade tem das pessoas que trabalham com segurança e policiamento. Essa é a voz da ironia.

DELEGADO (João Kalil) – voz suave e calma:

— Agente Juca... cetada, pode levar esse mentiroso descarado para nossa salinha de triagem. Faça ele se emocionar, meu agente.

AGENTE (Bruno Reis) – voz sibilante de um prognata, um pouco fanha e irônica:

– (Som de risada) Pode deixar comigo, doutor. Vou fazer ele aprender que não se deve usar o nome da santa mãe em vão. Bora, filho... o pau... o pau de arara...

No que se refere à descrição das ações e das situações, a performance e a teatralização tem como gatilho do riso os desvios de linguagem, as ressemantizações e os erros de dicção. Essa é uma marca do programa e do quadro. Os desvios, em geral, são como uma validação dos registros vocais dos homicidas, traficantes, e bandidos etc.. Eles seguem a estratégia de performance de constituir um personagem mais realista, mas são uma exageração do real. E faz sentido porque o programa tem como base a notícia policial e a paródia das situações criminosas¹¹⁵. “Uma cultura age sobre os indivíduos do grupo social como uma programação contínua; ela lhes fornece gestos, falas, ideias, de acordo com cada situação” (ZUMTHOR, 2010, p. 202) e também palavras, expressões e dicções.

É bom indicar que as locuções, na maioria das vezes, trocam os sons de “em” e “ens” por “i”. Algumas palavras que terminam em “u” são finalizadas com “ives” – um hábito da região para quebrar a rima chula com o “u”. Outra construção sonora bem conhecida é o uso do “r” para substituir o “u”, o “z” ou o “s”, exemplificados, respectivamente: “mermão” em vez de “meu irmão”; “far” em vez de “faz”; “derde” em vez de “desde”. Também na maioria das vezes o “r” é suprimido no final da palavra. Os ditados, gírias e expressões populares são usados para dar mais realismo e comicidade, alguns estão elencados abaixo.

Tabela 6 – Desvios de linguagem, gírias e expressões.

Quebradas (Lugar perigoso)
Paradas (Ação fora da lei)
Pombos sujos (Bandidos)
Vagal (Vagabundo)
Batata assou (Algo que deu errado)
De boa (Tranquilo ou tranquilamente)
Nínga de nada (Nada)
Não venha com o seu baratinho (Não venha com mentira)
Não entra em nada (Não se deixa enganar)

¹¹⁵ No Brasil, em 2009, o nível de escolaridade, dos detentos era de: 178.540 com fundamental incompleto; 67.381 com ensino fundamental completo; 44.104 com ensino médio incompleto; 31.017 com ensino médio completo. Um grupo mínimo tinha formação superior: 2.942 incompleta e 1.715 completa. E só 60 pessoas tinham formação acima da superior completa; 15.475 não informaram o grau de escolaridade (BRASIL, 2010).

Caô (Mentira)
Carcará (Pessoa ruim)
Meter a três por quatro (Identificar a pessoa)
Na fita dos homens da lei (Ser preso ou perseguido)
Dar mole (Bobear)
Bicho bichão (Bandido)
Do bem (Pessoa ou coisa boa)
Foguetar (Denunciar)
Malacos de plantão (Malandros em ação)
Salve (Saudação)
Madeira de dar em doido (Pessoa rude, agressiva)
Êa (Saudação)
Não tá comendo nada (Não está acreditando)
Favela dura (Morador da periferia)
De com força (Com força)
Bicho está pegando (A coisa está difícil)
Raça de encapetado (Pessoa má)
Merirmão (Meu irmão)
Não tamo nem aí (Não nos importamos)
Lubisa (Bandido)
Alisar (Abrandar a situação)
Raça de endemoniados (Pessoa má)
Tô te filmando (Estou te vendo)
Tô ligado (Entendi ou sei o que está acontecendo)
Vazá (Sair, fugir, deixar algum lugar)
Ôxe! (Interjeição regional)
Tá amarrado! (Não vai acontecer)
Retado (Bravo)
Comeu no centro (Atingiu alguém com força ou acertou muitas pessoas)
Zorra (Coisa, substituta sonora para uma palavra de baixo calão)
Seu coisinha (Tratamento genérico para uma pessoa)
Olho de Tanderá (Duplo sentido: alcaguete e ânus)
Essa é moral (Essa tem moral, essa é uma pessoa de respeito)
Cavalo do Cão (Pessoa possuída pelo demônio ou pessoa má)
Ficar alugando (Tomar o tempo de uma pessoa)
Vir para de junto (Chegar perto)
Responça (Responsabilidade)
Papel de culpa (Ser pego e indiciado pela polícia)
Meter nos meios do peito (Ser atingido no peito)

Giroflex está na área (A polícia chegou)
Dar o ninja (Fugir)
Espiro (Fugir por onde a polícia não está de guarda)
Borongada (Roubar a bolsa ou a mochila de alguém com um tranco)
Não comer reggae (Não se deixa enganar)
Jogar duro com os maloqueiros (Ser rígido com as pessoas que estão fora da lei)
Onda braba (Problema policial, crime)
Alemão (Policial)
Pegar ar (Ficar aborrecido, ficar enfurecido)
Guelado (Roubado, furtado)
Barca (Carro)

O fluxo dessas expressões e a repetição delas levam às frases estereotipadas, que tem um efeito cômico. Então, há certa mecanicidade no texto. Elas também dão ritmo próprio à performance. As palavras e o jeito de falar são uma ação que não se referem a apenas história dramatizada, mas a atuação dos *apresentadores-mediadores*. Essas manipulações sonoras também permitem a adivinhação dos lugares dos personagens, de suas inscrições e identidades por meio do som. Esses efeitos rítmicos permitem entender a ação, o que a motivou e o sentido dela, mas para isso é preciso que o ouvinte tenha certa memória auditiva. Uma programação sonora e auditiva com base na cultura. O vocabulário e encadeamento sintático precisam ser entendidos pelo ouvinte e, ao mesmo tempo, se coadunar com a situação da narrativa. A obra vocal – texto e voz, a vocalidade – deve ser adaptada ao contexto particular da performance. Por isso, a necessidade de aparar as dificuldades semânticas ou ressemantizar algumas palavras, inclusive dando outros ritmos e sonoridades.

O ritmo da performance no rádio vem da ação e da situação, do texto e, claro, a voz: “Mas a arte do ator narrador e do teatrólogo bufo não consiste apenas em fazer frases. O difícil é dar à frase a sua força de sugestão, isto é, torná-la aceitável. E só aceitaremos se nos parecer surgir de um estado de espírito ou se enquadrar nas circunstâncias” (BERGSON, 1983, p. 33). É da voz que se extrai o caráter do cômico. A Voz é o disfarce. É a vestimenta do risível (BERGSON, 1983). Ela se conjuga à ação e à situação, como se exemplifica: “Via de regra, é no ritmo da fala que reside a singularidade física destinada a completar o ridículo profissional” (BERGSON, 1983, p. 30). A bazófia e a gabolice, que a voz cômica provoca, têm como objetivo a moral. O comediante é o moralista que ri. Na performance “[...] periodicidade de acentos, de palavras, de formas gramaticais, de figuras ou de sons [...]

oposições de altura, de duração ou de intensidade que valorizem o agudo ou o grave, o claro ou escuro, o difuso ou o compacto” (ZUMTHOR, 2010, p. 187) dão o caráter aos personagens, diferenciando-os entre si, e daqueles que são os *apresentadores-mediadores*.

Essa voz é expressão de uma identidade, de um jeito de ser, de um tipo que pode ser reconhecido pela audiência. Para criar a voz é preciso considerar as diferenças pessoais dos personagens, suas idades, a classe de indivíduos à qual pertencem, sua formação etc.. A voz precisa criar um subtexto para dar vida ao texto. Só assim a performance terá eficácia. Por isso, algumas vezes, “A voz assume a violência no grupo para a qual ela se dirige” (ZUMTHOR, 2010, p. 307). Os personagens precisam ser estereotipados porque, para a dramatização, as sutilezas devem ser reduzidas para que estes possam ser reconhecidos. Mas, esses personagens precisam ser a expressão do que é mais humano. E essa é uma premissa do quadro. E como seres humanos ficcionais, eles mantêm os vícios e as virtudes que ignoram, mas que não são conscientemente percebidos por eles. E é cômico o aspecto que a pessoa ignora. É cômico o vício e a virtude porque ampliados e revelados. O certinho e o malandro são tipos cômicos porque a imoralidade faz rir tanto quanto a inflexibilidade ou a insociabilidade. “Persuadidos de que o riso tem uma significação e um alcance sociais, que o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico, é o homem, é o caráter que primeiramente tivemos por alvo” (BERGSON, 1983, p. 74).

Em reforço, o riso precisa ser uma expressão de uma humanidade mediana, pois a idealização não provoca o riso, e sim, o trágico. O quadro Jatobá, Massaranduba e Maricota, em síntese, é uma paródia que só se concretiza quando a performance dos *apresentadores-mediadores* João Kalil, Bruno Reis e Graça Lago trazem, por meio da vocalidade, a movência do texto cômico que ganha o caráter de irônico, sarcástico, farsesco etc.. Para criar essas vozes os locutores precisam buscar uma memória pessoal de tipos e testar alguns modelos já existentes. “Cada intérprete (a menos que ele não exerça funções rituais) possui seu próprio repertório, retirado do acervo memorial da comunidade e, frequentemente, um pouco flutuante no curso dos anos” (ZUMTHOR, 2010, p. 252). Essa é a interação ente intérprete-texto-ouvinte. Uma relação que depende do conhecimento e da cultura do intérprete para captar a ideia geral do texto e transformar a leitura em uma performance, recompor o texto escrito e transformá-lo em obra vocal.

Por outro lado, o ouvinte deve ser capaz de ser coautor do texto a partir da ligação que estabelece com o intérprete, ou a relação que ele sugere. “Para o ouvinte, a voz desse personagem que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de alguém” (ZUMTHOR, 2010, p. 260). O jogo da performance é o jogo do entendimento: “[...] seja para provocar, por identificação, no ouvinte, uma reação de entusiasmo ou de revolta, seja para lhe impor a distância da ironia ou da ternura, que suscitarão, ao fim, os mesmos efeitos” (ZUMTHOR, 2010, p. 306). Nesse sentido, a performance precisa ser entendida pelo corpo e pelos processos cognitivos. No primeiro caso, as limitações biológicas e ambientais podem reduzir a capacidade de entendimento do jogo. E, no segundo, tão importante quanto, o que influi é a base cultural, social e educacional da plateia. Essas duas circunstâncias se misturam, cognição e sensação, para que outros sentidos performáticos sejam percebidos. A função e a operação da performance concluem o processo de entendimento do ouvinte. A função assinala: objetivo do texto; a quem ele convém; e para quem ele serve. A operação recai sobre o intérprete e indica como ele usa a voz, quando ele usa a voz e qual o caráter dessa voz. Como obra vocal, ela acolhe as “frases absurdas” e os elementos fônicos não lexicais. O sentido da performance pode até ser absurdo, de formas e atitudes, de ações e situações, de palavra e de caráter. Contudo, o ouvinte precisa entender a contradição e a incoerência, mesmo elas precisam fazer algum sentido na voz.

Por isso, o quadro Jatobá, Massaranduba e Maricota segue determinados ritos e princípios performáticos. O primeiro é de ser uma performance de tempo histórico porque marca um acontecimento e algo uma situação única, como esclarece Paul Zumthor (2010)¹¹⁶: “O tempo “histórico” é aquele que marca e dimensiona um acontecimento imprevisível e não ciclicamente recorrente, concernente a um indivíduo ou a um grupo” (p. 170). A modalidade performática é paródica, o modo é o falado e o lugar da performance é o rádio. O esquete, como todo o programa é baseado em um texto, mas essa roteirização não impede o improviso que é valorizado e desejado na performance para equalizar, nesse caso, os humores do momento.

Sobre o improviso é preciso considerar o profissional da performance. Ele é um profissional pertencente a um grupo estável ou alguém que foi escolhido pelo talento, pela aptidão. No

¹¹⁶ A partir daqui se tentou fazer um paralelo entre as situações de performance e obra vocal do programa *Sociedade Contra o Crime* e o livro *Introdução à poesia oral*. Essa estratégia foi usada para ajudar na análise, mesmo assim é importante dizer que elas guardam particularidades e, por isso, nem todos os elementos serão usados aqui. Contudo, procurou-se manter coerência na seleção e do que poderia ser chamado de categorias de análise.

programa *Sociedade Contra o Crime* os apresentadores são locutores, não radioatores. A falta de formação específica para atuação e a especialização dos *apresentadores-mediadores* no ofício de locução traz desvantagens. Graça Lago, como já foi dito, é uma locutora eventual e começou na rádio como recepcionista. Sua formação é empírica, talvez por isso, as diferenças sonoras entre os personagens performatizados por ela sejam mínimas. E há certa padronização da voz que não se altera muito. A diferença mais flagrante é entre a personagem Maricota e a Dona Cecéu, isso porque a emissão dessa última é sibilada. Ela também é a que menos improvisa, e tenta seguir o texto mais fielmente, conforme o que está escrito. Em alguns momentos o que é dito leva uma ritmo e uma impressão de leitura e não de interpretação. Mas isso dá certa comicidade à performance. Bruno Reis tem muita habilidade em falar o texto, a interpretação e a performance não ficam comprometidas. Bruno Reis tem também um repertório vocal mais amplo do que o Graça Lago, mesmo assim, as vozes são limitadas a cerca de três estilos. Isso, inclusive, vira brincadeira, consciente ou não, na atuação e intervenção do sonoplasta que usa a vinheta: “Homem, tu de novo!”. Essa intervenção mostra a possibilidade de reconhecimento e a falta de criação de novas vozes. Contudo, Bruno Reis consegue fazer uma excelente parceria com João Kalil. Esse, realmente, mesmo sem formação consegue trazer várias inscrições vocais, trabalhar timbres e tons de maneira a criar a ideia de que a voz de cada personagem é única. É comum Bruno Reis e João Kalil fazerem mais de duas vozes nos esquetes, além da dos *apresentadores-mediadores* que são os narradores da notícia teatralizada. João Kalil, talvez por ser o redator, é o que mais improvisa na performance e também é quem estimula os outros a improvisarem. É ele que tem mais capacidade e habilidade de “[...] mobilizar e de organizar rapidamente materiais brutos, temáticos, estilísticos, musicais, aos quais se juntam as lembranças de outras performances e, frequentemente, de fragmentos memorizados de escrita” (ZUMTHOR, 2010, p. 254). As improvisações ocorrem em virtude do erro dos *apresentadores-mediadores*, da presença de pessoas no estúdio, dos períodos marcados por eventos e datas comemorativas. E elas compreendem a inserção daqueles que estão no estúdio na história, a inclusão de comentários em referência às datas comemorativas, as referências à vida pessoal dos *apresentadores-mediadores*, ao cotidiano da rádio e aos erros cometidos na leitura e locução. Tudo isso é incorporado à performance. Em alguns casos, o improviso funciona na maioria das vezes, mas os desvios de tema, às vezes, dificultam o entendimento do ouvinte. Outro problema no que se refere ao improviso é a gargalha da equipe, no geral, ela estimula o riso, mas, às vezes, elas se tornam ruídos comunicativos. “Mas o talento do executante não basta, dentro desses limites, para assegurar o sucesso da improvisação. Um acordo cultural, uma expectativa e uma

“predisposição do público, uma atitude coletiva para com a memória não são menos dispensáveis” (ZUMTHOR, 2010, p. 255). Contudo, o improviso na performance diverte justamente porque soa natural e dentro dos parâmetros vocais e textuais do programa.

Um procedimento importante na performance radiofônica é a montagem. É nesse momento que os elementos da linguagem radiofônica se fundem para criar a linguagem radiofônica. Os conceitos que alcançam a colagem dos elementos servem para o programa com um todo, entretanto, o esquete Jatobá, Massaranduba e Maricota, é o que apresenta a maior quantidade de elementos de sonorização. Pode-se dizer que o programa tem uma montagem da estrutura geral, mas cada conteúdo, ou quadro, exige uma organização própria. O programa é irradiado no contexto do “ao vivo”, mas as reportagens e conteúdos jornalísticos já estão gravados. Só a abertura e os quadros dramáticos-ficcionais: Jatobá, Massaranduba e Maricota e Cecéu e Zé Grilo – menos aos Sábados, quando o conteúdo é gravado – é que são de fato performatizados na hora, no momento da emissão.

Ortiz e Marchamalo (1994) classificam as montagens como descritivas/realistas ou conceituais. No primeiro caso, há a tentativa de imitar a realidade e os elementos da linguagem são mais usados na situação de ícones ou índices. No segundo, é figurativa e pretende criar uma sensação, um ambiente. O esquete Jatobá, Massaranduba e Maricota utiliza um ou outro estilo de montagem. Há momentos em que o som descreve a ação e o ambiente e em outros esses elementos produzem o “caráter emocional ou anímico” (ORTIZ e MARCHAMALO, 1994, p. 64). O esquete do dia 17 de dezembro de 2011 é exemplo de alternância entre as montagens descritiva ou conceitual. Nesse dia, por ser a folga da radialista Graça Lago, apenas Bruno Reis e João Kalil fizeram parte do quadro. Como os narradores também fazem os personagens, a montagem precisou ajudar no jogral, para que os diálogos entre narradores e personagens não ficassem confusos.

MASSARANDUBA (João Kalil) – SEGUE A MÚSICA DE TENSÃO EM BG POR TODA A FALA DOS APRESENTADORES:

— Deixa comigo agora, seu Jatobá madeira de lei, que não enverga e nem quebra, que não vai ter, que não vai ter essa de baratino prá cima da gente, não, mermão. Seguinte, é o negócio. Ô, Tobazinho de resposta! É boca de zero cem. O bicho pegou pros malacos que estão de quebrada nas quebradas. Eu só vou dá uma ideia-xeque aos pombos sujós, o seu vagabal!? Ó, véi, num venha com sua onda errada prá cima dos favelas duras não? Ouviu, maluco? Que eu tô ligado em você e nessa aí... ô! Nessa sua raça de descarados, que vive dando borongada nos manos do bem. Pode espirar da área para não cair no samba do crioulo doido, o seu Lebara dos infernos!

Mas que já pintou nas quebras foi o meu bródi, José Serra, aí pai! O mano das medalhas!

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Valeu, pai!

MASSARANDUBA (João Kalil) – SEGUE A MÚSICA DE TENSÃO EM BG POR TODA A FALA DOS APRESENTADORES:

– Valeuuu! O homem que não costuma dar mole prá lalau. É só não dormir no buzu. Esse é o campeão dos campeões... (VINHETA COM O SOM DE RISAS NO MEIO DA FALA) das paradas mais... (inaudível).

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Muito engraçado isso aí!

MASSARANDUBA (João Kalil) – SEGUE A MÚSICA DE TENSÃO EM BG POR TODA A FALA DOS APRESENTADORES:

– Brigado, maluco. Simbora, seu Zezinho da Ribeira, monta na máquina 740 (VINHETA DA RÁDIO SOCIEDADE) AM e liga os motores que o Sociedade Contra o Crime está no ar para mais um dia de onda com os miseráveis de prantão, ô, cabelinho de cotonete...

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Agora o couro vai cumer!

TÉCNICA – SOBE-SOM DA QUINTA SINFONIA DE BEETHOVEN – OPERADOR DE ÁUDIO.

JATOBÁ (Bruno Reis) – SEGUE A MÚSICA DE BEETHOVEN MIXADA COM UMA OUTRA MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA:

– É seu da Massa e seu Zé das Medalhas... Tem mais vacilão caindo no aço de com força, mô pai!

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Bem feito!

JATOBÁ (Bruno Reis) – MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA EM BG:

– É... dessa vez a parada foi em dupla... Foram dois mandados para ver nascer capim pela raiz.

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Quanto?

MASSARANDUBA (João Kalil) – MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA EM BG:

– Ah, dois. E foi lá no bairro de Cosme de Farias, cara! (sobe-som de uma música de tensão) Os vacilões caíram no cartucho e esticaram os joelhos de com força.

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Ahn!

MASSARANDUBA (João Kalil) – MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA EM BG:

– E segura a três por quatro da dupla... Alex...

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

– Quem!

MASSARANDUBA (João Kalil) – MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA EM BG:

– Alex... Oliveira da Conceição, de 24 anos. E Ramon de Souza Santos que tinha, eu disse tinha, 20, mas que não vai mais ganhar presente de aniversário, sabe por que, né maluco? Os dois receberam a galinha voando e foram despachados para terra dos pé juntos!

TÉCNICA – SOBE-SOM DA QUINTA SINFONIA DE BEETHOVEN – OPERADOR DE ÁUDIO.

JATOBÁ (Bruno Reis) – SEGUE BG DA QUINTA SINFONIA MIXADA COM MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA:

— O lance é que os dois estavam de boreste pela Rua Dezoito de Outubro, quando cerca de três malacos chegaram e se bateram com eles.

MASSARANDUBA (João Kalil) – MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA EM BG:

— Os caras ainda pensaram em correr para não sobrar no beco, mas não adiantou de nada, tá ligado! Caíram no teco, esticaram os joelhos ali mesmo...

TÉCNICA – SOBE-SOM DA QUINTA SINFONIA DE BEETHOVEN – OPERADOR DE ÁUDIO.

MASSARANDUBA (João Kalil) – SEGUE QUINTA SINFONIA COMO BG:

— No meio da rua...

JATOBÁ (Bruno Reis) – SEGUE QUINTA SINFONIA COMO BG:

— Era boca da noite. A dupla Alex e Ramon estava passando pela Dezoito de Outubro, charlando...

TÉCNICA – SOBE-SOM MÚSICA QUE SUGERE O TERROR NOTURNO.

ALEX (João Kalil)

(Gemendo)

RAMON (Bruno Reis)

— Qual foi?

ALEX (João Kalil)

— Rapaz (quase como um gemido), eu tô sentindo um frio na espinha retado, brô! Sei, não? Mas eu acho que vai acontecer alguma coisa ruim com a gente.

RAMON (Bruno Reis)

— Vira essa boca prá lá, mermão! Vá agora outro, vá!

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

— Vai morrer!

TÉCNICA – SOBE-SOM MÚSICA QUE SUGERE EXPECTATIVA.

ALEX (João Kalil)

— Que bronca! Passou um vento frio agora, você sentiu?

RAMON (Bruno Reis)

— Não senti nada, não, mermão! Você está é sismado, isso, sim! Vamos seguir em frente e fazer a nossa parada, vamos nessa!

TÉCNICA – SOBE-SOM DA QUINTA SINFONIA DE BEETHOVEN – OPERADOR DE ÁUDIO.

As vozes intervenientes, que aparecem na vinheta, ajudam o diálogo e, por serem de pessoas diferentes, cumprem o papel de diferenciação dos timbres e dos jeitos de falar, atuando como personagens que surgem na hora da montagem em um contexto de “ao vivo”. O sobe-som com a Quinta Sinfonia de Beethoven divide as fala, marca o fim da ideia anterior e o começo de um novo clima na narrativa. Além disso, a interrupção sonora serve para que os *apresentadores-mediadores* se organizem para a próxima etapa. A justaposição dos elementos na montagem pode favorecer o cômico quando ressalta um som em vez de outro: a risada mecânica corroborando o riso dos apresentadores, a vinhetas com os comentários irônicos, que são recontextualizadas na montagem, o fundo que revela o local ou estado de ânimo das personagens. A música é mixada para mudar o clima da história e sugerir um cenário

aterrorizante. A montagem é mais uma estratégia de teatralização. Em um dos momentos do esquete, em que dois jovens serão mortos por um grupo opositor, a música de fundo cria um clima de premonição, sugere um arrepio a personagem que diz ter um mau pressentimento. No entanto, a montagem deve seguir certa lógica para que o ouvinte não fique perdido. No exemplo descrito, a montagem é mais conceitual do que descritiva, mas o esquete segue para uma descrição sonora da cena.

TÉCNICA – SONS DOS ANIMAIS NOTURNOS.

BANDIDO 1 (Bruno Reis)

— Olha lá, aqueles dois, lá, galera? São eles que a gente estava atrás um bom tempo. Vamos lá meter um ferro neles!

BANDIDO 2 (João Kalil)

— Demorô, demoro... Tem muito tempo memô que eu tô querendo sapear a zorra naqueles dois alemão conspirador, tá ligado, mermão!?

TÉCNICA – SOBE-SOM DA QUINTA SINFONIA DE BEETHOVEN – OPERADOR DE ÁUDIO.

JATOBÁ (Bruno Reis) – SEGUE QUINTA SINFONIA COMO BG:

— O bicho ia pegar, o tempo estava fechando em Cosme de Farias, seu da Massa. O trio de encapetados encostô em Alex e Ramon com a ideia do capeta na mente.

TÉCNICA – BARULHO DE ARMA SENDO ENGATILHADA – OPERADOR DE ÁUDIO.

BANDIDO 1 (Bruno Reis) aqui as vozes de Bruno se confundem entre os dois personagens, e ele assume a voz de Ramon.

— Tá a fim de onda mesmo!

TÉCNICA – BARULHO DE ARMA SENDO ENGATILHADA – OPERADOR DE ÁUDIO.

BANDIDO 2 (João Kalil)

— Aê, ô a hora de vocês (som de arma sendo engatilhada) chegou, mermão!

VINHETA DA VOZ INTERVERNIENTE – OPERADOR DE ÁUDIO:

— Ahn!

BANDIDO 2 (João Kalil)

— De hoje vocês não passam.

TÉCNICA – BARULHO DE ARMA SENDO ENGATILHADA – OPERADOR DE ÁUDIO.

RAMON (Bruno Reis) – aqui as vozes de Bruno se confundem e ele assume a voz do BANDIDO 1, e é com essa voz que ele segue a personagem.

— Que é isso gente, vamos conversar numa boa!

BANDIDO 2 (João Kalil)

— Nada, nada, veio... Não vamos cair na sua, vocês invadiram o nosso território. E o bicho vai pegar para vocês agora, se ligaram?

RAMON (Bruno Reis) – aqui as vozes de Bruno se confundem entre os dois personagens, e ele assume a voz da personagem 3 e não da personagem 2.

— Pô, cara, a gente não sabia disso não, na moral! Fala com eles aí, Alex?

ALEX (João Kalil)

— É isso mermo, moleque, nós tava só de passagi! Não precisa dar teco na gente, não, por favor...

BANDIDO 1 (Bruno Reis) aqui as vozes de Bruno se confundem entre os dois personagens, e ele assume a voz de Ramon.

— Não tem por favor certo! A gente estava atrás de vocês e não é de hoje, e não é de agora, não, e vamo meter a azeitona nos dois.

TÉCNICA – SOM DE TIRO – OPERADOR DE ÁUDIO.

Ao falar em montagem, na maioria das vezes, refere-se mais aos conteúdos gravados do que os realizados em “ao vivo”, já que manipulação dos elementos é a característica do dramático-ficcional e da própria montagem. Entretanto, a conceituação da colagem e a organização dos conteúdos são ainda mais importantes quando a montagem não é feita em diferido. Isso porque o programa gravado pode ser retificado, caso impossível no contexto do “ao vivo”. No exemplo acima, as vozes de Bruno Reis, que faz três personagens – Jatobá, Ramon e Bandido 1 –, se confundem e podem confundir o ouvinte. A voz de Jatobá permanece no registro correto, afinal, esse é um personagem fixo feito pelo *apresentador-mediador* e o corpo já memorizou, de certa forma, a emissão, o timbre e os aspectos subjetivos da personagem. Contudo, na performance esporádica, qual seja a de Ramon e a do Bandido 1, que foram encarnados uma única vez, mas que entraram ao longo da narrativa várias vezes, há uma confusão entre os registros vocais dos personagens, que não chega a atrapalhar o entendimento, mas é um defeito que poderia ser identificado e eliminado na gravação. A combinação dos elementos no “ao vivo” segue uma estrutura narrativa uma justaposição que não é manipulável como nos programas gravados, mas precisa ser planificável, o que diminui a experimentação e a exploração sonora.

Muitas amarrações sonoras de música, ruídos e vozes de vinheta fazem parte da estrutura rotineira do programa e da rádio e são sacadas e usadas com base na memória do programador. Outras são usadas por que indicadas no *script* do programa (ANEXO XIII) e outras, ainda, seguem o *feeling* do operador, a percepção emocional, uma interpretação do que pode ser usado naquele momento. Esse é um reforço ao caráter performático. Elas não só fazem parte da teatralização quanto da performance, justamente por serem dispostas também no momento da emissão e de forma improvisada. Assim, o operador é forçado a participar e a atuar com a base sociocultural que possui, com sua memória, com sua habilidade de profissional. Mas precisa usar aquilo que possa ser entendido e percebido.

Nos esquetes, com base no exemplo do quadro de Jatobá, Massaranduba e Maricota, o intérprete, o texto e o ouvinte partilham de um espaço cultural, social e emocional que constrói a performance. “Costumes, preconceitos coletivos, ideologias condicionam em última instância, a aptidão dos executantes, como a de seus ouvintes [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 206). A obra vocal só ocorre quando o texto salta do papel para voz, mas também quando a vocalidade atinge a recepção. Não há sentido no humor ou na paródia se eles não

puderem ser entendidos como tal e a montagem deve reforçar o diálogo e o aspecto dramático do quadro.

4.2 OS SATÍRICOS: CECÉU E ZÉ GRILO

No quadro Cecéu e Zé Grilo, em todas as emissões, a conversa ocorre entre os próprios narradores e a história é contada em terceira pessoa, a partir das cartas e reclamações feitas à produção do programa. O quadro é dividido em uma entrada, que é a conversa entre os personagens sobre futebol, e o tema da semana foi o desempenho dos times do Vitória e Bahia na categoria sub-20, e as queixas da população em relação à atuação dos governos locais e empresas que prestam serviços públicos. O programa *Sociedade Contra o Crime* usa o humor como estilo para a narração e, no caso do quadro Cecéu e Zé Grilo, o tom satírico fica evidenciado pela ridicularização dos envolvidos e a temática política. O humor é a forma de criticar a sociedade, as instituições e as pessoas que a representam. Além disso, o efeito satírico está no tom moralizador e denunciador das conversas entre os personagens, figuras do povo e, de certa forma, fora dos valores e do grupo social dos satirizados. Cecéu e Zé Grilo têm a imunidade dos bufões. Os ouvintes não são necessariamente os destinatários da mensagem, esses são os políticos e as instituições que não cumprem suas obrigações ou não se conduzem dentro das expectativas éticas, jurídicas e políticas (ZUMTHOR, 2010).

De acordo com Soethe (1998), a sátira assume múltiplas interpretações, e muitas delas estão incorporadas ao quadro Cecéu e Zé Grilo, são elas: 1) No sentido histórico, sátira é um gênero épico com finalidade moralizadora; “nela o riso é utilizado como meio de denúncia dos vícios da humanidade” (SOETHE, 1998, p. 8); 2) Como forma de apreender a realidade, ela pode assumir a concepção de imitação ou troça, ridicularização de um objeto, crítica e agressão, ou ser a representação do que se considera errado; 3) O termo serviu, também, para designar os “dramas satíricos”, que eram “[...] peças dramáticas semelhantes às tragédias, de origem grega e cultivadas até a época romana, que se caracterizavam por aproveitar detalhes grotescos das lendas antigas ou dar um tratamento grotesco a elas” (SOETHE, 1998, p. 9)¹¹⁷.

¹¹⁷ No texto *Sobre a Sátira: contribuições da Teoria Literária Alemã na década de 60* (1998), o autor Paulo Astor Soethe, professor do curso de graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, propõe uma reflexão sobre a sátira e, mais especificamente, sobre o contexto europeu alemão. A crítica à literatura satírica viveu, na Alemanha do século XVIII, seu período de prestígio e glória, mas a chegada do Romantismo abafou o conteúdo satírico em detrimento do humor, do cômico, da ironia e do chiste. Essa situação só se transformou a partir da década de 1960, quando o teórico Helmut Arntzen começou a analisar de forma crítica e científica a sátira. A preocupação era encontrar “especificidades da linguagem satírica” (SOETHE, 1998, p. 11). O autor explica que a sátira é uma idealização do mundo, mas ela não é estática, é um estado utópico permanente. “A intenção do texto satírico é a destruição, mas ele mesmo, como texto, como produção artística, é construção; e não como jogo isolado, mas sim à medida que anuncia em sua forma de representação aquilo que deveria ser” (ARNTZEN *apud* SOETHE, 1998, p. 12). No trabalho são descritos alguns elementos

4) A composição de palavras pela mistura de termos com origens etimológicas diferentes; 5) Por fim, como “um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia” (BRUMMACK *apud* SOETHE, 1998, p. 10). Essas concepções sobre a sátira podem ser observadas nos trechos selecionados das conversas entre os personagens do quadro.

Tabela 7 – Narrativa em Terceira Pessoa no quadro Cecéu e Zé Grilo

12/12 – Segunda-feira	13/12 – Terça-feira
<p>CECÉU: – O emputecimento de hoje vem lá da cidade de Serrinha. O enviado foi o nosso ouvinte de prenome José. O homem tá mordendo a própria orelha de raiva seu Zé Grilo.</p> <p>ZÉ GRILO: – Cacilda, morder a orelha é só para quem é contorcionista, não sabe. Dê um chega para lá nessa mordida orelhística e detone logo a bagaceira dele.</p> <p>CECÉU: – Arrepare, arrepare só para a encrenca. Os caxam... os caçambeiros que prestam serviço para prefeitura estão há cinco meses sem receber. E quem roda para a área da educação com três meses sem ver a cor do din-din, seu Zé Grilo.</p>	<p>ZÉ GRILO: – Não esquite com essa distribuição sardinenta e chute para frente é o emputecimento dele, Dona Cecéu.</p> <p>CECÉU: – Arrepare, arrepare só para a lambança. Segundo ele, os pessoal da Sucop, do setor de área verde, erradicou uma amendoeira há cerca de quatro meses, lá no conjunto dos bancários, broco meia um “A”. E deixou o tronco sem ser removido. Resultado as raízes estão assim ocupando todo o passeio que está praticamente destruído, seu Zé Grilo.</p>
14/12 – Quarta-feira	15/12 – Quinta-feira
<p>CECÉU: – Olha só para o miserê, segundo ela, lá em Nazaré das Farinhas o hospital está fechado. Os salários dos funcionários tumbém, médico nem vem que não tem, uma cidade com quase cinquenta mil habitantes nessa situação, seu Zé Grilo.</p> <p>ZÉ GRILO: – Ô Senhor Doutor Prefeitcho, aí de Nazaré das Farinhas, que esculhambação é essa? Dizem, dizem que o negócio do Senhor é inaugurar praça e zé fini. E diante disso pergunto, tá, tá bonito isso, prefeitcho? Diga aí, Dona Cecéu.</p>	<p>CECÉU: – Ascute só pró miserê. Segundo ele, o Senhor Doutor prefeito Vicente, prometeu que ia calçar a Rua Parque das Amoreiras, e inté agora nadica de nada aconteceu, seu Zé Grilo.</p> <p>ZÉ GRILO: – Ô Seu Cícero, seu Cícero, será que o senhor não sabe que promessa de político não é dívida, é dúvida. Não sabe, não? Ôxenti Dona Cecéu!</p>
16/12 – Sexta-feira	17/12 – Sábado
<p>CECÉU: – A problemática é a buraqueira que tomou literalmente a Estrada Velha de Peri Peri, é cada cratera que parece um vulcão adormecido, seu Zé</p>	Reprise do dia – 14/12

que fazem parte da sátira, como: a divisão das vozes entre os personagens que personificam o bem e o mal; a mudança entre os pontos de vistas; a alteração das proporções para ampliar o olhar sobre a realidade. O importante é que o satirista vê o mundo sob uma perspectiva superior. A metáfora usada é de que ele seria um pássaro que observa o mundo da perspectiva do voo.

<p>Grilo.</p> <p>ZÉ GRILO: – Quem entende de buraco e tem poder de fogo para tapar ou destapá-lo são os homi da Sucop, comandado pelo senhor doutor sócio de Dona Cecéu.</p>	
---	--

A sátira é uma representação que se baseia no real e torna-se ameaçadora porque diz o que ninguém pode dizer ou aquilo que inconscientemente se apresentava como informação para o ouvinte. Nesse sentido, a sátira precisa do engajamento da plateia. Por outro lado, para ser satírica, a informação precisa vir de forma inesperada. No caso do programa, Cecéu e Zé Grilo representam os caipiras, os interioranos mal educados, que não sabem falar corretamente, os despolitizados e sem informação. O estereótipo é usado para fazer um contraponto entre o ingênuo e o sagaz. Também serve de metáfora para dizer que o “povo não é bobo”, ou seja, que não se deve confundir educação formal com capacidade de percepção e entendimento da realidade.

ZÉ GRILO:

– Ô Seu Cícero, seu Cícero, será que o senhor não sabe que promessa de político não é dívida, é dúvida. Não sabe, não? Ôxenti Dona Cecéu!

CECÉU:

– Acertou na moça quando a situação é uma poeira arretada. Quando chove é uma lama pura. O morador se lasca, ninguém merece. Fala alto e em bom som aí? Pode? Pode isso, seu Zé Grilo?

ZÉ GRILO:

– Oiá, mas nem que a vaca morasse na Rua Parque das Amoreiras, lá na Ilha de Itaparica, e tivesse que encarar poeira ou lama, essa peste poderia está acontecendo, não sabe?

É evidente no quadro a visão de mundo misógina em que o homem sabe tudo e a mulher não sabe nada. Em que a mulher precisa da confirmação masculina sobre suas considerações, uma validação do que achava. Esse também é um mote para risada que, desde a Grécia, procura o errado ou o incorreto como estratégia de humor: “A comédia é, como já dissemos, a imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é ridículo” (ARISTÓLES, s/d, s/p).

CECÉU:

– É como diz aquela melodia, aquela música do famoso Raul Seixas: Quem não tem ouvido usa óculos cumprido. Isso que é música, o resto é meia boca, seu Zé Grilo.

OPERADOR (voz feminina):

– Tem certeza?

CECÉU:

— Mas claro que tenho Zezinho (operador de áudio). Certo, seu Zé Grilo?

ZÉ GRILO:

— Tá azuada, tá azuado porque o peru chegou hoje cedo? Que xaropada é essa de que quem não tem ouvido usa óculos cumprido? Olha, se o saudoso Raul tivesse vivo, ele arrombava aquela porta ali e lhe cobriria de porrada. Te anima aí e ouça a letra certa da música. Quem não tem colírio, colírio, usa óculos escuro, escuro. Quem não tem colírio usa óculos escuros. É só isso, ô peru de Natal de ignorância. E com essa ô... picarmiei.

Essa fórmula de apresentar gênero masculino como superior ao feminino, no que tange ao conhecimento e a informação, não é inédita e é abundante nas produções cômicas brasileiras. O jogo de inferioridade e superioridade também é próprio do estilo cômico. De certa maneira, ele indica qual a perspectiva temporal incorporada pelo humor, com certeza, quando o quadro foi criado, pelo que se sabe isso ocorreu logo no início do programa em 1968, a comicidade era outra, inclusive pela perspectiva da mulher na sociedade brasileira. Atualmente, o humor é mais revelador do pensamento machista que ainda permeia a sociedade e pode funcionar até como uma crítica a ele, mas também pode ser o oposto, ou seja, é engraçado porque a mulher é colocada como burra. O que se questiona não é a construção em que um sabe menos que o outro, mas colocação da mulher na posição de inferioridade. Como o cômico pode dizer o que ninguém pode, o quadro também serve para provocar o encontro através do reconhecimento de um pecado, de um defeito não corrigido. Nesse sentido, essa construção poderia ser lida, ainda que de forma sutil, como ambivalente, por capturar pensamentos e impressões muitas vezes inconfessáveis. Um riso que não é do outro, é com o outro e sobre si mesmo (BERGSON, 1983). Mas se funciona ou não dessa forma para o ouvinte, só um estudo de recepção poderia esclarecer.

Esse é o humor depreciativo que traz comicidade pelo insulto e a humilhação. Nesse caso, têm-se duas situações, dois jogos entre quem ouve e quem fala. A primeira é das histórias-notícias narradas, elas beiram o absurdo e são engraçadas por causa disso. E a segunda é a relação entre os dois narradores, de inferioridade e superioridade, e daí a possibilidade do riso. Ri-se, porque se é superior aos personagens e as pessoas que são objeto da troça (BERGSON, 1983) e por causa da aberração da situação. Mas para fazer graça e ter coerência, elas precisam ser entrelaçadas com o tom satírico do texto, o tom de provocação. Assim, a agressão é permitida e é uma forma de apresentar o conflito, os valores e os preconceitos da sociedade. O riso, que tem caráter corretivo, é usado para indicar o que não deve (ou não deveria) ser feito e também para evidenciar qual a posição dos personagens na história. “Humor de conflito funciona não apenas para expressar agressão, mas serve para fortalecer o

moral daqueles que o usam e para enfraquecer o moral daqueles a quem ele é direcionado” (STEPHENSON *apud* AVANÇO, 2011, p. 272). Mas, isso só pode ter graça para alguns e não para todos os ouvintes. Para usar o preconceito como mote para a comicidade é preciso que a sociedade, ou o grupo majoritário, aceite esse valor de humor e que, por outro lado, o outro grupo não se irrite e não se revolte contra esse tipo de humor. A linha é tênue entre o insulto humorado e aquele que ofende e traz reações de indignação.

Essa relação de superioridade do homem e inferioridade da mulher, além da relação com a cultura do nosso grupo social, também se relaciona ao público alvo da rádio. A *Sociedade da Bahia*, é bom lembrar, tem um público masculino e maior do que o público feminino, 57% do público contra 43%. Não é que as mulheres não possam ser machistas, mas com as transformações sociais e políticas que envolvem a questão do feminino, muitas tenderiam a não achar graça. No mesmo sentido, o grupo de representação da dupla, as camadas mais populares, constitui-se no grupo principal da audiência: 52% – classe C; 33% – classes D e E; 14% – classe B; 1% – classe A (ANEXO XII). De acordo com uma pesquisa feita pela Fundação Perseu Abramo e SESC, em agosto de 2010, entre homens e mulheres com mais de 15 anos, o machismo ainda é uma tônica da nossa sociedade: 90% dos homens e 94 das mulheres afirmam que ele existe. No entanto, somente 22% dos homens se consideram machista e só 4% afirmaram que são muito machistas (ABRAMO, 2010). Nesse caso, a sátira seria um instrumento interessante para trazer a percepção pessoal e coletiva, uma maneira de ouvir aquilo que não se ouviria em outro contexto. O humor misógino tem graça porque ainda somos machistas.

A estrutura do texto e a performance criam uma ritualização do cômico com base no preconceito aceito pelo grupo de ouvinte. Por essa convenção, Zé Grilo precisa constantemente corrigir Cecéu; um exemplo máximo disso é a finalização do quadro, em que Cecéu performatiza um ditado que serviria de moral da história. Nesse momento, ela é corrigida por aquele que seria o seu companheiro, dado o grau de intimidade do casal e, inclusive, pela própria humilhação imposta. O que evidencia uma relação estreita e não aquela de amigos ou conhecidos, por isso, crê-se ser um casal e não dois amigos ou conhecidos. O texto também releva outra estratégia cômica que se relaciona à vida em casal, a aporrinhação, ao invés do amor. É engraçado porque o casal é mais real do que a idealização: “felizes para sempre”. Os conflitos dos relacionamentos, sobretudo aqueles que duram anos, onde os parceiros conhecem os defeitos e as fragilidades do outro, são também o que provoca risada.

Para o humor, no quadro se estabelece a relação de família, contexto em que é possível dizer certos insultos, onde se importa dizer o que se pensa. Também é o espaço aonde a máscara como esconderijo de um preconceito não funciona ou não pode ser usada.

A conversa é uma dinâmica de provocação de um casal meio cansado de se aturar, sobretudo Zé Grilo, que parece arrependido da relação. Não faz muito tempo, a humilhação da esposa pelo marido era corriqueira e permitida. Em tempos atuais, com as mudanças em função dos movimentos sociais, essas ações têm se transformado. O insulto pode funcionar como uma substituição, ou é a simbolização, da agressão física contra a mulher. Essa dinâmica também não é uma novidade no humor brasileiro, perdura e demonstra ainda um discurso hegemônico, que faz troça da mulher. Longe de ser politicamente correto, o humor é uma suspensão das regras de isonomia e igualdade e por isso é tão revelador. Isso acena para a dificuldade histórica de mudar certos padrões e a base cultural sobre a qual a piada é construída. De Shakespeare a *Zorra Total*¹¹⁸, passando pelo *Sociedade Contra o Crime*, o humor sobre a dominação e a ignorância da mulher ainda tem certa validade em alguns contextos, daí a manutenção do esquete. Ao longo de toda a dramatização, a personagem é provocada e contestada pelo marido, mas o ápice desse insulto ocorre praticamente no final do quadro. É uma fórmula para dar fim à provocação satírica anterior, ou seja, a reclamação da população sobre os políticos, as instituições etc.. O tom é o da fábula, como uma moral da história ou uma reflexão sintética sobre os problemas apresentados. E é o ápice do insulto a Cecéu o desfecho da história e da provocação.

Tabela 8 – Ditados que finalizam o esquete de Cecéu e Zé Grilo

12/12 – Segunda-feira	13/12 – Terça-feira
<p>CECÉU: – É como diz o ditado. Cavaco dado não se olha os pentes.</p> <p>OPERADOR: – Deus é mais!</p> <p>CECÉU: – Né, seu Zé Grilo?</p>	<p>CECÉU: – Quem fala ansim é o nosso colega de trabalho, o operador de áudio, o Jenipapo não vai. Esse é gente fina seu Zé Grilo.</p> <p>ZÉ GRILO: – Verdade. Mas é verdade mermo. E a senhora é o quê? É gente grossa, é? Casca dura? É madeira de dar em doido? Mas que baboseira é essa...</p>

¹¹⁸ A referência indica a peça de William Shakespeare (1554-1590), *Megera Domada*, que fala sobre a vida matrimonial e as diferenças entre os papéis sociais de homens e mulheres. E, também, o quadro do programa *Zorra Total*, exibido pela Rede Globo de Televisão, aos sábados à noite, em que o casal Ofélia e Fernandinho discute por causa da falta de cultura geral da mulher e suas gafes culturais e educacionais.

<p>ZÉ GRILO: — Definitivamente eu devo ter jogado pedra contra cruz na outra encarnação, mas não é possível. A Senhora vai passar o ano batendo o reco de bestice, não sabe. Que peste é essa de cavaco dado não se olha os pentes, muié? Curtiu um feriadão arretado e volta dizendo asneira, oxenti? O ditado certo é ansim: Cavalo, cavalo dado não se olha os dentes, os dentes...</p> <p>OPERADOR: Som do relincho.</p> <p>ZÉ GRILO: — Cavalo dado não se olha os dentes. Só isso, repolho roxo de ignorância. E com essa, picarmiei.</p> <p>CÉCEU: — Oiá, se presepada desse vontade de fazer xixi, o senhor ia em cana por atentado violento ao pudor.</p> <p>OPERADOR: Som de risada.</p> <p>CÉCEU: — Se pique logo e leve esse repolho roxo para fazer a sua salada.</p>	<p>OPERADOR (voz de mulher mais velha): — Pelamor de Deus!</p> <p>ZÉ GRILO: — De Jenipapo não vai, muié. Venha cá? É verdade que o Corsinha está sem força para subir ladeira? Oxenti! Mas nem o nome certo do colega a senhora acerta? Anote aí, anote, Genivaldo, Genivaldo... Novaes.</p> <p>OPERADOR (voz homem irônico): — Tá vendo, aí?</p> <p>ZÉ GRILO: — ...Novaes, Genivaldo Novaes, é só isso. Ê (ininteligível) de ignorância. E com essa, picarmiei.</p> <p>CÉCEU: — Oiá se presepada provocasse vontade de dormir na mesa de trabalho o senhor viva roncando, não sabe? Se pique logo e leve esse (ininteligível) de mesa para beber em casa.</p>
14/12 – Quarta-feira	15/12 – Quinta-feira
<p>CECÉU: — É como diz o ditado. A mão que afoga é a mesma que apodrece. Gosta desse ditado seu Zé Grilo?</p> <p>ZÉ GRILO: — Olha prá mim, olha prá mim. Veja se eu tenho bola vermelha na ponta do nariz? Prá ficar parecendo com cara de paião.</p> <p>OPERADOR: Som de susto.</p> <p>ZÉ GRILO: — Que nigriangem é essa de a mão, como é mesmo o negócio? A mão que afoga é a mesma que apodrece. Que que é isso, muié? Passa o Corsinha para frente, passa esse Corsinha senão tu vai acabar entrando em depressão, vá! O dita certo é ansim ó: A mão que afaga, afaga, é a mesma que apedreja, a-pe-dre-ja. A mão que afaga é a mesma que apedreja, é só isso linguça de frango de ignorância. E com essa, oi?! Picarmiei.</p> <p>CECÉU: — Olha se presepada provocasse vontade de jogar futebol, como goleiro o senhor ia ser chamado de frangueiro.</p> <p>OPERADOR:</p>	<p>CECÉU: — É como diz o ditado, dois bochechudos não se olham, certo seu Zé Grilo?</p> <p>OPERADOR: Som de susto.</p> <p>ZÉ GRILO: — Oiá, tá rebocado, (ininteligível), que não vou entrar 2012 tendo que aguentar as suas bestices, não sabe? Ou a senhora é uma besta quadrada ou está mesmo a fim de sacanear comigo. Que carniça é essa de dois bochechudos não se olham, muié? É verdade que o Corsinha voltou a só pegar no tombo de manhã, foi? O ditado certo é ansim, ô: Dois bicudos, bicudos, não se beijam... Não se beijam. Dois bicudos não se beijam, é só isso, panetone de ignorância. E com essa, picarmiei.</p> <p>CECÉU: — Olha se presepada desse vontade de imitar galo cantado de madrugada...</p> <p>OPERADOR: Som de galo cantando.</p> <p>CECÉU: — É isso aí...</p> <p>OPERADOR:</p>

<p>Som de risos.</p> <p>CECÉU: – Se pique e leve essa linguiça de frango para o seu churrasquinho.</p>	<p>Som de galo cantando.</p> <p>CECÉU: – O senhor ia se lenhar com o seu vizinho.</p> <p>OPERADOR: Som de risada.</p> <p>CECÉU: – Se pique logo e leve esse panetone para ceia de Natal.</p>
16/12 – Sexta-feira	17/12 – Sábado
<p>CECÉU: – É como diz aquela melodia, aquela música do famoso Raul Seixas: Quem não tem ouvido usa óculos cumprido. Isso que é música, o resto é meia boca seu Zé Grilo.</p> <p>OPERADOR (voz feminina): – Tem certeza?</p> <p>CECÉU: – Mas claro que tenho Zezinho (operador de áudio). Certo seu Zé Grilo?</p> <p>ZÉ GRILO: – Tá azuada, tá azuado porque o peru chegou hoje cedo? Que xaropada é essa de que quem não tem ouvido usa óculos cumprido? Olha se o saudoso Raul tivesse vivo, ele arrombava aquela por ali e lhe cobriria de porrada. Te anima aí e ouça a letra certa da música. Quem não tem colírio, colírio, usa óculos escuro, escuro. Quem não tem colírio usa óculos escuros. É só isso, ô peru de Natal de ignorância. E com essa ô... picarmiei.</p> <p>CECÉU: – Olha se presepada provocasse vontade de ser peru natalino o senhor ia cozinhando na panela de pressão.</p> <p>OPERADOR: Som de risos.</p> <p>CECÉU: – Se pique logo e leve esse peru para degustar na ceia de Natal.</p>	<p>Reprise do dia – 14/12</p>

A estratégia de humor como provocação de um e outra personagem e dos políticos e instituição que fazem parte da narrativa ressalta o caráter satírico. É importante dizer que Cecéu é humilhada, mas não que, de fato, se deixe humilhar. Pelos diálogos é possível perceber que ela responde sempre ao marido e que, também, ela não é nenhum modelo de pessoa educada. Em alguns casos, parece que Cecéu erra de propósito só para provocar Zé

Grilo e por isso ela questiona: “Gosta desse ditado?” Os textos não são dramáticos, eles estão entre “a arte e a vida”, ou seja, estão no território do cômico (BERGSON, 1983). Essa situação entre Cecéu e Zé Grilo, é o que Bergson (1983) chama de repetição, um dos elementos da comédia. “Elas serão mais cômicas quanto a cena a se repetir for mais complexa e na medida em que representada do modo mais natural” (BERGSON, 1983, p. 55).

Sobre a performance, o que se evidencia é a adaptação da obra ao contexto dos ouvintes, por isso, são usadas palavras e jeitos de falar próprios dos sertanejos e dos baianos. Isso é muito importante porque é o que faz com que Cecéu e Zé Grilo deixem de ser um texto, um *script*, para ser uma obra, para serem personagens únicos. Essa é a movência (ZUMTHOR, 2010) que garante a originalidade do programa e a sua singularidade. Outros atores já performatizaram a dupla com outras atuações e outras palavras, por isso, o quadro é e será sempre um novo quadro, mesmo reencenado. A performance do agora inclui a dimensão do texto – adaptado para os padrões de linguagem e de entendimentos atuais, e as atuação de outras pessoas; e do improviso, porque – usando como exemplo o peru de natal – algumas estruturas e piadas só poderiam ser aproveitadas em momentos bastante específicos. As atualizações do texto e do mote do quadro também dependem da plateia, como já foi dito. Será que daqui a alguns anos essa fórmula ainda permanecerá válida para provocar o riso?

O sotaque é outra forma de trazer comicidade e cumplicidade ao ouvinte. Não há dúvida de que se trata de um programa baiano, as expressões como: oxenti, lenha, arretado, picarmiei, azuada, carniça etc., indicam o espaço geográfico e o lugar de pertencimento dos personagens, qual seja, as periferias baianas. Eles são a expressão de que o humor é algo que tem a ver com um grupo de indivíduos.

O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou na mesa do bar, ao ouvir pessoas contando casos que devem ser cômicos para elas, pois riem a valer. Teríamos rido também se estivéssemos naquele grupo. Não estando, não temos vontade nenhuma de rir. [...] Por mais franco que se supunha o riso, ele oculta uma segunda intenção de acordo, diria eu quase cumplicidade, com outros galhofeiros, reais ou imaginários (BERGSON, 1983, p. 18).

A criação de tipos, ou da caricatura, é outra forma de ensejar o humor e a comédia; e no rádio isso é ainda mais verdadeiro porque o corpo presente é o da voz. É ela quem descreve, quem sugere a personagem. E é por isso que a personagem precisa ser estereotipada, ela precisa se fixar na mente do ouvinte. Assim, as camadas culturais, morais e pessoais são resolvidas e unificadas. A personagem é um sujeito moderno, que sabe qual a sua identidade. Mesmo

assim, em virtude do material que o constitui, o som, para o ouvinte há a possibilidade de criar nuances e perfis diferentes do que os planejados pelos atores e o redator. Mas, a inscrição de caipira está bem fixada. Usa-se o universal e o singular, o caipira, uma ideia de humor explorada a exaustão, mas um caipira baiano, um interiorano muito diferente dos outros. A ideia de caipira traz certas conclusões universais sobre a personagem – que é o estereótipo – mas, o lugar de onde provêm essas pessoas – não são caipiras quaisquer – singulariza essa concepção mais geral. E a escolha do tipo não é aleatória. O caipira, sua cultura e seus valores são o próprio mote para a piada porque são identificados com a falta de boas maneiras, higiene, a falta de educação, de glamour, desprovidos de tudo, atrasados, sem charme, ladinos, preguiçosos etc..

Cecéu e Zé grilos são os brejeiros catingueiros, os que não foram à escola, mas que aprenderam com a vida. O humor através da humilhação pela exposição das debilidades e da falta de educação do caipira também um mote bastante usado no Brasil – talvez a expressão máxima desse tipo seja o Jeca Tatu¹¹⁹. O sotaque do programa é baiano e nordestino, mas, em muitos casos, a voz do caipira do eixo São Paulo—Minas Gerais se sobressai. Um exemplo é a palavra mulher, o que parece ser mais comum no inteiro de São Paulo e Minas é a locução suprimindo o “lh”, o que transformaria o som em “muié”. Já na Bahia, o som parece assumir outra configuração que incluiria o “l” apenas, “mulé”. Mas, os sotaques não são iguais na Bahia, por isso, não é perfeitamente possível – verossímil – que as duas formas coexistam em um estado tão grande e que faz divisa com vários outros¹²⁰.

Cecéu e Zé Grilo são os caipiras espertos, o que cria a tensão satírica entre eles e os temas abordados. Afinal, mesmo eles têm a capacidade de reconhecer que aquilo que ocorre não está certo. Eles também fazem às vezes das vozes coletivas, ou seja, do povo que reclama, que denuncia e se indigna com as políticas estatais ou a falta delas. Além disso, suas falas servem ao juízo moral, elas humilham aqueles que se conduzem incorretamente, ética ou legalmente. Não deixa de ser uma execução pública de quem comete um crime ou deslize, mas é a

¹¹⁹ É um tipo criado por Monteiro Lobato, um caipira que representa o atraso do campo – em vários níveis – por causa da falta de política do Estado Brasileiro. É uma oposição à construção idealizada de personagens do interior, ou do caboclo. A imagem de Jeca Tatu foi imortalizada no cinema por Mazaropi.

¹²⁰ A Bahia tem 417 municípios, ocupa 6, 64% do território do país. Sua vegetação inclui a caatinga, a floresta tropical úmida e o cerrado. O estado faz divisa com Espírito Santo e Minas Gerais (Sudeste), Goiás (Centro-Oeste), Tocantins (Norte), Piauí, Pernambuco, Alagoas e Sergipe (Nordeste).
Fontes: <http://educacao.uol.com.br/geografia/bahia.jhtm>, <http://www.bahia.com.br/page/aspectos-geograficos> e <http://biblioteca.uol.com.br/atlas/index.htm>. Acesso em: 30 Abr. 2012.

execução pública moral. O quadro não é uma repreensão íntima, é a censura pública e espetacularizada. É o esculacho para que todo o coletivo ouça. O próprio texto indica isso, em uma estrutura que reiteradamente é utilizada em todos os esquetes, uma ritualização desse momento, uma frase que indica a indignação e serve para estruturar a resposta da personagem e até a do ouvinte. Por isso Cecéu pergunta a Zé Grilo se aquela situação é possível, e o segundo retruca que não.

Na estrutura performática, o sentenciado pelo humor é apresentado, bem como os motivos que levaram à chacota. Essas informações são passadas pelo texto, mas também pela maneira como ele é articulado. Um exemplo é a pergunta de Cecéu, o tom é mais agudo, é um questionamento irônico. A resposta envolve a repetição de palavras que reforça essa indignação de texto e voz, mas a performance de Zé Grilo é a de ponderação, a de quem tem uma opinião e a expõe de forma a parecer razoável. A voz do ator é anasalada e as palavras repetidas, aquelas que servem como arrastão, uma ênfase vocal, servem para deixar claro pela voz o absurdo da situação. A repetição de uma palavra, ou da sílaba, é uma forma de apresentar a ironia e acender a comicidade. A situação é narrada para levar o ouvinte ao sardônico. O erro, a falha, não é um acontecimento, ela é um vício, uma ação que envolve a consciência e a vontade para o embuste, a sacanagem e falta comprometimento com as necessidades do povo ou daqueles a quem se prestam serviços.

CECÉU:

— Pode? Pode isso aí, seu Zé Grilo?

ZÉ GRILO:

— Pudê, pudê, a bem da verdade, verdadeira, pura, nua, crua, clara e cristalina e transparente, não pode, não. Mas cum a nessa terrinha deputado é convidado para dar um passeio de Ferri Bouti pela Baía de Todos os Santos, regado a celveuja, whisky e tira gosto. Fica entonse o dito pelo não dito, dona Cecéu.

CECÉU:

— Oiá que vontade que me dá é subir no coqueiro e de lá do arto chamar o responsável para a mão grande! Porque comigo mesmo que não Jacaré!

O cômico só produz sentido porque se mistura com as condições culturais, econômicas, sociais e históricas de quem produz e de quem ouve. Para o famélico não há graça na fome e o infortúnio não faz rir o desafortunado. Isso porque, para o humor é preciso que haja o afastamento entre quem ri e do que se ri (BERGSON, 1983). Por outro lado, o humor é capaz de nos fazer rir de nós mesmos. Essa é a diferença, para Bergson, entre o cômico e o espirituoso: “Será cômica talvez a palavra que nos faça rir de quem a pronuncie, e espirituosa quando nos faça rir de um terceiro ou de nós” (BERGSON, 1983, p. 61). No quadro em

questão, a risada é provocada pelo distanciamento entre o objeto e o sujeito do riso. Mas, Cecéu e Zé Grilo fazem rir porque como personagens pretendem-se ridículos e também porque, pela sátira, estimulam o riso dessa terceira pessoa que é criticada e criticável. Sobre a estrutura do texto, há evidências que formam o caráter narrativo e não dramático, por isso, de pronto, exclui-se o quadro Cecéu e Zé Grilo como uma formatação do esquete. A estrutura desse quadro satírico segue, no entanto, um fluxo informativo e performativo¹²¹. A construção é marcada por dois assuntos: um comentário e uma crítica.

Assim foi na semana analisada: comentário sobre os times do Bahia e Vitória, na categoria sub-20, e crítica sobre uma problema que atinge a sociedade baiana. O esquete é estruturado seguindo um padrão bem definido, pelo menos no que foi observado naquela semana, entre os dias 12 e 17 de dezembro de 2011. Não é possível dividir a apresentação em cenas, já que tudo é um único ato: a conversa entre Cecéu e Zé Grilo. A ação é proposta pelo que é narrado e por como é narrado e a roteirização inclui as marcas da narrativa e da narração. A narrativa usa frases de gatilho para ensejar o tema e trazer o sarcasmo, elas seguem a ordem: 1) Abertura – ZÉ GRILO: Arrê égua, olha sujeira, Dona Cecéu! CECÉU: Pare de tomar sopa quente com pimenta e passe o pano homi! ZÉ GRILO: Eu já parei, e tô, tô passano, mas não tem jeito, não, nessa terrinha dos manos quanto mais arrente passa o pano mais sujeira aparece, não sabe? 2) Introdução – são frases variadas, nelas Zé Grilo provoca a reclamação; 3) Crítica – CECÉU: Tá, tá certo isso, seu Zé Grilo?; 4) Explicação – frase em que Zé Grilo apresenta as causas da falta de solução do problema, o texto geralmente é montado com uma metáfora estapafúrdia e segue para o bordão “Mas cuma nessa terrinha...” “Tem gente que parece, parece que tá mesmo é bufano, e bufano alto para essa baguaceira denunciada pelo [...] fica ontocê o dito pelo não dito, Dona Cecéu”; 5) Desfecho – síntese do problema,

¹²¹ Cabe aqui esclarecimento sobre a palavra performance. Dentro da concepção teatral, a performance é uma expressão de ruptura que passa, grosso modo, pela dessacralização do espaço cênico, que pode ser qualquer lugar; pelo deslocamento do lugar da plateia, que se mistura com a própria encenação; pela estrutura fragmentária da apresentação, com a utilização de equipamentos eletrônicos e de objetos que se tornam, não o cenário, mas o sujeito do espetáculo; pela linguagem experimental; pela independência do sistema de produção cultural; pela integração de várias formas de arte; pelo improviso ou pela organização que permite “o que ocorrer”, durante a apresentação. Para alguns autores, a performance seria o contrário do teatro, a ruptura com a dramatização e a representação do real. O conceito de performance foi alargado para incluir outras manifestações culturais: “[...] a performance dizia respeito tanto aos esportes quanto às diversões populares, [tanto] ao jogo [quanto] ao cinema, [tanto] aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade [quanto] aos rodeios e cerimônia religiosas” (FÉRAL, 2009). Nesse sentido, performance é aquilo que está no cotidiano política, estética e culturalmente. É um questionamento sobre o que é arte e cultura. No nosso caso, performance é um conceito relacionado com a obra poética, como indica Paul Zumthor (1993), cujos elementos são: a) a complexidade; b) transmissão e recepção simultâneas; c) jogo entre o locutor, o destinatários e as circunstâncias que reúnem os dois; d) uso de várias formas da poética oral. O que importa é a situação de cooperação e interação entre quem fala, quem ouve e o texto.

provocação de CECÉU: “Pois comigo mesmo que não Jacaré!”. A frase serve para marcar a entrada da fala com a moral da história, traduzida por um ditado conhecido, mas construído de forma errada; 6) Finalização – ZÉ GRILO: “E com essa, picar-me-ei”, recapitulação do problema e chamada para o próximo conteúdo. ZÉ GRILO: “Agora anuncia o que vem por aí”, CECÉU: “Diniz Oliveira com o Radiojornal A4 e em seguida o pessoal do esporte”. Essa construção é o jogo performático entre o texto, os *apresentadores-mediadores* e a plateia, ela evidencia o que há de ritual na composição do texto e da performance. As histórias são diferentes, mas a estrutura se mantém. “Advinhamos que os artifícios usuais da comédia, a repetição periódica de uma expressão ou de uma cena, a intervenção simétrica dos papéis, o desenrolar geométrico das situações, e ainda muitos outros truques poderão extrair a sua força cômica da mesma fonte” (BERGSON, 1983, p. 31). Por esse princípio, quanto mais se ouve o programa mais ele se torna divertido.

Essas estruturas que permanecem são um bom exemplo para constatar a movência ou para entender que um texto igual não significa uma obra vocal idêntica, pelo contrário, em cada programa a voz dos *apresentadores-mediadores* apresentam conteúdos, impressões e cargas emocionais diferentes. A plateia também não se comporta da mesma forma nas apresentações, suas escutas são variadas e suas percepções sobre performance também.

Os bordões usados na estrutura narrativa servem para reforçar a crítica e ainda são expressões de certa repetição, maquinal (BERGSON, 1983), isso transforma essas frases em cacoetes ou em defeitos que servem também para a risada. A própria estrutura de aporrinhão e provocação é risível porque mais evidente para quem ouve, para a plateia do que para os personagens, daí o ridículo da situação. Seguindo um princípio de verossimilhança, a caracterização dos personagens passa pela fala que simula o caipira, o catingueiro. É isso que torna a história mais verossímil. Por isso, texto, improviso e voz devem cooperar para que o ouvinte seja envolvido nesse jogo. Sobre o improviso, o mais evidente é a brincadeira entre os próprios apresentadores. Geralmente, são usadas as situações da vida pessoal dos *apresentadores-mediadores* e do que acontece no cotidiano da rádio. Por isso, a entrada de uma pessoa no estúdio pode provocar uma transformação narrativa. Além disso, os próprios erros dos apresentadores são usados para o humor. E eles se constituíram principalmente de piadas internas.

No caso de Cecéu e Zé Grilo, essa cumplicidade que engloba os participantes, mais do que os ouvintes, não atrapalha a brincadeira ou entendimento. Por outro lado, para os ouvintes mais

assíduos, ou mais atentos, isso reforça a cumplicidade ao desconstruir e revelar a personagem, o jogo encenado pelos locutores. De certa forma, é como se o ator fosse apresentado se despiendo de suas vestimentas de personagem, é o impacto da revelação. Para o riso, essa fórmula funciona de duas maneiras, para ligeiro e discreto sorriso da intimidade ou para a gargalhada do erro cometido ou da intervenção inusitada, ou seja, para o desvio. A ideia é que a mudança pareça um erro involuntário, um desajeitamento (BERGSON, 1983). É por isso que o roteirista confessou que entrega o texto para Graça Lago com atraso. O que ele quer é criar um ambiente, uma estratégia de humor, em cima do erro involuntário. Realmente, é engraçado ouvir Graça Lago errar ao tentar falar “caçambeiro” usando a voz e o jeito de Cecéu, que troca o som de “esse” pelo som de “xis”. O programa valoriza o improvisado, que aumenta a possibilidade de erro. Além disso, o texto promove a coloquialidade e procura seguir concepções da oralidade, o que favorece a brincadeira e jogo entre a voz e o texto, e o cômico que precisa soar natural (BERGSON, 1983). Entre as estratégias estão: as frases ambíguas para a audição – os ditados são um exemplo; as frases apelativas – “Pode, seu Zé Grilo?!”; frases clichês, inclusive as criadas pelo programa – “Nessa terrinha de manos, quanto mais se passa o pano...”; frases com palavras de formação erudita – “solucionática para a problemática”; frases hiperbólicas; frases metafóricas etc.. De fato, o programa explora “o aspecto risível da natureza humana” (BERGSON, 1983, p. 23). E explora isso por meio das histórias, das palavras, dos jeitos de falar e toda a gama sonora disponível, já que essa é uma performance sem corpo, é oralidade mediatizada (ZUMTHOR, 2007).

O capítulo anterior a esse, corrobora essa afirmação, ao discorrer sobre o uso e as funções da voz e dos demais elementos da linguagem radiofônica. Contudo, os elementos sonoros que não a voz devem ser considerados como, por exemplo, o som do relincho depois da fala de Cecéu, frisando a concepção de que ela é burra. Entretanto, o quadro é basicamente a fala dos personagens e a intervenção do operador, que funciona como personagem, com as vinhetas com frases curtas. Mesmo assim, nessa montagem, a participação do sonoplasta é pouca e menor do que no quadro de Jatobá, Massaranduba e Zé Grilo.

Mas, não são apenas o texto com inadequação gramatical e a lógica da conversa entre os personagens que caracterizam o humor desse quadro. A voz, a performance dela é que cria o tipo caipira, mal educado, grosso – no caso de Zé Grilo – e burra – no caso de Cecéu. Ao ganhar a voz, ou seja, com a movência, o texto pode obter mais ou menos comicidade. O tempo entre as falas também é importante. Em alguns casos, há a necessidade de um retrucar

rápido entre os *apresentadores-mediadores* e em outros é preciso deixar um espaço entre o que foi dito e a resposta, um tempo para a reflexão da piada. O som de algumas palavras e o jeito com elas são faladas também podem provocar riso, independentemente do texto. Mas por que a voz provoca o riso e como ela faz isso? É uma pergunta a ser respondida por que seria necessária uma forma de interpretar a voz a partir do som, mas também a partir da subjetividade que ele carrega. A relação da mensagem, com transmissão e recepção simultânea, não pode ser repetida, ao menos sem o artifício da gravação – conforme ocorre na apresentação do quadro aos sábados – e só pode ser vivida tanto pelos apresentadores quanto pela audiência naquele momento. Todos estão envolvidos nesse jogo único que é a obra vocal, a passagem única e não reiterável dos contextos da voz. Essa movência determina o novo, o viço, a diferença entre o escrito e o performatizado. Contudo, isso não explica o padrão vocal para o humor, ou como ele ocorre.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mais interessante do programa *Sociedade Contra o Crime* – e isso serve para o quadro Cecéu e Zé Grilo e para os esquetes com Jatobá, Massaranduba e Maricota – é que, ao contrário dos poemas e das obras artísticas, os bens da indústria cultural têm vida curta, e nesse caso, vida única. Já que as produções não serão mais apresentadas, pelo menos é o que se espera. Isso nega o que Paul Zumthor prescreve para as fases do poema: “1. produção, 2. transmissão, 3. recepção, 4. conservação, 5. (em geral) repetição” (ZUMTHOR, 2010, p. 32). No caso do programa *Sociedade Contra o Crime*, quatro dessas cinco etapas se completam, sendo que a conservação ocorre mais por fatores legais do que para repetição ou memória. Mesmo assim, grosso modo, o rádio consegue cumprir esses preceitos mesmo que a permanência desses textos seja mínima. Um exemplo são as notícias performatizadas por vários locutores ao longo de um dia.

E ainda pode-se dizer que essa obra vocal industrial é uma performance porque as vozes que ecoam no programa não são vozes coloquiais ou do povo, são a representação dessas vozes. São uma construção histórica e cultural, que agradam ou desagradam, que são reconhecíveis ou irreconhecíveis, por causa de nossa memória e a seleção entre a lembrança e o esquecimento. Essa experiência que temos de falar e de ouvir, de ouvir determinadas coisas e não outras, de sensibilizar, emocionar e seduzir e de agredir, enojar, de não trazer nada. Nesse caso, estamos mais na esfera do som, isso sem negar a palavra. “Ninguém duvida que nossas vozes carreguem a marca de alguma “arquiescritura”; mas podemos supor que a marca “se inscreve” de outro modo nesse discurso, tanto menos temporal porque ele está melhor enraizado no corpo e se oferece mais a memória, e só a ela” (ZUMTHOR, 2010, p. 25).

Posto isso, será que existiria (ou existe) um padrão que serviria para diferenciar um sentimento de outro? No rádio há modelos vocais para expressar essas sensações de forma genérica, mas no fim é o locutor que através da sua performance e da sua voz consegue provocar no ouvinte o riso ou choro. Esses padrões melódicos indicam, inclusive, o tema do que é locutado, mas esses esquemas podem ser usados para nos enganar ou sem precisão, ou seja, com imperícia, e nos dois casos o resultado seria o mesmo: o ouvinte tomaria a proposição melódica pelo assunto apresentado, a menos que prestasse muita atenção. Os

sotaques são outras fórmulas que revelam a localização da voz e sua referência vocal. Aliás, só a voz pode reproduzir o sotaque, que é uma propriedade de quem fala e de quem ouve.

A voz e o tom dela também são estratégias de teatralização e indicam convencionalmente o texto bem humorado. E, nesse caso, é possível mesmo pensar a voz sem o texto, ou seja, seu valor sonoro também indica o seu valor cômico. Caso contrário, se o *performer* não se detiver nessa máxima, o ouvinte não poderá cooperar na produção do riso e precisará criar uma nova base interpretativa sonora para entender o texto. Isso não quer dizer que o princípio não possa ser violado para revelar o cômico, um enterro narrado como uma partida de futebol, por exemplo. Mas, é preciso introduzir o ouvinte nesse jogo de inversões. Esse não é o caso do *Sociedade Contra o Crime* que, do ponto de vista sonoro e vocal, mantém uma linearidade e não surpreende pela inversão da subjetividade da voz, por assim dizer. Essa é mais uma convenção que envolve a performance no rádio.

A voz e o jeito de falar é que provocam o riso. Se a voz é um campo complexo, o mesmo pode-se dizer do humor e da performance que ela requer. A voz, assim como o corpo no teatro, traz sempre o elemento não verbal da narrativa. Assim, pode-se dizer que o humor do programa tem origem no texto ou no *script* do programa, na escolha das palavras e na organização dela, mas também na voz que constitui esses personagens. Outro ponto a ser levantado é a que a voz dos *apresentadores-mediadores* não é a dos personagens. Essas vozes são construídas para outros corpos, para a performance não do *apresentador-mediador*, mas dos personagens transformados em voz que são ao mesmo tempo eles mesmos e os corpos que emprestam a voz. Liberta das limitações espaciais essa voz é replicante, uma voz que indica um tipo, uma caricatura, ou estereótipo. Mas também é a voz de Graça Lago, João Kalil e Bruno Reis, ou seja, ela é uma réplica das vozes dos catingueiros, dos malandros e enseja um distanciamento das vozes dos *apresentadores-mediadores*, ela é uma oposição às vozes deles. O interessante é que uma única voz pode produzir quantas vozes quiser. A possibilidade de escolher a própria voz, a identidade que essa voz exemplifica, é o jogo da performance e da obra vocal.

A palavra teatralização impôs para esse trabalho um amplo percurso de análise que incluiu desde o público até a irradiação do conteúdo. Isso porque a teatralização exige um público, um grupo de intérprete e um espaço. Esse é o espaço – ou lugar, como foram consideradas as emissoras e as frequências radiofônicas neste trabalho – para ver, para contemplar, ou melhor, para ouvir o espetáculo. No caso da *Rádio Sociedade da Bahia*, a audiência é aquela

vinculada às classes econômicas C, D e E. Esses são grupos sociais com menor formação educacional e potencial de consumo limitado.

Sobre o rádio e o seu público, é evidente que para que haja comunicação é preciso que a linguagem seja adequada ao veículo, mas também àqueles ao qual ele se destina. “Falar em línguas” significa mais do que comunicar um tema ou passar uma informação, significa ter ressonância nos anseios e nos entendimentos desse público, significa uma troca intersubjetiva que engloba, inclusive, aquilo que não pode ser dito ou não consegue ser totalmente capturado pelas estruturas da linguagem. Para haver troca, é necessário considerar as características e natureza do veículo escolhido, o rádio, levando em consideração o fato de ele ser um meio sonoro, oral e com potencial de despertar a imaginação e seus mecanismos de memória, como: um cheiro, um gosto, uma sensação corpórea e algum tipo de imagem.

No mesmo sentido, foi preciso considerar que a plateia radiofônica está inserida em um determinado tempo/espço, em uma dimensão histórica e cultural que se transformou e se transforma a partir de novas tecnologias. As escutas revelam essas transformações e indicam as relações entre o grupo de ouvintes, as empresas e o aparelho rádio. Na proposição desse trabalho elas se dividiram em: *escuta do estranhamento* (alfabetização radiofônica, recepção coletiva privada, restrita a um grupo); *escuta do encantamento* (constatação das possibilidades do veículo, criação de plateia, recepção coletiva pública, grupos amplos); *escuta do engajamento* (necessidade de participar profissional ou recreativamente dos programas e das atividades propostas pelo veículo, recepção coletiva pública, presencial ou não); *escuta do acompanhamento* (a audição serve para saber o que se passa na sociedade, como companhia e como pano de fundo das atividades diárias, recepção íntima); *escuta cultural* (é a que parte do lugar do ouvinte, das dimensões simbólicas da sintonia, do território radiofônico, recepção coletiva ou íntima).

Ao estabelecer o lugar do ouvinte, os produtores de rádio se apropriam das dimensões simbólicas de seu público para aplicar os elementos de linguagem, mas, principalmente para falar com ele. É por isso que se entendeu o rádio como uma oralidade mediatizada, que, imprescindivelmente, exige a figura do *apresentador-mediador*.

O *apresentador-mediador* não é só quem fala, é quem consegue o contato com o seu público. Trocas que evidenciam conflitos, dominações e hierarquizações de quem fala e de quem ouve, do que pode ser dito, de como deve ser dito e de quando e onde será dito. Uma emissora de rádio precisa ser expressão e se expressar a partir da audiência para que seus programas tenham sentido, façam sentido e/ou encontrem identificações que levam ao consumo de suas mensagens. Para isso, a *Rádio Sociedade da Bahia* dispõe de suas vozes de comando, de suas autoridades midiáticas, que se relevam na figuram dos *apresentadores-mediadores*. Essas vozes poderosas são as condutoras desses ouvintes que, em muitos casos, se projetam, ou esperam se projetar, também, nessas vozes.

O programa *Sociedade Contra o Crime* aproveita a autoridade dos seus *apresentadores-mediadores* para estabelecer um processo de identificação, dando visibilidade ao grupo social e economicamente menos favorecido. E, ainda, o programa apresenta as vozes que, geralmente, estão suprimidas dos espaços considerados de credibilidade e de qualidade, são vozes marginais. De qualquer modo, ao pensar a plateia radiofônica é preciso pensar em uma cadeia de ações que vai do roteiro à performance, ela se sucede para fazer com que a mensagem tenha ressonância, agrade ou desagrade, comova ou faça rir.

Tanto a emissora – a quarta mais antiga do Brasil – quanto o programa – no ar desde 1968 – indicam uma capacidade de se transformar e acompanhar as mudanças tecnológicas, culturais e sociais que alcançam o veículo e os grupos de ouvinte que se alternam e se sucedem na sintonia radiofônica. Esse sucesso pode ser explicado em parte porque o público alvo da emissora e o da audiência são coincidentes, e as estratégias usadas para cativá-los mostram-se eficazes, já que a emissora é a primeira colocada no segmento de AM. Isso não tem a ver necessariamente com qualidade, porque qualidade é um valor que depende do grupo ao qual ela se destina. Ela também depende da perspectiva de quem analisa e dos parâmetros utilizados.

A qualidade do programa *Sociedade Contra o Crime* e da *Rádio Sociedade da Bahia* é a de permanecer conectados ao público e ao interesse dele, de falar a sua língua. Outra qualidade do *Sociedade Contra o Crime* é a de dar espaço para sons e vozes abolidos no rádio, ou que só aparecem como coadjuvantes. E, ainda, ele serve como palco para os formatos que desapareceram do rádio em uma fórmula-produto que se mantém válida.

Por outro lado, a qualificação de seus profissionais não corresponde às necessidades do formato escolhido, exigente quanto ao uso dos elementos da linguagem radiofônica. Esses profissionais contam com seus próprios talentos, mas não com a formação adequada e talvez nem com o apoio institucional. Nesse sentido, ao que parece, não falta vontade de produzir o melhor, com mais qualidade sonora, e sim, percepção e dimensionamento da necessidade. Daí a insistência, por exemplo, na produção e realização da emissão do programa sem ensaio. Essa é uma estratégia considerada importante para teatralização porque dela resulta a tão almejada comicidade através de um acontecimento e seus desdobramentos que levam a atuação menos consciente.

No mesmo âmbito, é preciso evidenciar que os *apresentadores-mediadores*, atores pela prática, são talentosos e usam seus conhecimentos empíricos para criar uma performance atraente e divertida, aproveitando mesmo o tosco e o equívoco. Esse é um saber não menos valioso do que a formação específica. Mesmo assim, é preciso insistir na necessária formação teórico-prática dos profissionais, o que traria mais qualidade performática e narrativa ao conteúdo irradiado. Essa formação potencializaria o uso da voz, mesmo em seus aspectos não discursivos, haja vista que o aparelho fonador é responsável por produzir: *voz-discurso*, *voz-canção* e *voz-onomatopaica* – funções que as vozes assumem na narrativa para a teatralização; e, até a exteriorização dessa própria voz, como e o que ela é. As performances dos apresentadores-mediadores dependem do uso que eles dão às suas vozes, que são o corpo em cena. O rádio é um meio sonoro, mas, sobretudo, é oralidade mediatizada, por isso, a voz comanda e esse é o principal elemento de teatralização do programa *Sociedade Contra o Crime*. Essa voz assume várias configurações, mas principalmente a *voz-discurso*.

Nesse sentido, a *voz-discurso* é a expressão, como já foi dito, dos jeitos e sotaques das pessoas – inclusive dos ouvintes da emissora – que moram na periferia, nas favelas e nos espaços marginais de Salvador ou dos que vivem no interior da Bahia. E a *voz-discurso* não segue a formatação de uma fala espontânea, mas a estruturação de um texto narrativo ou dramático, a depender do esquete. Tanto texto quanto a emissão – tom, ritmo, timbre, interpretação – dão caráter subjetivo e performativo à mensagem que pretende a comicidade. Assim, o roteiro de fala simula, exageradamente, os jeitos, a performance vocal da periferia de Salvador e do interior, suas gírias e, mormente, suas linguagem-pensamento. Entre as estratégias de teatralização vinculadas à *voz-discurso*, estão os improvisos que incluem o erro dos *apresentadores-mediadores*, as piadas internas e os gracejos. O cômico perpassa o texto

(no uso das gírias, dos ditados e das inadequações gramaticais do grupo representado pelos profissionais), as vozes (na seleção dos timbres, jeitos, inclusive problemas de emissão) e o improviso que ela enseja.

A performance dos *apresentadores-mediadores* também depende dos demais elementos da linguagem radiofônica, quais sejam, os efeitos sonoros e ruídos, a música e o silêncio. São eles que propõem os cenários, os climas, as intenções, os estados de espíritos dos personagens. É deles o papel de dividir o programa, de indicar suas seções, de uni-las em um todo, são eles que constroem o discurso mais geral do conteúdo. Isso porque as vozes se transformam pela performance conforme os quadros se sucedem, e elas podem soar opostas como, por exemplo, nas falas dos repórteres e nas dos personagens. Mas, os efeitos mantêm a linha do programa, principalmente a música, e servem como elementos de ligação entre os blocos e até entre os outros conteúdos da rádio, pois são usados em outras emissões também.

O programa *Sociedade Contra o Crime* é um conteúdo hibridizado que mescla formatos jornalísticos, publicitários e dramático-ficcionais. Seu objetivo mais geral é noticiar por meio de esquetes as ocorrências policiais do estado da Bahia. Essas construções noticiosas não seguem necessariamente os cânones jornalísticos. O programa, conforme a análise, estrutura a informação convencionalmente – na entrada dos repórteres e na abertura, quando da apresentação da manchete – e escapa dessa formatação quando encena os fatos a partir da reconstituição ou da narração por meio dos personagens Cecéu e Zé Grilo ou Jatobá, Massaranduba e Maricota.

Essa composição que parece incoerente e mesmo dissonante, já que os elementos da linguagem se dispõem diferentemente em um ou outro caso, são, no final das contas, o aspecto que mais evidencia a performance e a teatralização. E ainda assim, o texto, estruturado em diálogo, em narrativa satírica ou jornalística segue a ocorrência, mas também a verossimilhança até onde ela não atrapalha o verídico. No fim, os conteúdos jornalísticos tanto quanto os dramático-ficcionais, ambos incluem, ou podem incluir, texto, voz e demais elementos da linguagem radiofônica, e revelam que no rádio tudo é performance e que a voz ao microfone é vocalidade, ou seja, é a performance do corpo-voz.

O rádio como linguagem é um palco midiático que envolve o público, o texto e *apresentador-mediador*. Um palco que fez brilhar uma geração de radioatores e radioatrizes, roteiristas, sonoplastas, contrarregra. Mas, essa é uma expertise perdida, pois, os conteúdos dramático-ficcionais praticamente morrem no rádio. O dramático ou narrativo sobrevive apenas nos *spots* publicitários, em algumas iniciativas públicas de produção de radionovela, nas raras irradiações de crônicas, nas cartas de amor e nos conteúdos cômicos com o *Sociedade Contra o Crime*.

A performance, de acordo com a concepção de Paul Zumthor, está garantida no rádio, já que toda obra vocal radiofônica precisa ganhar o corpo-voz, e é uma vinculação com o texto. Ainda assim, no caso do *Sociedade Contra o Crime*, essa voz releva pouca técnica e muita versatilidade. Isso porque, como se disse, essa arte e técnica no rádio se perderam – ou quase. Como consequência disso, os aspectos de teatralização no rádio, de maneira geral, ficam restritos a alguns conteúdos especiais. O *Sociedade Contra o Crime*, com suas qualidades e defeitos, é um dos poucos conteúdos dramático-ficcionais no rádio AM, ele não é a continuidade da glória vivida na “Era de Ouro”, quando esses conteúdos eram extremamente prestigiados, mas a sobrevivência de um gênero e de um formato esquecidos pela produção pública e privada do rádio brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paul César de. **Eu não sou cachorro, não**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2002.

ARISTÓTELES. **A arte da poética**. Versão para o *Kindle*.

AVANÇO, Karla Fernanda Fonseca Corrêa. **Humor como forma de violência: uma perspectiva pragmática**. In: _____ Anais do VII Congresso Internacional da Abralín. Curitiba: 2011. Disponível em: http://www.abralin.org/abralin11_cdrom/artigos/Karla_Avanco.PDF Acesso em: 18/04/2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª ed. HUCITEC, 2006.

BARBOSA, FILHO. André. **Gêneros Radiofônicos**. Os formatos e os programas em áudio. São Paulo: Paulinas, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura e Simulacro**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BEDINELLI, Talita. **Salvador: 99% dos assassinados são negros**. Disponível em: <http://www.pnud.org.br/raca/reportagens/index.php?id01=2050&lay=rac#> Acesso em: 15/11/2011

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BETTI, Gobbi Juliana; MEDITSCH, Eduardo. **O formato all-news no rádio brasileiro: importação, estranhamento e adaptação**. Disponível em: <http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/admjour/arquivos/coordenada3eduardomeditsch.pdf> Acesso em: 07/02/2012

BÍBLIA SAGRADA. **Primeira Epístola aos Coríntios**. Disponível em: <http://www.bibliacatolica.com.br>. Acesso em: 07/03/2011

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento Penitenciário Nacional. **Sistema Integrado de Informações Penitenciárias – Infopen**. Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJD574E9CEITEMIDC37B2AE94C6840068B1624D28407509CPTBRNN.htm> e Acesso em: 03/05/2012.

BRECHT, Bertold. Teoria do Rádio (1927-1932). In: _____ MEDITSCH, Eduardo (Org.). **Teorias do rádio**. Florianópolis: Insular, 2005.

CALABRE, Bia. **Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque**. Disponível em: <http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2190> Acesso em: 09/04/2009.

CASÉ, Rafael Orazem. **Programa do Casé – O rádio começou aqui**. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CHARAUDEAU, PATRICK;MAINGUENEAU, DOMINIQUE. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

COHEN, Renato. **Performace como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CONSANI, Marciel. **Como usar o rádio na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2007.

CRISELL, Andrew. **Understanding Radio**. Londres: Taylor & Francis e- Library, 2001. Versão para o *Kindle*.

CROOK, Tim. **Radio Drama**. Theory and practice. Londres: Taylor & Francis e- Library, 2001. Versão para o *Kindle*.

EBC. **Nas ondas da Rádio Nacional para todo o Brasil**. Empresa Brasil de Comunicação, TV Brasil, 29/06/2009. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/imprensa/ebc-na-midia/junho-2009/nas-ondas-da-radio-nacional-para-todo-o-brasil/?searchterm=hist%C3%B3ria%20da%20r%C3%A1dio%20nacional> Acesso em 12/03/2011.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0CDkQFjAD&url=http%3A%2F%2Frevistasalapreta.com.br%2Findex.php%2Fsalapreta%2Farticle%2Fdownload%2F260%2F259&ei=m3GeT7SgJ4ig8gTYzIHwDg&usq=AFQjCNHP7eK4hth-PwEasRdkmXB6GYkmw> Acesso em 15/04/2012.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e textualidade**. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. *In: _____ Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, out. 2009. Disponível em: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf. Acesso em 09/04/2011.

FERRARETTO, Luiz Artur. **Rádio – o veículo, a história e a técnica**. Porto Alegre: Doravante, 2007.

FREITAS, Ayêska Paula. **Morte de Getúlio Vargas, política e rádio na Bahia**. Disponível em: <http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/17659/1/R0795-2.pdf> Acesso em 18/08/2011.

FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. **Percepção de ser mulher, machismo e feminismo**. Disponível em: <http://www.fpa.org.br/galeria/percepcao-de-ser-mulher-machismo-e-feminismo> Acesso em: 01/05/2012.

GARCEZ, Lícia. **Sociedade Contra o Crime ou crime contra a sociedade?** Conformidade e desconformidade com o art.5º do Código de Ética da ABERT. 2006. 73 f. Monografia – Faculdade 2 de Julho, Salvador, 2006.

GRUPO IBOPE. **IBOPE completa 68 anos**. Publicado em: 29/03/2004. Disponível em: <http://www.ibope.com.br/calandraWeb/servlet/CalandraRedirect?temp=5&proj=PortalIBOPE&pub=T&db=caldb&comp=Grupo+IBOPE&docid=C7A15DC40BA26F0883256E66005E082B> Acesso em 12/03/2010.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. 11ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAUSMAN, Carl; BENOIT, Philip; O'DONNELL, Lewis B. **Producción el la radio moderna**. México: Thomson Learning, 2001.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **IBGE@ciudades**. Bahia, Salvador. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1> Acesso em: 15/11/2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios**. Síntese de Indicadores 2009. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2009/pnad_sintese_2009.pdf Acesso em 29/02/2012.

MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista**. Teatro e TV em São Paulo: 1940 – 1950. São Paulo: QdM ,2002.

MAZETTO, Luiz. **Internet dobra em 4 anos e classes D/E respondem por 17% dos acessos**. Disponível em: <http://idgnow.uol.com.br/internet/2011/11/08/uso-da-internet-no-brasil-dobra-em-4-anos-classes-a-e-b-ja-respondem-por-17-dos-acessos/> Acesso em 29/02/2012.

MCLEISH, Robert. **Produção de Rádio**. Um guia abrangente de produção radiofônica. São Paulo: Summus, 2001.

MEDITSCH, Eduardo. **A nova era do rádio: o discurso do radiojornalismo enquanto produto intelectual eletrônico**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-discurso-radiojornalismo.pdf> Acesso em: 07/04/2008a.

MEDITSCH, Eduardo. **Sete meias-verdades e um lamentável engano que prejudicam o entendimento da linguagem do radiojornalismo na era eletrônica**. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/meditsch-eduardo-meias-verdades.pdf> Acesso em: 07/04/2008b.

MEDITSCH, Eduardo (org.). **Teorias do Rádio**. Textos e contextos. Vol. I. Florianópolis: Insular, 2005.

MENEZES, José Eugenio de Oliveria. **Rádio e Cidade**. Vínculos Sonoros. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

ORTIZ, Miguel Ángel; MARCHAMALO, Jesús. **Técnicas de comunicação pelo rádio**. A prática radiofônica. São Paulo: Loyola, 2005.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **A informação no rádio**. Os grupos de poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo: Summus, 1985.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. **Ok marcianos! Vocês venceram!** Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/ortriwano-gisela-marcianos.html> Acesso em 20/09/2011.

PERUZZO, Maria Cicilia Khroling. **Comunicação nos Movimentos Populares.** A participação na construção da cidadania. Petrópolis: Vozes, 1998.

PLANALTO. **LEI Nº 4.117, DE 27 DE AGOSTO DE 1962.** Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L4117.htm>. Acesso em 19/04/2011.

PRADO, Emílio. **Estrutura da Informação radiofônica.** São Paulo: Summus, 1989.

PRADO, Magaly. **Produção de Rádio, um manual prático.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação.** São Paulo: Editora Ática, 2001.

RÁDIO SOCIEDADE. **Rádio Sociedade – a primeira emissora do Brasil.** Disponível em: <http://www.fiocruz.br/radiosociedade/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home> Acesso em 02/03/2011.

RÁDIO SOCIEDADE. **RADIO nº 16.** Rio de Janeiro: Rádio Sociedade, 1924. Disponível em: [http://www.fiocruz.br/radiosociedade/media/Radio_1\(16\).pdf](http://www.fiocruz.br/radiosociedade/media/Radio_1(16).pdf) Acesso em 15/03/2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes Teorias do Teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da Linguagem e Pensamento.** Sonora, visual e verbal. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SANTAELLA, Lucia. As linguagens como antídotos ao midiacentrismo. *In:* _____ **MATRIZES.** Vol. 1, Nº 1, 2007: Perspectivas Autorais nos Estudos de Comunicação I. Disponível em: http://citrus.uspnet.usp.br/matrizes/ojs/index.php/matrizes/article/view/13/pdf_6 Acesso em: 29/08/2011.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional – o Brasil em sintonia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SILVA, Júlia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade mediatizada.** O *Spot* e os elementos da linguagem radiofônica. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

SOETHE, PAULO ASTOR. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *In:* _____ **Fragmentos.** Vol. 7, Nº 2, Florianópolis: 1998. p.07-27. Disponível em: www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/.../6014/5559 Acesso em: 20/04/2012.

SOUSA, José Galante (org.) **Enciclopédia de Literatura Brasileira.** Ministério da Educação, Fundação de Assistência ao Estudante, 1990.

SPERBER, George Bernard (org.) **Introdução à peça radiofônica.** São Paulo: EPU, 1980.

STALLONI, Yves. **Os gêneros Literários.** A comédia, o drama, a tragédia. O romance, a novela, os contos. A poesia. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TRABER, Michael. **A Comunicação é parte da natureza humana: uma reflexão filosófica a respeito do direito de se comunicar.** Disponível em:

http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/index.php?option=com_docman&task=doc_

URBANO, Hudinilson. **A frase na boca do povo.** São Paulo: Contexto, 2011.

download&gid=132. Acesso em 28 de fevereiro de 2008.

VANOYE, Francis. **Usos da Linguagem.** Problemas e técnicas na produção oral e escrita. 12.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VICENTE, Eduardo. **Gêneros e formatos radiofônicos.** Disponível em:

<http://www.bemtv.org.br/portal/educominicar/pdf/generoseformatos.pdf> Acesso em: 24/08/2009.

VIGIL, José Ignacio López. **Manual urgente para radialistas apaixonados.** São Paulo: Paulinas, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and cultural form.** London: Taylor & Francis e-Library, 2004. Versão para o *Kindle*.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** Uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura.** São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXO I
Emissoras de FM em Salvador registradas na ANATEL
Consulta de entidades outorgadas

Razão Social	Lic. (S/N)	Localidade Estação	Endereço Estação	Latitude/Longitude	Ind.	Canal	Freq.(Hz)	Classe FBFH
Localidade de Outorga: Salvador								
CAMARA DOS DEPUTADOS	(N)					287E	105,3	B1
DIAMANTINA RADIO E TELEVISAO LTDA	(S)	Salvador	RUA PADRE CAMILO TORRENDO, 11	138000400/38W303900	ZYC323	222	92,3	A2
EMPRESA DE RADIODIFUSAO A TARDE LTDA	(S)	Salvador	PINAL DA RUA ARTUR D'ALMEIDA COELHO, 5/N	125570000/38W300000	ZYC312	280	103,9	A4
EMPRESA METROPOLITANA DE RADIODIFUSAO LTDA	(S)	Salvador	RUA CONDE PEREIRA CARCANEIRO 226	125570700/38W275000	ZYC296	267	101,3	A2
EMPRESA METROPOLITANA DE RADIODIFUSAO LTDA	(S)	Salvador	RUA CONDE PEREIRA CARNEIRO, 226	125570700/38W275000	ZYC296	267	101,3	A2
FUNDACAO DOM AVELAR BRANCO VIEIRA	(N)	Salvador	RUA CARDEAL DA SILVA, 200	125581600/38W303900	ZYS571	291E	106,1	C
INSTITUTO DE RADIODIFUSAO EDUCATIVA DA BAHIA - IREDB	(S)	Salvador	RUA PEDRO GAMA, 413-E- ALTO DO SOBRADO/IND	125593100/38W300900	ZYC299	268E	107,5	A1
RADIO ARATU LTDA	(S)	Salvador	RUA JARDIM FEDERACAO, 81 - FEDERACAO	125594700/38W300000	ZYC297	240	95,9	A1
RADIO E TELEVISAO BANDEIRANTES DA BAHIA LTDA	(S)	Salvador	RUA GANTOIS - 19 A 5/6	125593800/38W303500	ZYC306	256	99,1	A2
RADIO E TELEVISAO BANDEIRANTES DA BAHIA LTDA	(S)	Salvador	RUA GANTOIS, 19A	125593800/38W303500	ZYC306	256	99,1	A2
RADIO FM BAHIA SOL LTDA	(N)	Salvador	RUA PROFESSOR ARISTIDES NOVES 123	135001400/38W304100		304	88,7	A2
RADIO FM IEMANUA LTDA	(S)	Salvador	RUA ARISTIDES NOVES, 123	135001400/38W304100	ZYC330	211	90,1	A1
RADIO FM IEMANUA LTDA	(S)	Salvador	RUA ARISTIDES NOVES, 123	135001400/38W304100	ZYC330	211	90,1	A1
RADIO ITAPARICA FM LTDA	(S)	Salvador	AVENIDA JOANA ANGELICA 251	125582700/38W301000	ZYC315	217	91,3	A1
RADIO PIATA DE SALVADOR LTDA	(S)	Salvador	RUA AGRIPINO DOREA, 28 - PITANGUEIRAS	125590500/38W301000	ZYC298	232	94,3	A1
RADIO TRANSAMERICA DA BAHIA LTDA	(S)	Salvador	RUA PEDRO GAMA 28	125591400/38W300400	ZYC302	261	100,1	E3
RADIO TRANSAMERICA DA BAHIA LTDA	(S)	Salvador	RUA PEDRO GAMA, 28	125591400/38W300400	ZYC302	261	100,1	E3
REDE CENTRAL DE COMUNICACAO LTDA	(S)	Salvador	RUA PEDRO GAMA 31	125595000/38W300300	ZYC338	284	104,7	A3
REDE CENTRAL DE COMUNICACAO LTDA	(S)	Salvador	RUA PEDRO GAMA, 31 - FEDERACAO	125593700/38W305200	ZYC308	284	104,7	A3
SISTEMA NORDESTE DE COMUNICACAO LTDA	(S)	Salvador	RUA JARDIM SAO BERNARDO QUADRA 3, LOTE 36/37	138000300/38W301400	ZYC295	248	97,5	A1

Usuário: - Data: 07/03/2011 Hora: 14:24:15

Registro 1 até 20 de 20 registros

Página: [1] [2] [Req] []

Superintendência de Serviços de Comunicação de Massa

Consulta Entidades Outorgadas

Disponível em: <http://sistemas.anatel.gov.br/siscom/consulta/default.asp>

ANEXO II
Emissoras de AM em Salvador registradas na ANATEL
Consulta de entidades outorgadas

Razão Social	Cl. (S/N)	Localidade Estação	Endereço Estação	Latitude/Longitude	Ind.	Freq.(kHz)	Pol.PD04(KW)
Localidade da Outorga: Salvador							
RADIO CLUBE DE SALVADOR LTDA	(S)	Itapara	VIA DA MISERICORDIA	120560000/38W310000	211440	1290	50
RADIO CULTURA DA BAHIA S A	(S)	Itapara	Estrada Itapara / Mar Grande s/n	120550300/38W303400	211440	1140	50
RADIO JORNAL DA CIDADE LTDA	(S)	Itapara	RH 1 DA ESTRADA BOM DESPACHO	120542700/38W302400	211440	1030	25
FUNDACAO DOM AVILAIR BRANDAO VIEIRA	(S)	Salvador	AV. TIBADENTES, 299	120553000/38W300200	211447	840	25
FUNDO CULTURAL DE RADIOFUSAO JOSE BENEIAS DE OLIVEIRA	(S)	Vera Cruz	RUA 28 DE MAIO S/N	120581400/38W305900	211019	920	25
FUNDO CULTURAL DE RADIOFUSAO JOSE BENEIAS DE OLIVEIRA	(S)	Vera Cruz	RUA 28 DE MAIO, S/N	120581400/38W305900	211019	920	25
RADIO CRISTAL LTDA	(S)	Vera Cruz	RUA A, S/N - PARQUE DAS MANEIRAS	120573000/38W307700	211021	1350	50
RADIO ORIZARIO DA BAHIA SA	(S)	Vera Cruz	RH 01 DA ESTRADA BOM DESPACHO - PORTO SANTO	120542700/38W302400	211440	880	50
RADIO CULTURA DA BAHIA S A	(S)	Vera Cruz	ESTRADA ITAPARUCANGAR GRANDE	120550300/38W303400	211440	1140	50
RADIO SOCIEDADE DA BAHIA S/A	(S)	Vera Cruz	BOM DESPACHO/NAZARE, RH 1, ESTRADA BA 827 LHA DE ITAPARUCA	120553400/38W311300	211440	740	100
RADIO SOCIEDADE DA BAHIA S/A	(S)	Vera Cruz	BOM DESPACHO/NAZARE, RH 1, ESTRADA BA 827 LHA DE ITAPARUCA s/n	120553400/38W311300	211440	740	100

Usuário: Data: 07/03/2011 Hora: 14:37:09

Registre 1 até 11 de 11 registros

Página: [1] [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] [10] [11] [12] [13] [14] [15] [16] [17] [18] [19] [20] [21] [22] [23] [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30] [31] [32] [33] [34] [35] [36] [37] [38] [39] [40] [41] [42] [43] [44] [45] [46] [47] [48] [49] [50] [51] [52] [53] [54] [55] [56] [57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] [65] [66] [67] [68] [69] [70] [71] [72] [73] [74] [75] [76] [77] [78] [79] [80] [81] [82] [83] [84] [85] [86] [87] [88] [89] [90] [91] [92] [93] [94] [95] [96] [97] [98] [99] [100] [101] [102] [103] [104] [105] [106] [107] [108] [109] [110] [111] [112] [113] [114] [115] [116] [117] [118] [119] [120] [121] [122] [123] [124] [125] [126] [127] [128] [129] [130] [131] [132] [133] [134] [135] [136] [137] [138] [139] [140] [141] [142] [143] [144] [145] [146] [147] [148] [149] [150] [151] [152] [153] [154] [155] [156] [157] [158] [159] [160] [161] [162] [163] [164] [165] [166] [167] [168] [169] [170] [171] [172] [173] [174] [175] [176] [177] [178] [179] [180] [181] [182] [183] [184] [185] [186] [187] [188] [189] [190] [191] [192] [193] [194] [195] [196] [197] [198] [199] [200] [201] [202] [203] [204] [205] [206] [207] [208] [209] [210] [211] [212] [213] [214] [215] [216] [217] [218] [219] [220] [221] [222] [223] [224] [225] [226] [227] [228] [229] [230] [231] [232] [233] [234] [235] [236] [237] [238] [239] [240] [241] [242] [243] [244] [245] [246] [247] [248] [249] [250] [251] [252] [253] [254] [255] [256] [257] [258] [259] [260] [261] [262] [263] [264] [265] [266] [267] [268] [269] [270] [271] [272] [273] [274] [275] [276] [277] [278] [279] [280] [281] [282] [283] [284] [285] [286] [287] [288] [289] [290] [291] [292] [293] [294] [295] [296] [297] [298] [299] [300] [301] [302] [303] [304] [305] [306] [307] [308] [309] [310] [311] [312] [313] [314] [315] [316] [317] [318] [319] [320] [321] [322] [323] [324] [325] [326] [327] [328] [329] [330] [331] [332] [333] [334] [335] [336] [337] [338] [339] [340] [341] [342] [343] [344] [345] [346] [347] [348] [349] [350] [351] [352] [353] [354] [355] [356] [357] [358] [359] [360] [361] [362] [363] [364] [365] [366] [367] [368] [369] [370] [371] [372] [373] [374] [375] [376] [377] [378] [379] [380] [381] [382] [383] [384] [385] [386] [387] [388] [389] [390] [391] [392] [393] [394] [395] [396] [397] [398] [399] [400] [401] [402] [403] [404] [405] [406] [407] [408] [409] [410] [411] [412] [413] [414] [415] [416] [417] [418] [419] [420] [421] [422] [423] [424] [425] [426] [427] [428] [429] [430] [431] [432] [433] [434] [435] [436] [437] [438] [439] [440] [441] [442] [443] [444] [445] [446] [447] [448] [449] [450] [451] [452] [453] [454] [455] [456] [457] [458] [459] [460] [461] [462] [463] [464] [465] [466] [467] [468] [469] [470] [471] [472] [473] [474] [475] [476] [477] [478] [479] [480] [481] [482] [483] [484] [485] [486] [487] [488] [489] [490] [491] [492] [493] [494] [495] [496] [497] [498] [499] [500] [501] [502] [503] [504] [505] [506] [507] [508] [509] [510] [511] [512] [513] [514] [515] [516] [517] [518] [519] [520] [521] [522] [523] [524] [525] [526] [527] [528] [529] [530] [531] [532] [533] [534] [535] [536] [537] [538] [539] [540] [541] [542] [543] [544] [545] [546] [547] [548] [549] [550] [551] [552] [553] [554] [555] [556] [557] [558] [559] [560] [561] [562] [563] [564] [565] [566] [567] [568] [569] [570] [571] [572] [573] [574] [575] [576] [577] [578] [579] [580] [581] [582] [583] [584] [585] [586] [587] [588] [589] [590] [591] [592] [593] [594] [595] [596] [597] [598] [599] [600] [601] [602] [603] [604] [605] [606] [607] [608] [609] [610] [611] [612] [613] [614] [615] [616] [617] [618] [619] [620] [621] [622] [623] [624] [625] [626] [627] [628] [629] [630] [631] [632] [633] [634] [635] [636] [637] [638] [639] [640] [641] [642] [643] [644] [645] [646] [647] [648] [649] [650] [651] [652] [653] [654] [655] [656] [657] [658] [659] [660] [661] [662] [663] [664] [665] [666] [667] [668] [669] [670] [671] [672] [673] [674] [675] [676] [677] [678] [679] [680] [681] [682] [683] [684] [685] [686] [687] [688] [689] [690] [691] [692] [693] [694] [695] [696] [697] [698] [699] [700] [701] [702] [703] [704] [705] [706] [707] [708] [709] [710] [711] [712] [713] [714] [715] [716] [717] [718] [719] [720] [721] [722] [723] [724] [725] [726] [727] [728] [729] [730] [731] [732] [733] [734] [735] [736] [737] [738] [739] [740] [741] [742] [743] [744] [745] [746] [747] [748] [749] [750] [751] [752] [753] [754] [755] [756] [757] [758] [759] [760] [761] [762] [763] [764] [765] [766] [767] [768] [769] [770] [771] [772] [773] [774] [775] [776] [777] [778] [779] [780] [781] [782] [783] [784] [785] [786] [787] [788] [789] [790] [791] [792] [793] [794] [795] [796] [797] [798] [799] [800] [801] [802] [803] [804] [805] [806] [807] [808] [809] [810] [811] [812] [813] [814] [815] [816] [817] [818] [819] [820] [821] [822] [823] [824] [825] [826] [827] [828] [829] [830] [831] [832] [833] [834] [835] [836] [837] [838] [839] [840] [841] [842] [843] [844] [845] [846] [847] [848] [849] [850] [851] [852] [853] [854] [855] [856] [857] [858] [859] [860] [861] [862] [863] [864] [865] [866] [867] [868] [869] [870] [871] [872] [873] [874] [875] [876] [877] [878] [879] [880] [881] [882] [883] [884] [885] [886] [887] [888] [889] [890] [891] [892] [893] [894] [895] [896] [897] [898] [899] [900] [901] [902] [903] [904] [905] [906] [907] [908] [909] [910] [911] [912] [913] [914] [915] [916] [917] [918] [919] [920] [921] [922] [923] [924] [925] [926] [927] [928] [929] [930] [931] [932] [933] [934] [935] [936] [937] [938] [939] [940] [941] [942] [943] [944] [945] [946] [947] [948] [949] [950] [951] [952] [953] [954] [955] [956] [957] [958] [959] [960] [961] [962] [963] [964] [965] [966] [967] [968] [969] [970] [971] [972] [973] [974] [975] [976] [977] [978] [979] [980] [981] [982] [983] [984] [985] [986] [987] [988] [989] [990] [991] [992] [993] [994] [995] [996] [997] [998] [999] [1000]

Disponível em: <http://sistemas.anatel.gov.br/siscom/consulta/default.asp>

ANEXO III
Audiência Salvador – Jan/11

Acesso Gratuito > Rádio - Evolução Trimestral

SALVADOR - EVOLUÇÃO TRIMESTRAL - SETEMBRO/11

Descritivo: Fonte: Easymedia Rádio - Praça: Salvador - Total de pessoas com 10 anos e mais - Todos os dias, das informações referente ao período: 01/nov/2010 à 30/set/2011

Data de Publicação: 14/out/2011

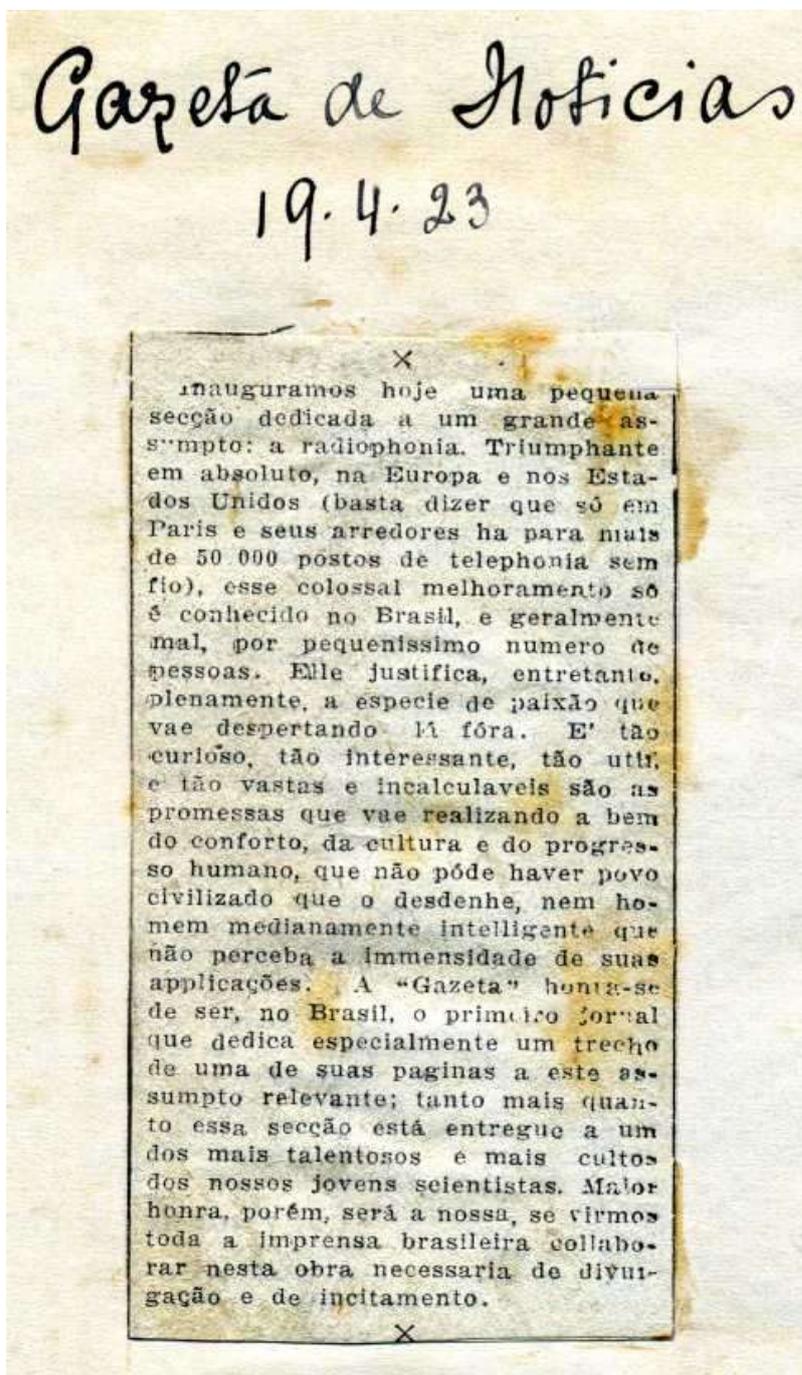
PERÍODO	TOTAL RADIO	TOTAL AM	TOTAL FM
	ÍNDICE DE AUDIÊNCIA %	ÍNDICE DE AUDIÊNCIA %	ÍNDICE DE AUDIÊNCIA %
NOV/2010 A JAN/2011	13,9	2,8	11,1
DEZ/2010 A FEV/2011	13,6	2,7	10,9
JAN/2011 A MAR/2011	13,2	2,7	10,5
FEV/2011 A ABR/2011	13,4	2,9	10,6
MAR/2011 A MAI/2011	13,7	2,9	10,8
ABR/2011 A JUN/2011	13,9	2,9	11,0
MAI/2011 A JUL/2011	13,5	2,8	10,7
JUN/2011 A AGO/2011	13,4	2,8	10,6
JUL/2011 A SET/2011	13,4	2,8	10,6

Atenção:

As pesquisas contidas no ALMANAQUE IBOPE são de propriedade do IBOPE e estão protegidas pela Lei do Direito de Autor. As referidas pesquisas são confidenciais e sigilosas, comprometendo os USUÁRIOS a utilizá-las na forma estabelecida.

ANEXO IV

Informação sobre o início da coluna de Roquette-Pinto
no jornal *Gazeta de Notícias*
acervo eletrônico do sítio da *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*



ANEXO V

E-mail enviado pelo IBOPE sobre como é feita a pesquisa

Delivered-To: daninasouza@gmail.com
 Received: by 10.52.114.97 with SMTP id jf1cs182727vdb;
 Wed, 1 Feb 2012 08:34:17 -0800 (PST)
 Received: by 10.236.193.41 with SMTP id j29mr42883923yhn.12.1328114057226;
 Wed, 01 Feb 2012 08:34:17 -0800 (PST)
 Return-Path: <contato@ibope.com.br>
 Received: from smtp.ibope.com.br (smtp.ibope.com.br. [200.160.247.12])
 by mx.google.com with ESMTTP id
 i8si27777099yhe.134.2012.02.01.08.34.15;
 Wed, 01 Feb 2012 08:34:17 -0800 (PST)
 Received-SPF: pass (google.com: domain of contato@ibope.com.br designates
 200.160.247.12 as permitted sender) client-ip=200.160.247.12;
 Authentication-Results: mx.google.com; spf=pass (google.com: domain of
 contato@ibope.com.br designates 200.160.247.12 as permitted sender)
 smtp.mail=contato@ibope.com.br
 Received: from scwt01sp ([10.11.1.18]) by smtp.ibope.com.br with Microsoft
 SMTPSVC(6.0.3790.3959);
 Wed, 1 Feb 2012 14:34:12 -0200
 From: "Fale Conosco" <contato@ibope.com.br>
 To: daninasouza@gmail.com
 Subject: IBOPE - Contato
 Date: Wed, 01 Feb 2012 14:34:12 -0200
 Message-ID: <20120201-14341206-e38@scwt01sp>
 MIME-Version: 1.0
 Return-Path: contato@ibope.com.br
 X-OriginalArrivalTime: 01 Feb 2012 16:34:12.0072 (UTC)
 FILETIME=[54319680:01CCE0FF]

Prezada Daniela,

O estudo de audiência dos programas e emissoras de rádio fornece análises sobre a participação das emissoras na audiência total, perfil da audiência, períodos de duração e locais de audiência, entre outras, com dados coletados diariamente, de forma ininterrupta, nas nove maiores regiões metropolitanas do país.

A pesquisa regular é realizada por meio de entrevistas retrospectivas, ou seja, o respondente informa sobre quais horários e emissoras ouviu nos dois últimos dias.

As informações colhidas nas entrevistas, armazenadas instantaneamente em computadores de mão, passam por um processo automático de verificação e são transmitidas para o sistema de produção de dados, o que diminui a possibilidade de erros em seu registro.

Para a correta abordagem e aplicação dos questionários, os pesquisadores do IBOPE recebem treinamento específico para a realização das entrevistas. Na etapa de produção de dados é realizada uma nova checagem das informações antes da formatação e disponibilização dos dados no software de análise.

A amostra da pesquisa é composta por pessoas com 10 anos ou mais. A distribuição geográfica das entrevistas da amostra é definida com base na divisão censitária do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e por meio de estudos probabilísticos de composição da amostra com base na representatividade da população e no tamanho da população pesquisada.

A montagem da amostra obedece a critérios estatísticos no que se refere a sexo, ocupação, idade e zona geográfica.

As pesquisas de internet, TV por assinatura e telefonia são realizadas em determinados períodos com o mesmo entrevistado, logo após a entrevista a respeito da audiência de rádio e leitura de jornal.

Agradecemos seu interesse em nosso trabalho.

Comunicação Institucional
www.ibope.com.br

ANEXO VI
Audiência FM em Salvador

RANKING DE AUDIÊNCIA - TODAS AS CLASSES - 05 ÀS 00H

	EMISSORAS	ABR A JUN/2011		MAI A JUL/2011	
		IA%	IA#	IA%	IA#
	TOTAL FM	11,03	326.438	10,72	317.326
1	PIATA FM	1,98	58.585	1,93	57.272
2	BAHIA FM	1,42	41.962	1,39	41.220
3	GLOBO FM	1,11	32.791	1,05	31.019
4	ITAPOAN FM	0,96	28.387	0,95	28.055
5	A TARDE FM	0,78	23.220	0,75	22.072
6	96 REDE ALELUIA FM	0,73	21.650	0,67	19.953
7	TUDO FM	0,61	18.040	0,62	18.317
8	METRÓPOLE FM	0,44	12.936	0,47	13.912
9	NOVA SALVADOR FM	0,49	14.364	0,45	13.363
10	NOVA BRASIL FM	0,37	10.969	0,34	10.089
11	TRANSAMERICA FM	0,29	8.522	0,26	7.656
12	EDUCADORA FM	0,22	6.473	0,24	7.180
13	BANDNEWS FM	0,19	5.649	0,20	5.868
14	SUCESSO FM	0,16	4.656	0,18	5.461
15	BAIANA FM	0,20	5.977	0,18	5.418
16	LÍDER FM	0,16	4.715	0,14	4.238
17	ITAPARICA FM	0,11	3.303	0,10	3.011
18	106 1 FM	0,07	1.934	0,08	2.371
19	NOSSA RADIO FM	0,09	2.621	0,07	1.974
20	CBN FM	0,02	496	0,02	647

ANEXO VII

Grade de programação da Rádio Sociedade

6/02/12

Programação - Portal Sociedade on Line



Segunda-feira, 06 de Fevereiro de 2012

[Home](#)
[Notícias](#)
[Esporte](#)
[Blogs](#)
[Multimídia](#)
[Promoções](#)
[Institucional](#)
[Sociedade nos Bairros](#)
[Serviços](#)
[Rádio on Line](#)

Programação

Confira a programação completa da Rádio Sociedade da Bahia.

PROGRAMA	DIA	HORÁRIO	APRESENTADOR
Vamos Acordar	Segunda a Domingo	04h às 06h	Jorge Mendes
Balanço Geral	Segunda a Sexta	06h às 08h	Amando Mariani
Programa do Bocão	Segunda a Sexta	08h às 09h	Zé Eduardo
Show da Manhã	Segunda a Sábado	09h às 11h	Walido Silva
Sociedade Contra o Crime	Segunda a Sábado	11h às 12h	Jomalismo
Show de Notícias	Segunda a Sábado	12h às 13h15	Toni Silva
Grande Jornal A4	Segunda a Sexta	13h15 às 14h	Amando Mariani
Show da Tarde	Segunda a Sexta	14h às 16h	Espedito Magrini
Show da Tarde	Sábado	14h às 16h	Oton Carlos
Sociedade Alerta	Segunda a Sexta	16h às 18h	Adelson Carvalho
Bate Bola	Segunda a Sábado	18h às 19h	Raniere Alves
A Voz do Brasil	Segunda a Sexta	19h às 20h	Radiobrás
Chutando a Bola	Segunda a Sexta	20h às 22h	Silvio Mendes
Nosso Tempo	Segunda a Domingo	22h às 23h	Bp. Guaraci
B. Macedo	Segunda a Domingo	23h às 23h30	Programação Religiosa
Catedral	Segunda a Domingo	23h30 às 00h	Pr. Francisco
Congresso VVV	Segunda a Domingo	00h às 01h	Pr. Eduardo
Madrugada Positiva	Segunda a Domingo	01h às 02h	Pr. Marcelo, Pr. Gilmar
S.O.S Bahia	Segunda a Domingo	02h às 03h	Pr. Naldo, Pr. Ceison
Novo Amanhecer	Segunda a Domingo	03h às 04h	Pr. Josnei, Pr. Carlos
Balanço Geral	Sábado	06h às 10h	Adelson Carvalho
Grande Jornal A4	Sábado	13h15 às 14h	Gil Dillon
Sucessos de Sábado	Sábado	16h às 18h	Walido Silva
Arraiá da Sociedade	Sábado	19h às 20h	Cecéu e Zé Grilo
A Noite é Nossa Relax	Sábado	20h às 22h	Espedito Magrini
V A d	D i	04h à 7h	W lid Sil



[História](#)
[Tecnologia](#)
[Missão, Visão e Valores](#)
[Responsabilidade Social](#)
[Programação](#)
[Contato](#)
[Comercial](#)
[Portal de Voz](#)

6/02/12

Programação - Portal Sociedade on Line

Revista Sociedade	Domingo	11h às 13h	Walido Silva
Esperando o Futebol	Domingo	13h às 15h	Equipe de Esporte
Grande Jornada Esportiva	Domingo	15h às 20h	Equipe de Esporte



Portal de Voz



Rua Jardim Federação, Nº 81, Federação. CEP: 40239-901 - Salvador-Ba | Tel.: 3486-3201 - Fax.: 71 3486-3214.
© Copyright 2000-2011 | Rádio Sociedade AM - 740 AM - Todos os direitos reservados

ANEXO VIII

Audiência da rádio e do programa – informação de Armando Mariani

$$\begin{array}{r} 2^{\text{a}} Audiência \\ 2,50 = 120 \text{ min} / \text{minuto} \\ \hline = \frac{7.50 \text{ h}}{220} \end{array}$$

ANEXO IX

Foto dos atores e locutores que fazem e fizeram o programa.



Emerson Nunes e Graça Lago

Fonte:

<http://magrinifotos.blogspot.com/2010/10/galeria-da-gal.html>



Bruno Reis

Fonte:

<http://www.trilhanews.com.br/NewsView.aspx?id=2388&chid=15>



João Kalil

Fonte:

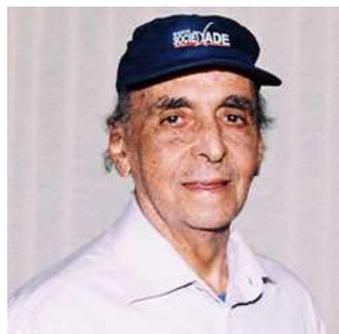
<http://www.facebook.com/people/Jo%C3%A3o-Kalil/100002601891521>



Leo Velvedo – Kiaus Kiaus

Foto jornal Estado da Bahia (1954)

Fonte: Acervo Lívia Silva



Derivaldo Antonio Lopes de Carvalho – Zé Renato

Fonte: Acervo Lívia Silva



J. Luna

Fonte: Acervo Ayêska Paulafreitas

ANEXO X

Liberação de uso de spot.

RES: Solicitação de Spot para uso no trabalho de mestrado

Assunto: RES: Solicitação de Spot para uso no trabalho de mestrado
De: "Silvana" <silvana@casodesign.com.br>
Data: 04/03/2011 15:37
Para: "Daniela Souza" <daninasouza@gmail.com>

Daniela,

Estou aguardando autorização da Porto Seguro.
Peço por favor aguardar,

Obrigada,

Silvana Lowenthal

Caso Design Comunicação
Rua do Rócio, 199 3º andar
04552-000-São Paulo-SP
(11) 3848 9702
www.casodesign.com.br

De: Daniela Souza [mailto:daninasouza@gmail.com]
Enviada em: sexta-feira, 4 de março de 2011 15:01
Para: geral@casodesign.com.br
Assunto: Solicitação de Spot para uso no trabalho de mestrado

Olá, pessoal da Caso Design Comunicação, meu nome é Daniela Souza e eu sou professora de radiojornalismo em duas faculdades em Salvador. Também sou aluna do programa de mestrado Cultura e Sociedade, da UFBA - Universidade Federal da Bahia (<http://www.poscultura.ufba.br/>).

O meu trabalho é sobre linguagem radiofônica e, por isso, gostaria de usar um *spot* de vocês da Campanha da Porto Seguro - Help Desk. Especificamente, é aquele em que o vírus é representado pelo barulho de um peru. Gostaria de poder utilizá-lo como exemplo para um argumento de que o signficante pode receber um novo significado, ampliando o signo.

Sendo assim, peço gentilmente que vocês liberem o uso do *spot* para uso educacional, o áudio (que deve constar na versão final da dissertação) e a ficha técnica, para que a autoria seja divulgada e respeitada. Se possível, enviar os conteúdos para os endereços eletrônicos:
daninasouza@hotmail.com/ daninasouza@gmail.com.

Ou para o meu endereço pessoal, caso achem mais confiável (os custos serão pagos por mim).
Av. Cardeal da Silva, 242 - 203a - Federação - Salvador - BA
CEP: 40.231-250
Ed. Alto do Vale

Sem mais,
Daniela Souza
(71) 9109-3778
(71) 3245-1629

ANEXO XI

Audiência das AMs.

IBOPE EasyMedia 3
 FUNDAÇÃO DOM AVELAR BRANDÃO VILELA
 RÁDIO RECALL

GRANDE SALVADOR		
SAL - DEZ/2011 A FEV/2012		
SAL - SEXO AMBOS		
05-05		
TODOS OS DIAS		
TODOS OS LOCAIS		
EMISSORA	IA#	IA%
SAL - AM-CRISTAL	325,77	0,01
SAL - AM-CRUZEIRO	2.912,27	0,10
SAL - AM-EXCELSIOR	16.619,29	0,55
SAL - AM-METRÓPOLE	152,14	0,01
SAL - AM-NOVO TEMPO	4.754,60	0,16
SAL - AM-OUTRAS AM	472,78	0,02
SAL - AM-RÁDIO BAHIA	1.239,21	0,04
SAL - AM-RÁDIO CULTURA AM	340,02	0,01
SAL - AM-RÁDIO NOTÍCIA	96,34	0,00
SAL - AM-SOCIEDADE	34.587,08	1,15

IBOPE EasyMedia 3
 FUNDAÇÃO DOM AVELAR BRANDÃO VILELA
 RÁDIO RECALL

GRANDE SALVADOR		
SAL - DEZ/2011 A FEV/2012		
SAL - SEXO AMBOS		
05-05		
TODOS OS DIAS		
TODOS OS LOCAIS		
EMISSORA	IA %	IA#
SAL - AM-TOTAL AM	2,09	62.752,17
SAL - FM-TOTAL FM	9,21	275.946,82
SAL - TOTAL RADIO	11,31	338.698,99

[Imprimir](#)

IBOPE MERCADO RÁDIO

De: **Poliana
Pereira** (pereira.poliana@ig.com.br)

Enviada segunda-feira, 26 de março de
: 2012 20:40:06

Para: daninasouza@hotmail.com;
daninasouza@gmail.com

2 anexos

Emissoras AM.xls (14,0 KB)
, Mercado total.xls (13,5 KB)

Prezada Daniela,

Segue o IBOPE do mercado rádio AM na Grande Salvador, conforme solicitado, para menção em trabalho acadêmico de Pós-graduação stricto sensu.

Por favor, não repassar as informações a terceiros.

Estamos enviando os dados mais recentes divulgados pelo IBOPE (de dezembro de 2011 a fevereiro de 2012), a audiência individual de cada emissora do mercado AM e do mercado total Rádio na Grande Salvador (AM+FM).

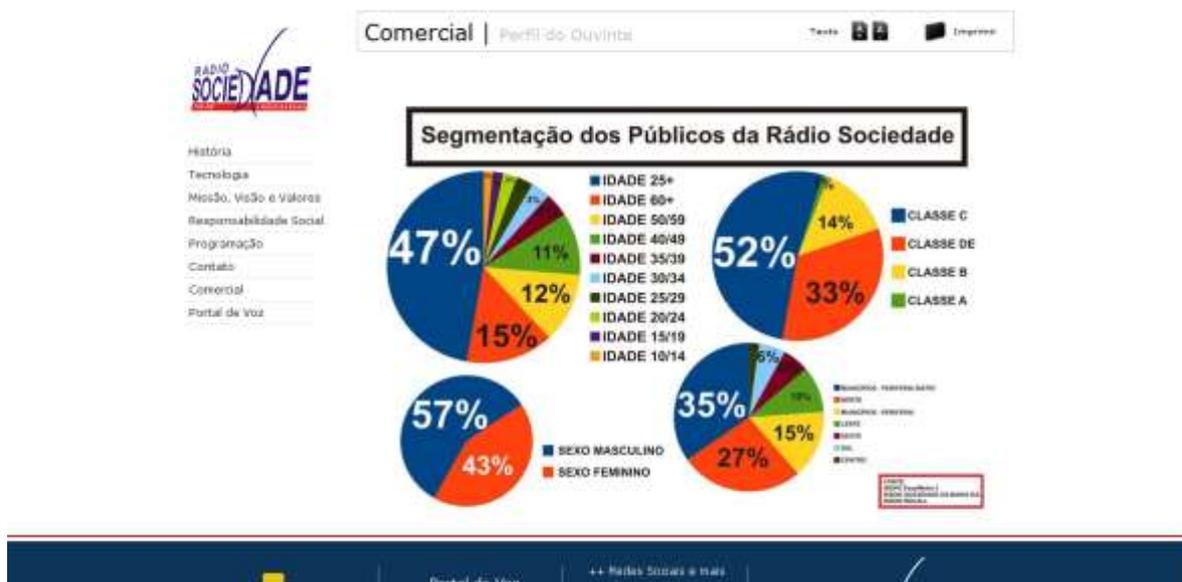
Esperamos ter ajudado. Favor confirmar o recebimento.

Bom trabalho e boa semana.

Poliana Pereira
Analista de Mídias Sociais
Rádio Excelsior da Bahia
71 3114-3308

ANEXO XII

Perfil da Audiência



ANEXO XIII

Script do Programa *Sociedade Contra o Crime* – 14/12/2011

TEC – SINAL HORA

BRUNO – Hora certa

TEC – TEMA ABERTURA PROGRAMA

KALIL – Tá na hora de balançar a roseira! É que tá chegando na área o trio mais badalado do rádio! Jatobá, Maricota e Massaranduba////

TEC – BG SUSPENSE >> SOBE SOM

JATOBÁ – Beleza, minha galera de rocha! Já tamos de quebrada nas quebradas para detonar a cara dos pilantrosos que tão de alteração pra cima cima dos favela dura! E a sua batata vai assar é agora, ô fôrma de fazer lubiza! Prepare o lombo que o pau vai comer na casa de noca! E nem venha com esse seu caô de que num entra em nada que eu num sou robô pra tá comendo pilha de uruvango! E eu já vou é chamar pra de junto a minha turma do bem que num come reggae de maloqueiro! Fala, minha mana Maricota de Azevedo e Souza a Maricotinha detetive Olho de Lince e que num amolece pra cima dos carcarás! Salve, seu Da Massa Massaranduba o nosso bom e velho madeira dura de dar em doido! O cara que é favela e mete o dedo na cara dos bichos soltos de com força! Vamos nessa, que a parada hoje vai pegar para os caras de rato da área!

DA MASSA – De boa, seu Jatobá o madeira de lei que num enverga e nem quebra nem a pau! Num vamos dar fresco mesmo para essa raça de endemoniados, ô mano tobazinho de responsa e boca de zero cem! E nem adianta querer dar caô na minha galera que a gente tá ligado quem é do movimento do capiroto, se ligou? Sua chapa vai esquentar de com força é agora e num tem essa de papo com a minha turma não, saqueba! Se prepare que a presilha vai comer no centro pro seu lado! Mas, ela tá nas quebradas! É a minha mana de todas as horas, Maricotinha a olho de Tanderá! Essa joga duro e num tem medo de cara feia de malaco! Chegue pra de junto, minha bródi! Desça a ladeira do funil e entre no Pela Porco pra botar os alteradores de plantão pra correr da área, venha!

MARICOTA – Beleza, seu Da Massa! Um salve pro senhor e pro meu mano Jatobá! E nós já chegamos mesmo a fim de detonar a cara dos lubiza que tão fazendo o pânico e o terror tocar pra cima dos manos do bem! Ô seu babaca! Num adianta querer dar o espirro que a gente já se ligou em você, ô cara de saguim! O pau vai comer de com força no seu lombo, pode esperar, cara de saguim! Eu me liguei que tu é o saqueba que gosta de apertar a massa do cigarrinho do capeta pra depois jogar duro com a minha galera de rocha! Se segure na tamancas que a gente vai meter a sua três por quatro na fita dos homi da lei! Só tô avisando! Mas, eu quero chamar pra de junto o meu irmão José Serra! O cara da cidade baixa! O nosso das Medalhas que é o campeão dos campeões das paradas certas do remo e que num entra em pilha de malaco! Vamos nessa, seu Zezinho da Ribeira! Prepara a barca

740 AM.... que o Sociedade Contra o Crime tá no ar, cabelinho de cotonete!

TEC – BG SUSPENSE >> SOBE SOM

JATOBÁ – Duas peçonhas! Duas malacas, seu Da Massa! Elas eram sócias do capeta e tavam fazendo o movimento do cabrunco lá na cidade Eunápolis!

DA MASSA – E tá aqui a três por quatro dessa dupla de satã, meu rei! Valéria Lúcio dos Santos, de 29 anos e a malaca da Ana, Ana, mermão! Ana Cristina Conceição dos Santos, de 20 anos de miserê!

MARICOTA – Essa dupla do belzebu tava dentro do barraco, localizado na Rua da Consolação, bairro do Pequi, quando recebeu a visita inesperada dos canas da popó civil!

TEC – EFEITO SIRENE POLICIA

JATOBÁ – Valéria e Ana eram sócias do bagulho e quando foram pegas no flagoroso tavam com mais de meio quilo de crack dentro do barraco onde moram!

TEC – BG SUSPENSE >> SOBE SOM

DA MASSA – As duas peçonhas tavam preparando a parada para despachar pros sacizeiros da área! O material tinha acabado de chegar e tava sendo embalado pela piriguete da Valéria!

TEC – EFEITO PESSOAS FALANDO

GAL (VOZ DE VALÉRIA) – Nossa, Ana! Quanto bagulho que a gente tem que embalar, hein? Me ajuda aqui, mulher!

KALIL (VOZ DE ANA) – Minha filha, faça a sua parte que eu faço a minha! Você embala e eu vendo, num foi esse o acerto?

GAL (VOZ DE VALÉRIA) – Poxa, Ana! Mas, tem muita droga aqui e as pedrinhas são tão pequenas que vai demorar uma semana pra embalar!

KALIL (VOZ DE ANA) – Então, adiante logo o serviço que eu vou sair ainda hoje pra fazer o movimento na boca!

TEC – BG SUSPENSE >> SOBE SOM

JATOBÁ – Só que pra azar da duas peçonhas, o X-9 tava de plantão e percebeu que tava rolando uma onda errada no coió de besteira da dupla de satanás!

TEC – EFEITO TELEFONE TOCANDO

KALIL (VOZ DE X-9) – Seguinte, mermão! Eu tô sabendo que tá rolando uma parada de tráfico aqui na Consolação! São duas mulheres que tão traficando a qualquer hora do dia!

TEC – EFEITO SIRENE POLICIA

MARICOTA – Os tiras da civil foram até a casa das duas traficantes e deram o bote perfeito! Elas não esperavam por uma visita dos caras duras de Eunápolis!

TEC – EFEITO BATIDA PORTA

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Aqui é a polícia! Vão abrindo logo essa porta que a gente já sabe do movimento de vocês! Abram logo essa porta!

KALIL (VOZ DE ANA) – Valéria do céu! São os homi, mulher! E agora o que é que a gente vai fazer com todo esse flagrante aqui, hein?

GAL (VOZ DE VALÉRIA) – Vamos vazar pelos fundos que eu não quero passar o natal comendo panetone de cadeia! Deus é mais!

TEC – EFEITO QUEBRA-QUEBRA

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Eu não mandei vocês abrirem essa porta? Como demoraram, resolvemos abrir ela no chute! Todo mundo com a mão na cabeça! Mas, olha só pra isso aqui, gente! Olha aqui na mesa! Quanto crack! O informante deu o serviço certo pra gente!

KALIL (VOZ DE ANA) – Eu não sei o que é isso aí na mesa não, seu doutor autoridade! Você sabe o que é isso aqui, Valéria?

GAL (VOZ DE VALÉRIA) – Eu mesma não! Num entro em nada! Num tem nada na minha mão! Tava só de passagem! He! He!

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Tava só de passagem, né? Só se for de passagem para a casa de pedra porque é pra lá que as duas vão descer agora! E chega de baratino por aqui! Eu quero saber de quem é o bagulho!

GAL (VOZ DE VALÉRIA) – O bagulho é meu, doutor! Eu confesso! A gente tava aqui na casa preparando a pedrinha para o nosso uso, tá sabendo?

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Meio quilo de crack para uso, peçonha? Tu tá me tirando como otário, é?

GAL (VOZ DE VALÉRIA) – Longe de mim tal coisa, seu doutor! É que a gente resolveu comprar em grande quantidade pra num ficar toda hora indo na boca! Lá é um perigo, seu doutor autoridade! He! He!

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Essa sua conversinha mole tá me irritando, malaca! Eu num quero mais saber de baratino por aqui não! Vão descer as duas! Podem entrar no fundo da viatura que a vida de crimes de vocês acabou! Quebramos a boca das duas!

TEC – EFEITO SIRENE POLICIA

DA MASSA – Num teve mesmo essa de caô pra cima dos canas da popó da civil! Todas duas caíram no samba do crioulo doido e foram grampeadas! A parada

encontrada no coió de Valéria e Ana tava avaliada em seis mil ral! O bicho pegou para a dupla de satã que já desceu para a casa de Dete!

TEC – VINHETA “BEM FEITO!” >> SINAL HORA >> TEMA POLICIAL

BRUNO – Hora certa / Cotidiano, Unidade Móvel

TEC – VINHETA JORGE ARAÚJO >> NOTICIA >> SINAL HORA >> TEMA JATOBÁ – MARICOTA – MASSARANDUBA

KALIL – Hora certa

TEC – BG SUSPENSE >> SOBE SOM

JATOBÁ – E o carcará de um bandideco descarado que mandou azeitona quente em uma enfermeira lá na

cidade de Teixeira de Freitas, já tá na tranca, mano Da Massa!

DA MASSA – Eu tô ligado, bródi! Olha aqui a cara do saquim dos infernos que tentou meter em um grupo que charlava na boca da noite pela Rua Tapajós, no bairro Universitário!

JATOBÁ – E nesse grupo tava a enfermeira Vilza Souza de Jesus Santos, de 36 anos! Ela, quando viu a lalau encostar com o brinquedo assassino na mão, deu caruara, currupio e tentou dar o pinote, mas acabou sobrando no beco e foi mandada para a terra dos pés juntos pelo lebara!

TEC – EFEITO GRILO CANTANDO

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Parou, parou! Perdeu! Perdeu! Todo mundo quieto! Já se ligaram colé de mesmo num já?

TEC – EFEITO GATILHO

GAL (VOZ DE VILZA) – Meu Deus! É um ladrão, pessoal! Ele vai matar todo mundo!

BRUNO (VOZ DE AMIGO) – Calma, Vilza! Calma, amiga! Ele só quer os pertences da gente e depois vai embora, num é seu ladrão?

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Só! Eu só quero os pertences e nada mais! E vamos logo com isso que eu num tenho todo o tempo pra vocês! Vão logo passando

tudo o que tem de valor, pra eu num mandar o chumbo em todo mundo!

TEC – EFEITO GATILHO

GAL (VOZ DE VILZA) – É mentira desse ladrão, pessoal! Ele vai matar a gente, podem acreditar! Vamos correr e chamar a policia!

BRUNO (VOZ DE AMIGO) – Vilza, para com esse pití, mulher! O ladrão é bonzinho, num é seu ladrão?

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Bonzinho o cacete! Eu tenho sangue no olho e já tô me retando com essa talzinha aê! Eu pocar a sua cara, vagal!

GAL (VOZ DE VILZA) – Tá vendo que ele é mal! Ele vai matar todo mundo, meu Deus! Eu num vou ficar aqui, não! Eu vou fugir! Eu vou correr! Ai, meu Deus!

TEC – EFEITO DESENHO ANIMADO

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Num corra não, misera! Num corra não, que eu mando daqui! Num vai parar não, é? Num vai, não! Então, lá vai!

TEC – EFEITO TIRO >> GRITO MUHER >> CONFUSÃO

BRUNO (VOZ DE AMIGO) – Ih, o ladrão atirou em Vilza! Meu Deus do céu! Você atirou em nossa amiga, seu desgraçado!

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Ih, sujou! Eu vou é me mandar! Já fui! Sujou geral!

**TEC – EFEITO DESENHO ANIMADO >> BG
SUSPENSE SOBE SOM**

MARICOTA – A profissa da saúde ainda chegou a ser levada para o pronto-socorro da cidade com uma broca nas costas! O teco acabou furando o tóraco de Vilza que acabou num aguentando o tranco e se bateu de frente com a minha conhecida que usa uma capa preta da moda e vive de foice na mão, se ligaram?

TEC – EFEITO RISADA MORTE

JATOBÁ – Os tiras da popó da farda assim que souberam do parangolé de gato que tinha rolado, trataram de botar as viaturas na rua para caçar o malaco que num demorou a ser grampeado!

DA MASSA – O bicho solto tava de rolé pela Rua Canadá, como se nada tivesse acontecido quando foi abordado pelos canas duras!

TEC – EFEITO SIRENE POLICIA >> FREIO

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Parado, malaco! Encosta na parede!

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Qual foi de mesmo, seu doutor? O que é que tá pegando, meu chefe?

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Êpa! Essa sua cara num me é estranha! Eu já vi você em algum lugar!

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Eu num tô com nada, seu doutor! O senhor deve tá me confundindo com alguém!

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Ah, lembrei! Temos um retrato falado seu lá na companhia! Você é o cara que matou uma enfermeira pra roubar! Latrocida, descarado!

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Que é isso, autoridade? Eu num matei ninguém não, chefia! Esse retrato aê que o senhor falou num tem nada a ver comigo não, cara!

BRUNO (VOZ DE POLICIAL) – Nada, mermão! É você mesmo! Tá em cana! Tu vai ter muito o que explicar para o delegado!

TEC – EFEITO SIRENE POLICIA

MARICOTA – O malaco foi identificado pelos coligados de Vilza como sendo o mesmo que deu teco na enfermeira para levar os pertences da coitada! Num teve como escapar! E vou detonar a sua cara, vagabundo! Luiz Alves de Araújo, um carcará de 21 anos, que tá na tranca e vai comer cana dobrada! Descarado! Monstro do Pântano! Cadeia pra você é pouca!

TEC – VINHETA “JOGUE DURO, POLICIA!” >> SINAL HORA >> TEMA POLICIAL

KALIL – Hora certa / Plantão Policial

**TEC – VINHETA BRUNO REIS >> NOTICIA >> SINAL
HORA >> COMERCIAIS >> TEMA MOMENTO
ESPORTIVO >> SINAL HORA >> TEMA JATOBÁ –
MARICOTA – MASSARANDUBA**

KALIL – Hora certa

TEC – BG SUSPENSE >> SOBE SOM

JATOBÁ – Mas, rapá! Uma comerciante, dona de um mercadinho lá em Lauro de Freitas, foi achar de correr atrás de três pombos sujos que tinham acabado de meter no comércio dela e levou a pior!

TEC – EFEITO TIRO

DA MASSA – Ela tomou uma azeitona quente pela cara e foi parar no hospital onde tá mals! A vacilona foi identificada como Maria Bispo Coni, de 46 anos!

MARICOTA – Maria tava dentro do mercadinho, de boa, quando três uruvangos encostaram uma barca modelo Celta! Os caras tavam a fim de onda com ela!

TEC – EFEITO CARRO >> FREIO >> GATILHO

BRUNO (VOZ DE BANDIDO) – Perdeu, coroa! Perdeu! Vá logo passando a grana aê do caixa se num quiser morrer, bora!

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – É isso mesmo, minha tia! Faça o que o meu parceiro tá mandando que num lhe acontece nada, bora!

TEC – EFEITO CAIXA REGISTRADORA

GAL (VOZ DE MARIA) – Mas, o que é isso? A gente trabalha feito um condenado, pra vir essa raça de ladrão pra destruir tudo! Eu não acredito nisso que tá acontecendo!

BRUNO (VOZ DE BANDIDO) – Então, é melhor acreditar que a máquina de fazer defunto é de verdade e se tu falar mais alguma coisa a gente te corta no aço, quer ver?

TEC – EFEITO GATILHO

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Segura sua onda, parceiro! A tia já colaborou! Vamos pinotar logo pra num pintar sujeira pra nós!

TEC – EFEITO DESENHO ANIMADO

GAL (VOZ DE MARIA) – Voltem aqui com o meu dinheiro, seus desgraçados! Devolvam o meu dinheiro agora, seus ladrões miseráveis!

TEC – EFEITO DESENHO ANIMADO

BRUNO (VOZ DE BANDIDO) – A coroa surtou, galera! Tá vindo correndo atrás da gente! E eu querendo passar a vassoura nela e você ficou com pena, parceiro! Olha aê no que deu!

KALIL (VOZ DE BANDIDO) – Então, se é assim, tá esperando o quê pra mandar teco nessa coroa! Coça o dedo, mermão!

TEC – EFEITO TIRO >> GRITO MULHER

MARICOTA – Maria levou uma azeitona quente pelo corpo e caiu estrebuchando no meio da calçada, enquanto as ratazanas davam o pinote! A coroa foi levada para o HGE onde tá de caminha, galera!

TEC – BG SUSPENSE SOBE SOM >> SINAL HORA >> TEMA POLICIAL

KALIL – Hora certa / HGE

TEC – VINHETA CARLOS MOTA >> NOTICIA >> SINAL HORA >> COMERCIAIS >> TEMA CECÉU – ZÉ GRILO

BRUNO – Hora certa / Atendendo as reclamações do povo está chegando a dupla Cecéu e Zé Grilo////////////////////////////////////

APÊNDICE I

Transcrição da entrevista João KALIL

– 18 de abril de 2011

Ainda vou trabalhar nesse programa, eu tinha sete anos, ainda vou trabalhar nesse programa... Imagina (inaudível) você não vai estudar, não?

Porque naquela época, fazer rádio e televisão era coisa de prostituta. Coisa de gente vagabundo. Hoje é uma coisa mais séria.

Então, o que eu faço, eu vou agora... Geralmente eu vou no Tribuna da Bahia (site). Só que eu não copio o que está aqui. Eu (...) tiro em Piatã, eu vou saber qual o histórico do caso. Para mudar a manchete, para não copiar a manchete. Tem gente que é chato, liga prá mim, você botou a minha manchete.

Então, o programa, a gente está sempre mexendo alguma coisa nele, mas não mexe na célula principal do programa. Se não eu posso descaracterizar. Por exemplo, tem um quadro que... Que a gente fazia que a gente deu uma parada nele porque ele era muito complicado. Que é o quadro Mão Branca e Marrom.

Aí, é esse quadro Mão Branca e Marrom, só que ele é um quadro complicado de fazer porque a gente... A gente cria, a gente não trabalha com histórias reais. A gente trabalha com histórias fictícias. E nem sempre a gente tem tempo para criar essas histórias. Então, fica uma vez no mês, fica uma vez na semana, né... Talvez duas vezes na semana.

A gente criou um quadro chamado faces de uma cidade, onde eu pego situações reais e transformo em um quadro humorístico. Sem sair do lado real do programa que é o Contra o Crime.

Então a gente faz uma... Avaliação de cada situação, por exemplo, teve aquela chacina no final de semana lá em Arenoso. É trash, né? Prá caramba! Quatro pessoas mortas, um pai de família, só pessoas de bem, não tinha ninguém envolvido com o crime, e tal. Como é que a gente vai fazer esse programa? Como é que a gente vai contar essa história humorística. A gente procura entender o lado da família, lá, que tá, que tá... Pô os caras estão brincando com a morte. Só que a gente não está brincando com a morte. A gente tá chamando a atenção, a gente está alertando as pessoas. Só que de uma forma...é...mais branda. Usando o linguajar da... Da bandidagem, o linguajar da malandragem. E aí a gente faz esse quadro, a gente faz um quadro prá procurar ser o mais brando possível.

(Com ênfase) Agora quando é bandido mesmo, aí a gente (barulho de tapa) lasca em banda.

Essas manchetes aqui é claro que eu não vou colocar tudo no ar. Então, eu vou, eu vou dar as manchetes que chamam atenção. Mas, eu não coloco demais. Eu vou escolher dois ou três quadros, né? E vou criar o programa. Essa é a pior parte.

Entrevistadora: É por que além da delicadeza no que você vai tratar, você precisa encontrar uma história que renda?

KALIL: uma história legal, que tenha uma pitada de humor. Como por exemplo, a gente pegou um caso na semana passada... É de dois jovens que estavam assaltando com bicicleta, sim, assaltando com moto, com carro, (...) Bicicleta. Então, a gente pega esse toque de humor e joga no programa, e cria uma fantasia. Como outro dia, mesmo, assaltaram um salão de beleza... Aí já botei um personagem gay. Um cabeleireiro no programa, que deu chilique. A gente joga essas pitadas.

O que é o interessante é o seguinte. Se não houver uma integração dos apresentadores com o operador de áudio o programa não anda. Muitas vezes o ouvinte não sente isso, mas a gente sente. A gente sente essa... Eu mesmo, particularmente, porque sou o responsável por criar os quadros eh...eh a gente sente isso no ar. Quando, pôxa, era para ter entrado essa vinheta aqui, que não entrou. Por que... O quê é o rádio? O rádio, você mexe com o imaginário, você tem que botar na cabeça do ouvinte uma situação real que aconteceu e fazer com que ele imagine que realmente foi aquilo. O rádio, a diferença do rádio para televisão, eu digo sempre assim: é muito mais difícil você fazer rádio do que fazer televisão. Porque na televisão a imagem já diz tudo...

Aqui, drogas vendidas em bares de Madre de Deus, aqui eu posso colocar, criar uma historinha em cima disso aqui.

Outro caso interessante que eu vi ali agora, dinheiro falso. Pode render alguma coisa.

Entrevistadora: você também já tem uma experiência, né? Você fazia antes, né? Mas você acha que foi pouco, o fato de você fazer antes e assumir...

KALIL: acho que sim, quando o antigo apresentador que era o Edmundo de Carvalho, já falecido, quando ele adoeceu... No outro dia eu recebi a informação: você vai ser o apresentador do programa. Caramba... É um impacto. Porque é assim, eu trabalhava no VHF, entrava no Raimundo Varela, fazia para Armando Mariani, prá Zé, então prá mim já estava beleza, eu estava tranquilo ali. Não assustava, mas quando, quando as minhas matérias iam para o Sociedade Contra o Crime, que eu fazia o VHF, era como assim dizer, o meu salário moral. É o segundo programa de maior audiência hoje no rádio, da Rádio Sociedade, é o Contra o Crime. O primeiro é Armando. Então eu tenho hoje em média cerca de 180 mil ouvintes por minuto, ouvindo contra o crime. Imagina a responsabilidade. Aí quando me disseram que assim: você vai redigir o programa, aí foi que, meu deus eu vou para onde. Aí foi que eu sentei... Vou encerrar e vamos embora.

Entrevistadora: é tudo organizado, né?

KALIL: por dois motivos, por dois motivos. Primeiro por uma questão ética. (inaudível). E o principal de tudo, vai que um desses aí me processe. Eu tenho o arquivo. Eu tenho esse arquivo aqui escrito e tenho o arquivo de áudio. O dedo duro, como eles chamam, que é a censura.

Esse agora é a pior parte do programa (início da escrita). Eu não copio nada do programa de ontem, eu nem vejo o programa de ontem, porque se não eu vou querer copiar alguma coisa que eu fiz ontem, entendeu? Aí eu começo tudo do zero, uma folha em branco. Como eu já sei o básico, o que é que eu tenho que repetir, por exemplo: eu

sei que eu tenho que dar a hora certa, eu sei que eu tenho que acionar repórter. Eu sei que eu tenho que entrar no break. Então, isso eu já sei. Mas a história eu não copio nada. Por que se não eu vou querer copiar alguma coisa do que eu fiz ontem. Uma palavra, uma frase. Entendeu?

Entrevistadora: é um processo criativo, né?

KALIL: é como eu digo. Todo dia eu tenho que fazer uma criança nascer.

Interessante, se eu não botar um detalhe desses (entrada de vinhetas e ruídos) o operador se perde. Aí, ele não bota. Você não botou. A coisa é muito criteriosa. Se eu deixar de botar uma vinheta aqui (script), ele (operador) não bota. Ele não bota, ele lê o programa como eu estou lendo aqui, entendeu?

Tem muitos termos que eu aprendi com a bandidagem. Quando eu fazia, como faço até hoje televisão. Eu faço matérias policiais. Então, eu estou sempre entrevistando preso, eu estou ligado no que ele está me falando... E isso é importante pro jornalista, pro radialista... Então, muitas frases aqui, eu uso deles. Uma última que eu aprendia agora, eu não sabia... “Não, velho, eu perdi o peito para roubar”. Fraquejou, não tem mais coragem, “perdi o peito”. Eles agora estão falando algo assim: “ah, meu irmão, eu me entreguei na omildade” (humildade). O que é se entregar na humildade, não é abaixar a cabeça, não. É não enfrentar os caras (polícia). O que a gente entende por humildade para eles é outra coisa, entendeu? É outra coisa, que eu também aprendi... Eu copiei muitas coisas do Bezerra da Silva. Eu baixei um calhamaço de músicas. E fui ouvindo uma por uma, né. Por exemplo, ele não sabia (Bruno), nem ele e nem Graça, “Vai cair na caçapa”, o quê é cair na caçapa? É ser preso. É um termo até dos cariocas. “Aí, você vai ser encaçapado”, vai ser colocado em uma viatura e depois levado. Por exemplo, teve uma também assim que eu não sabia, “Ah, mermão, não quero nem saber quem é que vai envernizar a barata”. Eu aprendi esse termo, mas até agora não entendi, mas “envernizar a barata”, achei massa. Eu pego também alguma coisa do cotidiano e coloco aqui, o que eu ouço na rua.

Entrevistadora: você faz como... Uma pesquisa dessa linguagem?

KALIL: isso.

Entrevistadora: e outros também sabendo que você faz isso acabam também te trazendo...

KALIL: é, por exemplo, uma mesmo que é assim, é... Isso. Estava subindo o morro, estava no Garcia, aí o cara falou comigo “E aí KALIL, tudo beleza?”, tudo beleza... “Mermão, eu tô aqui de boa de quebrada, nas quebradas”. O que é “de quebrada, nas quebradas”? Estou aqui tranquilo, isso aqui é uma quebrada (inaudível) de quebrada, nas quebradas, achei massa. A o cinegrafista da tevê falou: “Ele vai colocar isso amanhã no contra o crime”. Vou mesmo, só que eu quero entender o que é de quebrada para fazer sentido. É o que é de quebrada, nas quebradas? Você estar no molejo, estar tranquilo. Que também pode ser mudado para “eu tô de bobe”. Eu tô de bobeira... “Eu estou aqui no meu coió de besteira”. E tem até uma música (...). Eu vou pegando essas coisas que laçam na rua e vou colocando aqui. E você sempre atualiza, por exemplo. Um amigo meu, amigo meu, não, colega, porque amigo vai na minha casa e eu vou na

casa dele, um colega. Ele me disse assim: “Olha, quando você puder, mande sempre um alô para, mande salve pros detentos lá do presídio, porque eles ouvem todos os dias, eles ouvem”. Aí eu falei assim, como é ah... Como é a saudação deles? Eles usam dois tipos de saudação “salve” e “êa”... E aí “salve, êêa”. Aí, eu joga isso no programa. Aí, eu sempre estou mandando, hoje mesmo eu vou mandar para eles.

Eu, ontem fui fazer uma operação para tevê, é prá o Bocão, que a gente diz assim, o Bocão faz o showalismo, faz o showalismo, porque as outras emissoras, como a própria Record, (...) Faz o jornalismo. Aí eu vi a matéria que eu fiz pro meu programa (...). Eu fiz uma operação policial no Arenoso, teve uma chacina e tal... E aí eu vi a matéria que o jornalismo fez. Eu estava no foco, eu desci com os policiais, eu vi o quê os policiais fizeram, falaram, comentaram, prenderam. Já a repórter do jornalismo não foi, ficou dentro do carro, de salto alto, etc. Mas não é obrigação dela. Bom, só que o conteúdo da matéria que foi para o ar ontem não tem nada a ver com o meu conteúdo. O meu conteúdo foi o real, por quê? Por que o que aconteceu na operação? Porque os comerciantes fecharam as suas portas com medo de retaliações, em virtude dessa chacina. A polícia foi lá prá devolver a paz e a tranquilidade aos moradores. E, aí, desceu o morro e prendeu um monte de gente suspeita. E esse que foi o foco da matéria. E os homens disseram a matéria em si não me respondeu ao que eu queria saber. Se eu que estou na matéria, eu estava lá, e não entendi, imagine você que não estava lá e não viu. (...) É como eu sempre disse para alguns colegas, gente, matéria jornalística tem que ter começo, meio e fim. Essa teve só o começo não teve nem o meio. A polícia invadiu, entrou, mas para que quê, qual o objetivo, por quê? Entendeu.

Assim como eu também falo, a gente faz humorismo, a gente faz uma coisa humorística, cria as falas, os personagens e tal... Mas eu tenho que passar a informação. Eu tenho um médico meu, cardiologista, ele não sabia quem era eu, né. E ele... “Você trabalha onde?” Na rádio sociedade. “Tem um programa que eu ouço todos os dias e eu morro de dar risada”. Aí, eu, sabia do que ele estava falando, se dá risada só pode ser o Contra o Crime. “É o Sociedade Contra o Crime, eu acho um barato quando ele bota assim os baretas, os baretas, os kojacs, acho muito interessante”. Aí, ele falou: “O que é legal, é que a gente entende o que está se falando e a gente ainda acha graça”.

Por exemplo, tem matérias aqui no jornal impresso. Ler jornal é muito mais difícil para quem não tem uma cultura, né, do que ver televisão? Porque o jornalista que está ali escrevendo, a ideia é dele. E muitas vezes você não entende aquela ideia. A questão da própria terminologia. Só que, quando eu vou ler a matéria eu entendo e tem muitas matérias aqui que diz nada com nada. Porque o jornal impresso não é tão difícil como o rádio, mas também é complicado. Você tirar da sua cabeça aquilo que você vai colocar e escrever, e o leitor entender. Eu digo isso porque eu trabalhei no site Bocão News um mês, e não é fácil. Você redigir uma matéria não é fácil. Agora o rádio é muito mais complicado, eu tô vendendo meu peixe, mas o rádio é muito mais complicado porque você está mexendo com o imaginário. Você mexe com a cabeça do ouvinte. Se você não fizer o ouvinte entender, não valeu a pena.

Porque que eu abro sempre o programa com o bate-papo, antes de entrar a matéria, por quê? Porque eu estou dando um recado para os marginais. Eu sempre digo, por exemplo, eu boto aqui, avisando a ele: o seu vizinho vai colocar o rádio nas alturas para que todo mundo saiba que você é bicho solto, que você é do movimento do capeta. E, aí, eu boto sempre essa ideia. Mas, aí, por exemplo, outro termo que eu não conhecia,

favela dura. O quê é favela dura? É o cara que vive lá na periferia, que é um cara do bem, que rala. Eu canso dizer isso. (...) Eu sou favela, eu não nasci em berço de ouro. Eu vim da rapa mesmo, (...) Chama de escória. Não é escória, eu vim da rapa, eu vim da vida mesmo, do mundão, né? E aí, a gente vai pegando esses termos: pega o pistão, vazar de boa, dar o pinote. O termo mesmo que eu não conhecia, aprendia agora, é... Sabe o que é “dar o espiro?” (...) Eu não sabia o que era não. Aí eu perguntei a um oficial da polícia militar. (...) Não, os caras vão dar um espiro. Dar o espiro é como se... Você fechou essa rua aqui, mas uma está descoberta lá. Aí o bandido sabe que aqui não dá, então ele vai por aqui, ladrão, bandido, e isso é espiro. Só que aí eu vou fechar o espiro dele lá em cima.

É teve uma também que “não me vem com o seu baratino, não. Vista a sua melhor roupinha de sapo e comece a dar seus pulos. Eu não quero nem saber”. Tem umas coisas também que a gente não põe concordância, por exemplo, o negócio é o seguinte, o seguinte é o negócio, porque isso é parte do malandrês. Faz parte do malandro. Não, eu boto nem.

Sabe o que é dar um borongada? Isso eu aprendi com um ladrão. Lembra de um caso de um senhor de idade que teve a carteira roubada e o ladrão que roubou ele deu um empurrão e ele foi parar debaixo de um ônibus e o ônibus passou por cima dele. A borongada é assim, é quando a pessoa vem por trás, dá um tranco e puxa. Isso é dar uma borongada. Mais uma. Dar uma borongada. E eu disse, você deu uma borongada no cara? “Não, meu irmão, eu não tenho peito para isso, não?”

Chegue prá de junto...

Por exemplo... Não fala isso não, viu. Eles não falam viu, repare, é vú. Não faça isso não, vú. É acho máximo isso daí. Esse peguei na rádio Itapoan FM. Tinha um ouvinte que ligava para lá e fala “Meu bahia tá mal, vú”. Interessante isso daí.

Entrevistadora: é uma gíria? Mais é rica?

KALIL: Tanto é rica que criaram aí o dicionário de baianês, né?

Entrevistadora: acho que isso não pegaria em São Paulo?

KALIL: Não. Agora tem muita coisa chula. Baiano tem muita coisa chula. Agora, uma vez eu ganhei, ganhei um livro que fala sobre, ganhei um livro, está até em casa, que fala sobre a linguagem dos criminosos. Você sabe o que é macaco preto? Telefone. Aí, “Botamô o macaco preto prá grita”. Sabe o que é dedo de seta? É o dedo duro (lá em São Paulo é o ganso), é língua de Tamanduá, radar. Radar é no rio... Fulano é radar. X-9, o famoso x-9. É o delator.

Então, aí eu estava vendo que eles criaram uns termos para o Instituto Médico Legal. Já viu isso? Eu achei engraçado demais. É, tipo assim, lá no rio grande do sul, não é Instituto Médico Legal, é Instituto Médico Tri-legal. Aqui, acho, é o Instituto Médico Porreta. Lá em Minas, é Instituto bom demais da conta. Tiram o termo legal, e aí botaram... Em São Paulo, eles botaram, como é legal em São Paulo (legal, eu já estou aqui a tanto tempo... Bacana) pronto, Instituto Médico bacana.

Tem uma coisa aqui que eu criei, que eu botei em um quadro. Eu não quero dizer que a pessoa vai morrer, eu não quero dizer. Aí o quê que eu faço: “Cuidado para você não receber o cartão de identificação no dedão do pé”. Já disse tudo. Sem dizer que o cara vai morrer. Você entendeu, porque, isso não foi ninguém que me ensinou, eu vi. Toda vez que eu vou fazer um cadáver, aí tem um cara do IML que fica lá e amarra um cartãozinho no dedo do pé, é sempre no dedão do pé. Vou usar isso. “Cuidado para você não usar um cartão de identificação no dedão do pé”. Ele já sabe o que eu estou dizendo a ele.

Aí tem um que fala assim, isso foi uma senhora que falou, que o filho, o filho estava no chão. Eu também usei esse termo. Ela falou assim: “Eu avisei a ele, eu disse meu filho”. Ela chorando. “Você não quer ouvir de pé. Um dia você vai ouvir deitado. Tá ouvindo aí meu filho”. Também já usei. É o dia-a-dia.

(...) Prá bandido mesmo, se entregue de boa. Se você não quer ouvir de pé, vai ouvir deitado na banca. Você vai morrer, a polícia vai te matar (...).

Teve um lance também interessante. Tinha um delegado aqui. (...) Muito conhecido aqui. Dr. Cláudio Oliveira. (...) Gente boa para caramba. Aí foi quando entendi a força que é o Contra o Crime. A força assim, em relação aos bandidos, é... O Dr. Cláudio estava prendendo para caramba, prendendo gente para caramba. E aí eu cheguei e criei o calabouço do Claudião. Criei até uma voz padronizada pro delegado. (imitando a voz) “ah, quer dizer que você é ... Vai cair no meu calabouço”. A Dr. Cláudio se... (...) Pegue leve, porque os caras não querem... (...) Ninguém que ir para calabouço, não. O calabouço do Claudião porque lá ladrão chora e mamãe não vê. Só que não tem nada disso.

Teve um lance também. Essa mulher foi dar uma queixa minha. Lá, na... Na própria delegacia de furtos e roubos. Porque eu (...) Ela uma vez. Sem querer. Ela tem um restauantezinho, uma barraquinha, dentro da delegacia. No pátio, ela tem uma barraquinha. Ela serve almoço assim para galera. E eu sou muito nojento. Eu vi ela pegando a comida, comendo com a mão, tudo melecado, cheio de óleo. E me deu mal estar. E aí tinha um cachorrinho atrás. Ela dava comida pros cachorros e depois ela mesma comia. Aí, eu criei uma nova (...) Lá na delegacia, “se você não confessar seu crime, você vai cair na gororoba da Maria”. Ela deu uma queixa minha. O policial disse, “ela veio dar uma queixa sua aqui”. Ela disse que você estava “defamando” ela (risos). “ele tá me defamando” (risos). Eu dei muita risada. Ela não fala comigo, não. Eu passo, e aí. E ela... “Eu ainda vou lhe ver morto”. Você vai primeiro do que eu Maria.

Hoje eu tenho assim, muito mais conhecimento na rua, por causa do Contra o Crime. Isso é uma coisa interessante. Eu tenho mais conhecimento por causa do Contra o Crime do que pela televisão, que eu estou todos os dias. Mas as pessoas me conhecem mais por causa do Contra o Crime, até as pessoas do interior. Eu estava te ouvindo (...) Sua história é massa. Mas televisão nem tanto. Eu prefiro assim.

O rádio é muito mais enriquecedor que a televisão. A televisão é... Imagem. É narrar o óbvio. (...) O telespectador está vendo, no rádio não. É você mexer com a imaginação. É você passar uma notícia para uma pessoa e ela entender essa notícia do jeito que você está falando. Isso é rádio. Uma vez fizeram, no curso que eu fiz de radialismo, curso de

rádio que eu fiz, eu trabalhava em rádio AM. E eu veio um rapazinho com uma voz (...) Uma voz toda empostada, aí ele chegou e perguntou para o professor. E ele sabia que tinha gente de rádio lá, de rádio AM. E ele perguntou. Professor, o senhor não acha, com a sua experiência, o senhor não acha que o rádio AM está acabando. Aí ele disse, o professor disse, esqueci o nome dele, Roberto... Gente boa prá caramba, esqueci o nome dele. Ele falou assim, “muito pelo contrário. Eu acho que se o rádio FM não se enquadrar a um jornalismo vai acabar primeiro do que o rádio AM. Porque hoje o rádio FM é um cd (...)”.matou o cara ali. É um cd (...), o rádio FM. Há também um formato que vai morrer. (...) Você vê o que está acontecendo hoje. A Itapoan FM jamais pensou em criar um programa jornalístico e hoje tem um programa às 18h, que é um programa jornalístico. E tem futebol também. Se você pegar hoje um radialista de AM e jogar ele para fazer um programa de televisão (...) Ele faz . Mas se você pegar hoje um cara de FM, ele não faz. Porque ele é limitado. Ele só sabe dar a hora certa. Aí, acabou com o cara. Roberto Andersen. Ele foi professor de faculdade também, da UFBA também. Gente fina, fez o no curso no Sinterp. Muito bom o cara.

Sabe o que é Ideia Xeque. Ideia Xeque é dar um aviso. Vou lhe dar um aviso. A gente não tem compromisso com a concordância. Por quê? Porque eu faço rádio pro povão. Pro povão. Ontem eu estava até discutindo uma coisa assim com os meus colegas da tevê. Tem coisa que cai no cotidiano e que até as pessoas cultas falam. Fulo de tal é escarrado e cuspidado (...) Não é isso não é encardo e esculpido. Mas ninguém fala. Outro quem tem boca vai a Roma, aí a pessoa acha que quem pergunta acha. Mas, não, quem tem boca vaia Roma. De vaiar. Vaia Roma. Você já viu papo de jovem hoje no MSN (...)

(Fim da entrevista, João KALIL começou a imprimir os roteiros do programa, pois já estava perto do horário de entrar no ar).

APÊNDICE II

Transcrição entrevista João Kalil –
25 de novembro de 2011

João Arned Kalil de Oliveira. Eu posso falar que inicialmente eu não comecei no rádio. A minha primeira experiência com voz, com comunicação foi com em serviço de carro de som, na cidade de Camaçari, onde eu aprendi a trabalhar a voz com pessoas que não eram do rádio, mas que sabiam, que conheciam a parte autodidata. Então, foi lá que eu comecei a fazer comerciais de loja, de estabelecimentos comerciais.

Eu sou aqui de Salvador. Trabalhava, lá. Fazia bicos.

(quando entrou no programa) Na realidade, quando eu vim trabalhar em Salvador... Por que a gente tinha que começar o seguinte, existe hoje um paradigma, a gente pode pensar assim de que, prá quem é interiorano, prá quem mora no interior o círculo em Salvador é fechado. Existe uma coisa chamada preconceito. E isso eu senti na pele, isso é verdade. Prá quem vem do interior, para ganhar uma chance de trabalho na capital é complicado. Ou você vai através de pessoas com quem você se relaciona na capital, por indicações, ou então você não vai. Você pode ter a competência que for. Mas se você não tiver um conhecimento, uma pessoa que já está no mercado da capital aí você não entra. Então, a minha trajetória no rádio dentro do Sociedade Contra o Crime começou quando eu vim trabalhar na Rádio Sociedade através da indicação do apresentador Zé Eduardo para fazer o VHF. Com a doença, infelizmente, do nosso amigo Edmundo Carvalho, infelizmente já falecido, surgiu a chance porque a minha Diretora de Programação, a Sheila Pereira, conhecia já o meu trabalho de fazer vozes, de fazer imitações. Então, ela me deu oportunidade. Foi aí que se abriu o campo para fazer redação e a locução. Inicialmente, eu fiz só a locução depois e fui jogado nesse terreno perigoso de fazer redação que eu não conhecia nada.

(em que ano ele assumiu esse papel) Tem três anos. Já faz três anos, já.

(quem foi o idealizador) É uma história longa porque esse programa tem quarenta e três anos, ele foi criado em 1968, vai fazer quarenta e quatro anos agora. E me parece que ele foi idealizado por Jota Luna, que é um nome marcante do rádio. Nos tivemos grande pessoas que passaram no Contra o Crime. Jota Luna, o próprio Jota Luna, Edson Almeida, o próprio Fernando José, já foram pessoas que escreveram e que trabalharam no Contra o Crime. Prá mim é uma honra.

(história) O programa ele foi idealizado para justamente fazer uma alusão ao crime de uma forma mais bem humorada, de não ter aquela coisa factual e fria. O factual existe, mas de uma forma mais leve, essa foi a ideia do programa, né? E existiam outros quadros no programa que hoje não existem mais como: Franchonete e Mandaver, a história de dois fofoqueiros, um é homossexual, e a outra é uma fofoqueira que ficam falando do dia-a-dia da cidade e o que era interessante, esse quadro acabou pegando e a gente está tentando devolver esse quadro ao programa, mas infelizmente por conta do tempo que a gente não tem não está dando, mas a gente vai tentar a partir de janeiro do ano que vem reincorporar esse quadro. É o quadro Franchonete e Mandaver. E, como eu estava dizendo o que é interessante é que há a participação do ouvinte. O ouvinte manda carta, fala do vizinho, fala da rua, então, a gente cria nisso daí um quadro de focos. Falando do vizinho que joga o balão na casa do outro, né? Fala do vizinho que

não varre a frente da casa, né? Criando nomes fictícios prá depois não ter processo para gente.

(quantos personagens) Se precisar de cem personagens, modéstia a parte, a gente vai fazer cem personagens, né? Hoje eu faço, especificamente, o Da Massa Massaranduba, que é aquele malandro, boa praça, aquele cara que fala de um crime de maneira escrachada, que fala do bandido de uma forma direta, de uma forma assim, bem humorada. E aí vem os outros personagens. Nós criamos personagens que eles vão entrando... e a gente tem até um cuidado para não botar eles todos os dias para não cansar. Quem são os personagens que nós chamamos de rotativos, eles entram uma vez ou outra. Por exemplo, eu criei um delegado polícia, baseado em um delegado que existe aqui na cidade, que é o Dr. Claudio Oliveira, que hoje está em outro departamento, que é aquele delegado que brinca muito com o bandido. E aí nós criamos também um agente, uma agente de polícia que é o Osmi... a nós criamos Osmi...Serável, que é aquele cara que chega para bater, para matar. E tem sempre alguém do lado que não deixa ele chegar ao máximo, ao extremo. E outros personagens que a gente faz, como é o próprio Mão Branca, que também faz parte do quadro Mão Branca e Marrom, que aí já não são histórias reais são histórias que a gente cria, mesmo, o Bruno faz essa criação do quadro Mão Branca e Marrom, ele é uma vez no mês (voz hesitante) prá não cansar. Mas se precisar fazer cem personagens a gente faz.

(Sobre o Zé Grilo) Eu faço o Zé Grilo, aí já é uma criação do Armando Mariani, que faz o texto, a redação do quadro, é. Esse aí já sai um pouco da coisa do crime e já mais aquela questão da utilidade pública, né? O buraco que tem na estrada, a falta de água no bairro... A falta de energia, o correio que não entra na localidade, até aquela briga de vizinho, aí, a gente bota no quadro, que é o quadro Cecéu e Zé Grilo que é redigido pelo Armando Mariani e que é interpretado por mim e por Graça Lago.

(sobre a construção da personagem e a voz) No dia-a-dia. Eu estava até ontem conversando com o Armando sobre essa questão da facilidade que a gente tem, porque se você analisar bem... A rua, ela é muito rica em informações, ela é muito rica em diversificação... E o bandido também nos ensina muito. Eu tive essa... Esse prazer, podemos dizer assim, de estar dentro de uma delegacia, de entrevistar e... Pessoas que estão à margem da lei, vamos falar assim, e eles têm uma riqueza de vocabulário fantástica. Eu aprendi uma última agora, o cara chega e fala assim é... Tal coisa é mil grau. Eu terminei a entrevista e perguntei: O quê é mil grau? Mil grau é quando o negócio é bom, é legal, então já vai para minha caderneta. E outros palavreados que eles usam.

(anotações sobre o palavreado dos marginais) Tudo, tudo. Agora me inventaram um negócio do Alemão, tem um tal de Alemão. Alemão é quando o cara não presta, quando é bandido, quando é polícia, é Alemão. Eu vou botar Alemão também.

(descrição física do Massaranduba) Interessante essa pergunta, porque a gente tentou justamente construir o Massaranduba dentro do site, dentro do quadro, dentro do site Sociedade On line, a gente tem lá um blog do Contra o Crime. Tentamos criar como é que é o Massaranduba, como é o Jatobá, como é a Maricota. E aí, a gente chegou a seguinte conclusão. Ambos os personagens, eles estão na cabeça do ouvinte, o ouvinte é que diz como é que ele é. Eu faço aquilo que o ouvinte quer ouvir. O ouvinte, o quê ele imaginar, isso é o legal do rádio, é você mexer com imaginário.

(sobre não criar uma imagem fixa) Para não criar aquela coisa assim, ele é isso! Ele é o que você quer que ele seja. Agora sempre dentro daquela linha da honestidade, a linha da malandragem, mas a malandragem positiva, da malandragem boa. Não aquela malandragem ruim da bandidagem. Em suma, completamente diferente.

(sobre o malandro) É o malandro que não é enganado, que como fala o nosso quadro, não come reagge. Mesmo não morando no Curuzu, não Come reagge de ninguém.

(ainda sobre a construção da personagem, sobre os treinamentos, ensaios, confusão na hora das vozes) Confundir é ótimo, tem dias que a gente se confunde e aí é que o programa fica engraçado, né. Por exemplo, já aconteceu até na voz do Jatobá sem querer, de entrar na voz da Maricota, né, porque a gente acaba se atrapalhando às vezes. Mas a gente tem um cuidado muito grande com isso aí, num... é em cima justamente desses erros que a gente até cria um caco, prá seguir, prá mudar até aquele roteiro que está ali. Os cacos na verdade são criados muito em cima de erros. Essa semana mesmo a gente... A minha noiva, ela tem um ditado bem legal, que ela também é favela dura também. Ela diz assim: Eu não quero nem saber quem vai envernizar a barata. Aí essa semana Graça falou assim, eu não quero nem saber quem é que vai alisar a barata. Isso já serviu de caco para o Da Massa, para fazer uma gozação em cima dela, aí o Jatobá entrou. A gente já saiu do texto, mas a gente tem que ter um cuidado para depois voltar para o texto, para não fugir totalmente, mas a construção é assim, na bagunça mesmo.

(sobre o ensaio, acha que deveria ter) Não, não pode, porque senão vai perder a graça. Eu estava falando com o Armando, eu estou deixando para entregar a lauda, o script da Graça por último, que a gente bate muito na Graça. E outro dia a Graça falou assim: Que ela coligada da mulher da Capa Preta, mulher da Capa Preta é a morte. A mulher da foice. Então a gente criou uma... Eu... Agora só entrego a lauda da Graça por último, ela é a última a receber. Então, ela não vai ter tempo para ler, vai se perder, e é em cima disso que a gente constrói o programa. Hoje o programa é uma bagunça organizada, podemos dizer assim.

(sobre a relação entre a radionovela e informação) Exatamente, a gente continua nessa mesma linha. Muitas vezes as pessoas perguntam assim, mas essa história existiu? Existiu. O que a gente faz é acrescentar às vezes alguma coisa prá massificar na mente do ouvinte que aquilo aconteceu. Aquilo ali realmente aconteceu. Mas a gente coloca tudo de uma forma escrachada, de uma forma que não dê muito peso para informação. Por isso que a gente tem um certo cuidado de noticiar alguma informações, é... Para não chocar. Mas tem situações que não dá, essa semana mesmo nós tivemos uma coisa que foi hiper engraçada, por causa de uma coisa, ninguém imaginava que ia acontecer e aconteceu. População, moradores de um determinado condomínio de luxo de Salvador encontraram 15 gatos mortos dentro do condomínio. Eu achei aquilo ali muito engraçado. A nós criamos assim, teve um gatocídio em Salvador. Uma chacina de gatos, de bichanos. E a gente em cima disso vai criando histórias, criando voz, vozes do morador, perplexos com que estavam vendo, e foi nesse programa que nós trouxemos de volta OsmiSerável. Ele ficou indignado porque a Delegada do bairro chamou ele para resolver um Gatocídio, quer dizer, houve realmente a notícia, houve a informação, só que a gente criou essa radionovela de uma forma bem humorada, prá não chocar porque sabe que tem muita gente da... (pensando) Associação Protetora dos

Animais que deve estar retada da vida com a gente.

(conflito entre a notícia e o drama) Se houver conflito é legal, porque o conflito ele cria a polêmica, e sem tem polêmica e se tem conflito, tem participação do ouvinte. E a participação da Opinião Pública.

(divisão dos blocos do programa) É uma loucura, é uma bagunça geral. Tem dias que eu crio dois quadros e sobra. Tem dias que eu crio três quadros e não sobra. Muitas vezes a gente termina o programa as 11h30 e não tem mais o que dar. Aí a gente... Vamos criar aquilo ali mesmo, aquela loucura e vamos embora. Mas ele tem uma divisão, falando sério. A gente tem a abertura do programa que são as manchetes do programa. Depois vem um quadro, que geralmente ele é gravado, que é o Pinga-Fogo, onde é a participação do ouvinte ligando para o Armando para o Zé Duardo prá falar de uma situação que aconteceu na rua, no bairro. E aí é um quadro que leva cinco minutos em média. Depois volta no break e aí a gente já começa o programa com força total, com abertura, com os BGs, né? Falamos da abertura do programa e aí depois vem a participação dos repórteres, entra também uma participação do esporte, e finaliza, justamente, com o quadro Cecéu e Zé Grilo. Essa divisão é que a gente segue na linha, você não pode faltar com ela.

(sobre a estrutura que a empresa dá) Total, não estou com medo de perder o emprego não. A Diretora Bernadete Santos tem uma particularidade, não como mulher, mas como profissional do rádio. Ela entende do riscado. Ela nos incentiva muito, pede que a gente tome certos cuidados, e tal. Mas a estrutura que a rádio nos dá é fantástica.

(jogos de vinhetas) Eu tinha sete anos de idade quando eu aprendi a escutar rádio. E escutei a Rádio Sociedade da Bahia. E por incrível que parece, quem está me ouvindo agora vai dizer, esse cara é muito mentiroso, mas é verdade. Eu tinha sete anos de idade, e eu disse assim para minha mãe, eu ainda vou trabalhar nesse programa. Minha mãe, você não vai estudar, não? E eu posso dizer sinceramente, a ficha ainda não caiu, que tanta coisa que ouvi quando tinha sete anos de idade, como você falou Havaii 5-0, a abertura do Bezerra da Silva, a voz do Gonzaguinha, que integra a abertura do programa até hoje tem. E aí você pergunta? Não é bom inovar? Inovar sempre é bom, sempre é bom, e a gente está buscando inovar, agora inovar sem tirar o brilho do passado. Acho que inovar é legal, mas a gente também tem que usar alguma coisa do passado porque foi o que fez o programa dar resultado, foram vinhetas criadas... Aí tem vinhetas criadas pelo Jota Luna. A abertura com o Oton Carlos ainda era guri. E tem as aberturas e a gente não pode deixar de usar, masterizadas ou não masterizadas. A gente tem buscado, pro exemplo, novas vinhetas, como quebra-quebra, trânsito, que a gente precisa disso, um cara passando a faca no outro, (inaudível). Eu sempre olho na internet para ver se tem uma vinheta nova.

(sobre as convergências midiáticas) Para você ver com a informatização deu uma aceleração enorme, facebook, Orkut, blog, né. É, eu acho que a ideia é justamente essa: angariar ouvintes de outras camadas sociais, de outra culturas, porque a gente tinha aquela ideia de quem ouve a Rádio Sociedade é aquele cara do interior, é o matuto, pelo contrário, são advogados, são engenheiros, são médicos, me dizem. O meu cardiologista mesmo me disse, eu estava outro dia ouvindo a Rádio, ele nem sabia que era eu que fazia, eu estava outro dia ouvindo a Rádio Sociedade, no trânsito, me acabando de rir com os caras usam lá os baretas, o kojacs. É uma pessoa que tem uma

cultura, é um médico, é um cardiologista, né. O que interessante é o seguinte, isso aqui entre nós, você pode me perguntar assim o quê que te dá mais prazer, fazer televisão ou fazer rádio? Não é nem fazer televisão nem fazer rádio, é fazer o Sociedade Contra o Crime. Eu tenho muito mais conhecimento lá fora com o Contra o Crime do que ser o Mão Branca da televisão, ser o Dr. Marreta de televisão, do que ser o João Kalil da televisão. Eu sou o da Massa Massaranduba, é isso aí.

APÊNDICE III

Transcrição entrevista Graça Lago –
Apresentadora do Sociedade Contra o Crime
25 de novembro de 2011

Graça Maria Ferreira Lago, (...) me conhece por Graça Lago. Eu entrei na rádio em (19)89 como recepcionista e hoje eu estou na locução do Sociedade Contra o Crime, que isso já está uns dezenove anos.

Programadora musical.

Eu entrei aqui novinha, né? Eu era menina, como te mostrei uma foto agora recente. Isso, minha trajetória é toda aqui na Rádio Sociedade, desde novinha.

(quando entrou para o programa) Acho que (19)95 e estou até hoje.

(Entrou fazendo Maricota) Não, porque tinha as locutoras que faziam na época, mas, em algumas eventualidades, quando elas faltavam, eu substituía. E nisso, eu fui ficando, ficando e hoje eu sou a titular.

(Nome de outras mulheres que fizeram o Sociedade) Célia Almeida, que inclusive era discotecária da época, eu trabalhava com ela. E, quando Dona Célia faleceu, eu assumi a programação musical e a locução com titular do Sociedade Contra o Crime, que eu faço até hoje.

(sobre a história) Pouca coisa, mas muita gente já passou pelo Sociedade Contra o Crime, inclusive redatores, teve o Edson Almeida, Edmundo de Carvalho, que já faleceu, e hoje é o Kalil que faz, mas é um programa muito antigo dos Diários Associados, que eu não fazia parte nessa época, mas é uma (...) antiga da... O rádio Sociedade Contra o Crime vem desde a época da Praça da Sé e essa época eu não alcancei, mas é um programa muito antigo de rádio. Eu conheço pouca coisa, eu entrei pela janela e eu fiquei até hoje.

(sobre as diferenças entre a redação de João Kalil e Edmundo Carvalho) Mantém uma linha que é um jornalismo, o quê, a gente brinca, são fatos verídicos são coisas que acontecem no dia-a-dia. Mas a gente tenta transformar, a gente tenta transformar, em uma coisa que não fique tão pesada no ar. A gente brinca muito, a gente descontraí muito no ar, um com o outro, um ping-pong, que a gente improvisa muito no ar. Na verdade é isso.

(sobre os personagens fixos) Isso, quando eu comecei, eu fazia a Franchonete, a Maricota que é o primeiro quadro e a Cecéu. Hoje eu faço só a Maricota, que é uma malandra, uma pessoa descolada, muita gíria, e a Cecéu que é uma velhinha que era muito e o Zé Grilo tenta consertá-la a todo momento ela no ar. Hoje ficaram só duas personagens.

(como vê os personagens) A Maricota é uma malandra, descolada, se safa de todas, tá sempre de alto astral, alegre com tudo. Ela sempre tem um humor em tudo que ela faz na vida. E a Cecéu é uma caipira, daquelas bem... sabe, cigarro de palha, aquela senhora bem velhinha. Ranzinza, de interior. E que também é uma pessoa boa, agora é

muito nervosa, e era tudo. Ela tenta falar as coisas, sempre tá errando e Zé Grilo consertando, é uma briga eterna entre os dois.

(construção da personagem) Surgiu assim, inclusive no Sociedade Contra o Crime tem passagem agora que eu faço eu tenho que fazer voz de menina, voz de idosa, de traficante, de delegada, várias personagens que eu faço, surgem as vozes assim, surgem do nada. É tranquilidade para mim fazer isso hoje.

(faz treinamento) Não, não, na hora, como eu te falei acontece tudo na hora. Não, é tudo na hora. E a gente não tem nem tempo. A programação musical me toma um tempo enorme, então, como o programa é as onze, oito eu já estou no computador vendo a programação musical. Então, é tudo no improviso, na hora. A gente erra as vezes, conserta brincando, é na hora.

(como imagina o ouvinte) Da mesma forma que ele imagina a gente. Eles vem aqui tomam até um susto, eu pensei que você era magra, gorda, velha. A pessoa pensa muito que eu sou mais velha, devido a Dona Cecéu, entendeu? Eu imagino... o personagem (falando dos ouvintes) carinhosos, eles são muito atenciosos com a gente, muito atenciosos, queridos demais. E é uma relação boa que a gente tem com os ouvintes.

(sobre o programa gravado) Não, ao vivo. Você acredita que quando a gente vai gravar a gente erra mais do que ao vivo, como eu te falei, a parte do improviso, a gente erra, e conserta mesmo, brinca. E o gravado não, sempre acontece de a gente errar e tem que repetir, eu prefiro fazer ao vivo. Muito mais gostoso.

(sobre as vinhetas continuarem – ela confirma que as vinhetas são as mesmas há muito tempo) Não, não, dessa forma. O operador já sabe o quê a gente quer, coloca a vinheta na hora. E você já ouviu programa e já viu, então, o locutor tem uma ligação muito forte com o operador na hora certa. Então, são as vinhetas certinhas que eles colocam, não tem que mudar, está perfeito do jeito que está.

APÊNDICE IV

Transcrição entrevista Bruno Reis –
Apresentador do programa Sociedade Contra o Crime
25 de novembro de 2011

Meu nome é Bruno Reis e eu comecei na Rádio Sociedade da Bahia há nove anos atrás, comecei no dia 10 de março de 2003. Comecei só como repórter de rua, fiz o Hospital Geral do Estado, que é o maior hospital público da Bahia, onde muitos casos são registrados por lá diariamente, então fiz esse acompanhamento durante um ano e um mês, depois eu fui para outros setores que a empresa me convocou, com a Central de Polícia, quer dizer, sempre nessa linha de violência urbana. Sempre tive acompanhando, e no Sociedade Contra o Crime eu fazia uma participação como repórter. Foi aí que Edmundo de Carvalho, saudoso Edmundo de Carvalho que comandava o programa me colocou para tirar férias do colega que fazia o programa com ele que era Ed Carlos. Nesse meio tempo, ele gostou do trabalho e eu fiquei sempre tirando férias tanto do Edmundo quanto do Ed Carlos. Como o Edmundo infelizmente faleceu, eu assumi junto com Kalil, que aí Ed Carlos também saiu da empresa e ficamos nós dois e estamos praticamente há dois anos já a frente do programa. Nós dois com a Graça Lago que faz também a participação.

(sobre os personagens que faz no programa) Olha, tem o Jatobá, que quem fazia era Ed Carlos e ficou para mim. E Kalil faz o Da Massa Massaranduba que quem fazia era Edmundo de Carvalho. A Graça Lago faz Dona Maricota. Além desses, da Maricota e da Massa que Graça e Kalil fazem, eles também fazem Cecéu e Zé Grilo. E fora esses personagens que são fixos, nós fazemos a caracterização das vítimas, dos envolvidos na notícia.

(sobre a participação e função do Jatobá) Na verdade a nossa função é, primeiramente, chamar a notícia, chamar a matéria. Depois que a gente fala o que foi que aconteceu ali, por exemplo, aconteceu um crime na região metropolitana de Salvador, fulano matou fulano. Então, a gente vai caracterizar esses personagens da história. Além de fazer o Jatobá, eu entro com uma outra voz fazendo a vítima, por exemplo. E Kalil entra fazendo o criminoso e nisso aí a gente narra tudo, coloca um pouco de humor no meio do texto porque o programa já é um programa humorístico. Então, para gente quebrar um pouco essa questão pesada da violência urbana que, infelizmente, assola a Bahia, o Brasil inteiro... Mas a gente dá uma quebrada nessa questão, colocando um pouco de humor... Por que... Para que o pessoal vai ouvir e não vai ficar tão chocado porque vai ter o humor que vai dar uma risada no meio ali e descontrair o público.

(sobre redação) Tem um quadro chamado Mão Branca e Marrom que eu redijo, mas atualmente ele está fora do ar. A gente tá estruturando ele, essa parte eu redijo, e quando o Kalil está de férias eu redijo o programa inteiro, como ele faz agora.

(Como é o Jatobá) Eu imagino o Jatobá um malandro, expert, nessa onda de capital, de Salvador, um baiano muito vivido que está ali olhando tudo e sempre ligado no movimento, como ele diz, prá não vacilar, né?

(é afrodescendente) Não, eu acho que ele é só um coroa observador.

(ideia da voz) Quando eu fui chamado para fazer o programa, eu não tinha ideia de que

voz eu ia fazer. Aí eu comecei a treinar em casa e aí cheguei a alguma coisa que poderia ser colocada no ar. Além dessa voz, que o Jatobá fala assim (voz anasalada do Jatobá), amigo Jatobá , eu faço outros que são um bandido (voz anasalada de um prognata, timbre mais agudo) que de repente ele chega e barbariza. E tem um outro (voz com certa aspiração para dentro, com um “erre” chiado) que é um assaltante meio atrapalhado, e tem outros e outros que a gente vai jogando na hora, e pega o jeito de fazer a voz e vai jogando...

(sobre os tipos criados) É isso aí, é isso aí que está a ideia do programa é essa porque as vezes o operador, o Zezinho da Ribeira, ele já tem uma vinhetinha lá que, mesmo que seja outro cara, mesmo que seja outro bandido, mas com aquela voz parecida ele coloca aquela vinhetinha... Oh, rapaz, tu de novo? E eu finjo que estou zangado com ele porque ele pôs essa vinheta, mas na verdade, são coisas que o pessoal já ouve e já gosta e eu coloco de novo para o pessoal rir mesmo.

(sobre o ensaio e a gravação) Eu acho bom que a gente faz ao vivo porque o clima é melhor de fazer. Por que quando se grava acho que perde um pouco o sentido da coisa. Embora, as vezes a gente grave alguma participação no final de semana.

(sobre o improviso) Surge na hora, geralmente na hora. Não tem um ensaio antes.

APÊNDICE V

Transcrição entrevista José Rodrigues Serra, “Zezinho da Ribeira” –
Operador de áudio do Sociedade Contra o Crime
25 de novembro de 2011

José Rodrigues Serra, nome artístico dizem, Zezinho da Ribeira, por causa do bairro da Ribeira, nascido e criado lá. José Rodrigues Serra, 54 anos, casado e operador de áudio há 26 anos.

Há treze anos eu estou na Rádio Sociedade e, praticamente, há treze anos eu trabalho com os meninos.

Não, o programa sempre manteve uma linha que é tradicional da Rádio Sociedade, né? O programa é tradição da rádio, há mais de quarenta anos. O programa é essa tradição. Então com essa roupagem nova de João Kalil, de Bruno Reis, de Graça Lago, eles mantiveram a tradição do programa em si, que é o padrão da Rádio Sociedade, né? E com novas características, com mais atuação direta dos operadores que ajudam a fazer os quadros, que é um sustentáculo para eles. Mas no contexto geral, a linha do programa foi mantida. Com as passagens...

Essa linha foi mantida até pela tradição pela tradição da empresa e pela qualidade do programa e pelo que... O público, que cativou do programa, que é um público muito, realmente, como é que eu diria assim... Não diria cativo, mas é... O termo é cativo, um público muito presente, que gosta bastante do programa pela maneira como se transmite as notícias, policiais de um modo geral, com aquele sarcasmo, no bom sentido. Aquelas brincadeiras no bom sentido, mas, sempre assim, respeitando o ouvinte e...

Transmitindo para os ouvintes aquelas notícias de uma maneira mais alegre, mas sutil, mas deixando que tenha um contexto da notícia, alertando o público, a ouvinte, seja ela qual for, o texto redigido pelos redatores.

(sobre as vinhetas, indicação no texto e improviso) Isso é improvisação que foi criada por nós operadores, né? E, bom, quando eu cheguei aqui eu encontrei teoricamente isso na empresa, nós apenas acrescentamos mais alguma coisa, ficou uma coisa mais fluentemente, mais criativa, ficou uma coisa mais pré-sinalizada de cada operador, o trabalho não sou só eu, cada um tem uma dinâmica de trabalho diferente dentro de um contexto, dentro de um programa, de um modo geral.

(improviso) totalmente.

(como sabe que é o momento de improvisar) Aí vai de característica de cada operador, vai da sua criatividade, do momento, da situação do texto, né? Dá, que nós sabemos que (...) o texto, o Kalil ou o Bruno, eles deixam uma cópia conosco, então, a gente dá uma lida rapidamente e aí já nos situamos e já “desengajamos” naquilo ali. Basicamente, eles vão por nós e nós estamos vivendo aquilo ali. Entendeu? Então, é uma dinâmica que nós “semos” parte deles e eles parte de nós.

(gosta das vinhetas, acha que são pertinentes) Olha, gostar eu acho que não é bem o apropriado, nós adoramos, nós amamos o que fazemos pelo seguinte, nós vivemos o

locutor, nós vivemos o apresentador, seja ele qual for... Mas especificamente, o Sociedade Contra o Crime, então, nós sabemos que somos parte dele. É como se diz, a mão e a luva, no caso, sinto isso não só na minha função que eu faço só... só o único dia da semana em que não faço, que é a terça-feira, que é a minha folga. O resto... Segunda, quarta, quinta, sexta e sábado, sou eu que estou presente. Mas isso vai também salientar para todos os colegas. Claro como eu te falei, cada um tem uma dinâmica e um trabalho diferente, mas sempre no mesmo contexto. E a questão do gostar, é quando você trabalha no que gosta ou você faz o que ama, você não trabalha, você flui naturalmente (...)

(já inventou alguma vinheta) Na realidade, todas são criações nossa porque todo operador que tem aqui, os de criação que são Carlinhos Sena, Márcio Vander, Odair de Santana, Ocilvan do Nascimento, Celso Trindade, que é o nosso folguista e é um cara que... Diria assim, é um pilar tudo isso, nós todos. Então, nós que fazemos a mesa já encontramos as vinhetas prontas, Genivaldo Novaes, que criativo ao extremo, Pedro Carvalho, o Adriano Júnior, então, por exemplo, nós, eu, eu já encontrei todas as vinhetas prontas. Agora, cabe a mim, que já recebemos prontas, ouvir, saber se encaixa perfeitamente naquele personagem, não pode ser uma coisa aleatória. Você tem que conviver com o personagem, com o personagem...

Eu acho que a criação é uma edição de todos, de modo geral, umas com o poder de gravar e criar personagens, como Genivaldo que sabe muita coisa que é interessante, como Márcio Vander que é um (...) de criação, como o Carlinhos (...) que o nosso, chamamos ele de pastor. Ele começou praticamente tudo isso, foi a vinheta dele tal... Então, cada um tem a sua participação importante em tudo isso.

APÊNDICE VI

Transcrição entrevista Armando Mariani –
Diretor de jornalismo da Rádio Sociedade da Bahia
25 de novembro de 2011

O desgaste, se é que a gente pode chamar de desgaste do rádio AM, em Salvador, principalmente, deveu-se ao comodismo de outras emissoras. O que quê aconteceu, com a chegada das FMs, você tem uma qualidade de som melhor, essa coisa toda. As outras emissoras não criaram, não procuraram alternativas de cortejar, de manter os seus ouvintes. O que quê a Rádio Sociedade fez? Ela tinha programas musicais, *Disc Jockey*, na época, etc., etc. Então, o sinal de alerta foi dado. Bom, a gente não pode concorrer musicalmente com as FMs, seria um (...) para gente. Então, vamos para o jornalismo, para a informação. Enquanto a emissora de FM fica lá tocando 40, 50 minutos de música, nós estamos informando o que está acontecendo no tráfego, assalto, problema de saúde, repórter na rua, 24 horas de notícia, com site, com tudo. Isso fez com que a Rádio Sociedade se mantivesse forte. Tanto hoje, pelas pesquisas que são feitas, pesquisas oficiais do IBOPE, que o maior conceito em instituto de pesquisa, mostra que a Rádio Sociedade sozinha, ela engole todas elas em termo de audiência. Por exemplo, o Balanço Geral da rádio da 4 e 50 de audiência, no horário das seis às sete, uma FM dá 0 ponto 80, um ponto 2. Então, a gente conseguiu sobreviver e, ao mesmo tempo, se manter nesse topo. As outras não seguiram, não se interessaram em manter o mesmo caminho e hoje tem muita dificuldade.

Isso deve ter acontecido em mais ou menos a década de 70 ou 80, nessa época. Por que a primeira FM que teve foi da Rádio Sociedade, a primeira que teve. Porque a gente transmitia daqui para Água Cumprida com um transmissor de FM, que era a 97. Então, quando pegamos uma linha direta, uma linha telefônica, prá Água Cumprida esse aparelho foi usado com uma frequência de FM, que já era FM que jogava o som para lá. Cristovão Rodrigues foi quem lançou a primeira FM da Bahia que era da Rádio Sociedade.

(sobre a concorrência com a CBN e BandNews) Não, não é porque é uma frequência de diferente, não é uma AM, é uma FM, quem está na FM está na FM. Quem tá na AM... A FM ela consegue cortejar um público (hesitante) mais escolarizado, vamos dizer assim. Mas o povo mesmo, aquele que quer saber da notícia prefere o AM.

(sobre o jornalismo praticado nas duas frequências) O nosso jornalismo ele é mais detalhado, ele é mais investigativo, ele é mais conclusivo. Porque a gente não dá a notícia por dar, a gente dá a notícia e acompanha o desdobramento, o início, o meio e o fim. Aconteceu, porque aconteceu e qual foi o resultado final. Essa é a vantagem que a gente leva.

Eu cheguei para cá em 1969. Eu vim... Eu sou mineiro, de Belo Horizonte, da Rádio Inconfidência prá cá. Mas não vim para rádio, veja você, como as coisas acontecem naturalmente. Lá em Minas, eu era locutor esportivo, repórter esportivo da Rádio Inconfidência, e tinha um amigo que morava aqui e trabalhou comigo lá. Nilton (...), marido de Tia Arilma. Numa ida dele a Minas de férias, nós encontramos e ele disse: Ah, Armando, vá a Salvador conhecer, você vai gostar, o mercado é novo. É de muito futuro no rádio e na televisão. Eu, olha, eu não faço televisão. Mas, não, lá a gente

arranja, tudo tem um começo. Aí vim para cá, e recebi uma proposta muito boa, só voltei para buscar a mala e Belo Horizonte e tô aqui até hoje.

Na tevê eu fiquei mais ou menos um ano e pouco. Depois eu recebi um convite para vir para rádio porque eu era um homem de rádio. As pessoas já me conheciam, a própria tevê... Armando é um homem de rádio, vamos aproveitá-lo também lá. Esse programa policial humorístico da rádio, o nome original dele era Nas Malhas da Lei, depois foi mudado para Sociedade Contra o Crime, mas o nome era Nas Malhas da Lei. E era apresentado por Coelho Lima, José Renato, Kiaus Kiaus, e eu tinha algumas participações, algumas de entrevistas, coisas curtas. E comecei a escrever o quadro Cecéu e Zé Grilo, na época de Sr. Fernando Rocha, diretor de jornalismo, você gosta de escrever, a gente sente que você tem uma vontade de desenvolver, vou te entregar esse quadro para você escrever, e nunca mais saiu das minhas mãos o quadro Cecéu e Zé Grilo.

(sobre a influência mineira na construção da história) É, pode ser também, porque Cecéu e Zé Grilo é um tipo de um matuto, que a vê a coisa com muita clareza, com muita franqueza, né, que diz o que deve ser dito sem meias palavras, né? E as vezes ele ficam indignado porque, o quê que acontece, ela p.. pode isso? Não pode? Será que pode? Por que não pode? Aí faz umas perguntas, é, extravagantes, (...) dá aquele molho humorístico para pessoa entender, a gente coloca muito serviço para pessoa entender que o quadro, além de uma reclamação popular, ele também se torna atrativo, por quê? Porque ele é leve, entendeu, a pessoa entende o linguajar da dupla.

(sobre o pinga-fogo) O pinga-fogo não é escrito, antes ele era. Antes era, mas depois houve uma mudança por que... Por que quê a gente muda? Porque a gente começou a sentir que pegar um texto e ir para o microfone e bater numa autoridade ou num órgão, não funcionava muito, né? Passou (...) essa opinião de Armando, será que Armando é o dono da verdade? Então, para não ser taxado como dono da verdade nós modificamos através de uma reclamação de um ouvinte que a gente grava previa mente, ou no Balanço ou no Bocão, fazendo o.. oiê Você está no Pinga Fogo e está bronqueado com o quê? A gente vai perguntando e cobrando, mas com a interatividade do próprio ouvinte.

Era Edmundo, Tio Ed, Ed Carlos que hoje também deixou, Edmundo que faleceu (...) deve ter mais ou menos quase um ano de falecimento. Ele escrevia também, ele produzia, depois da saída do Fernando Rocha, ele passou a ser o produtor. Eu só fazia, com ainda faço, o quadro Cecéu e Zé Grilo. Célia de Almeida também, essa não, essa era Dona Cecéu na época. Hoje nós temos a Gal e o quadro continua. Radioatores, Kiaus Kiaus, Zé Renato participou, o próprio Edmundo de Carvalho eram radioatores. A rádio tinha radioteatro na época. Então, como acabou o radioteatro, as novelas com o advento da televisão, como perdeu o sentido das novelas em rádio. Acabou a novela em rádio, eles foram aproveitados nesses quadros humorísticos da rádio.

(sobre a transformação no programa) Olha, o programa, ele se tornou, como se torna cada vez mais atrativo porque ele vem de uma dinâmica muito boa que é desde do seu início. O papo malandro que o Kalil faz, que o Bruno faz, os tipos que eles fazem, dos chamados cacos que eles colocam no texto. Porque você vê o texto original, você ouve, você vê que alguma coisa não está no texto. Aí, ali, isso é chamado de improviso, a criatividade. A depender da tonalidade de um, eles jogam um caco. Por que você está

tão alegre assim, isto as vezes não está no texto...Isso, o desenrolar da apresentação deles, então, isso é um molho que a gente bota. No jargão radiofônico, é o chamado caco, né. E... como ele vem puxando e vem mantendo uma audiência boa, o fechamento dele arredonda o programa.

(sobre as vinhetas antigas e a estrutura antiga do programa) Não as vinhetas são todas novas. As velhas ficam encostadas porque tudo volta. Às vezes você tem um assunto que pede uma vinheta antiga. E que não cabe uma vinheta nova. Então, a gente está sempre renovando. Criando vinhetas, justamente para isso, você ter um acervo (...). Eu quero uma vinheta de um animal relinchando, mas já teve essa vinheta.

(mas a vinhetas com Hawaii-5-0, etc). Não, porque isso é característico. Você ouve e você sabe que é o Sociedade Contra o Crime, aí não é bom você mudar. O tema central, ele ó (som de dedos estalando) ele vem de anos e anos, entendeu? Você ouviu a música do Hawaii-5-0 você sabe que é o Sociedade Contra o Crime. É o mesmo que o Repórter Esso aquela música, você nunca pode mudar.

A gente fica feliz porque hoje nós temos ferramentas mais práticas para montar o nosso programa, que a gente não tinha antigamente. A gente hoje, nós temos um arquivo, se amanhã tiver qualquer problema a gente corre no arquivo, né? E a gente tem mais facilidade, trabalha com mais facilidade e tem uma disponibilidade maior de alternativas para cada vez mais melhorar a qualidade do programa e torna-lo cada vez mais atrativo.

APÊNDICE VII

Transcrição entrevista Armando Mariani –
Diretor de jornalismo da Rádio Sociedade da Bahia
22 de dezembro de 2011.

(quanto tempo escreve o quadro) Aproximadamente 12 anos. Da minha volta para Sociedade que está completando 12 anos, já voltei já escrevendo Cecéu e Zé Grilo. E antes que escrevia era Fernando Rocha, que era o gerente de jornalismo. Como ele sabia que eu já tinha prática que eu já tinha feito isso antes, na primeira estada na rádio. Na minha volta ele entregou o quadro e há 12 anos que eu estou fazendo essa segunda etapa.

(lembra-se de quanto tempo redigiu o programa antes) Não porque 1969 foi o começo de tudo. Eu fiquei cinco anos aqui na rádio e não fazia o programa ainda. Segunda volta minha para Rádio Sociedade foi em 1976, mais ou menos, aí eu fiz quatro ou cinco anos também esse quadro Cecéu e Zé Grilo.

(quem redigia antes) o Sr. Fernando Rocha que era o gerente de jornalismo na época. E ele produzia os outros quadros do programa, juntamente com o Edmundo de Carvalho, também já falecido.

(quem eram os locutores e radio atores na época em que começou a fazer) Já, na primeira etapa Coelho Lima, que hoje tá na rádio Tupi do Rio de Janeiro, Dona Célia de Almeida, já falecida. E o Ed Carlos também que na falta de um, ele cobria como Seu Zé Grilo. Então foram esses, e Zé Renato também. Então, foram esses quatro locutores que passaram interpretando Cecéu e Zé Grilo.

(sobre o Pinga Fogo, é uma apropriação.) Houve transformações porque rádio é uma coisa muito dinâmica. A gente começou o Pinga-Fogo faz mais ou menos uns oito anos. A gente imaginou uma coisa de impacto na abertura do Sociedade Contra o Crime. A princípio a gente recebia denúncias e em cima das denúncias a gente comentava e exigia a cobrança. Reclamando de um cartão de crédito e através do combate e em nome da pessoa que estava sendo prejudicada a gente encaminhava para o Ministério Público se fosse o caso, para Defensoria Pública. Então, o Pinga-Fogo você trazia a denúncia, o desdobramento e o encaminhamento da denúncia. Aí nós mudamos, porque tudo tem um tempo certo para não começar a cansar a coisa. Agora nós fazemos o ouvinte, grava comigo no Balanço Geral e a gente pega aquela denúncia gravada e repete no Pinga-Fogo. Já com ouvinte, ele mesmo reclamando e a gente orientando o que fazer.

(lembra quando aconteceu essa transformação no quadro) Isso aconteceu uns três anos para cá? Com a vinda do Zé Eduardo, o Bocão, a gente começou a mudar. Às vezes ele faz no programa dele e as vezes eu faço no Balanço Geral. Ou melhor assunto a gente reprisa.

(mudança do nome do programa e a relação com a música do Gonzaguinha) Não essas trilhas, que nós chamamos de trilha sonora elas vem desde o início do programa. Desde o início eu já encontrei a música do Gonzaguinha, o Hawaii 5-0, que é outra trilha. No Sociedade Contra o Crime até hoje, primeiro foi nas Malhas da Lei, Sociedade Contra o Crime deve ter mais ou menos 25 anos, por aí. 15 anos, 25, 40 anos, exatamente, 15

anos foi Nas malhas da Lei, depois houve uma mudança para Sociedade Contra o Crime para aproveitar o nome Sociedade (rádio) Contra o Crime.

(a música foi uma feliz coincidência) A estrutura musical foi mantida, que é característico. Se você ouvir aquela música, você sabe... É o Sociedade Contra o Crime, é o nosso prefixo e sufixo ao mesmo tempo. Quando roda qualquer trilha, sabe que o programa está no ar o Sociedade Contra o Crime. E o Sociedade não foi a sociedade como um todo, foi a Rádio Sociedade. E aí aproveitou o nome, e encaixou, deu uma conotação... É Rádio Sociedade Contra o Crime, essa era nossa intenção.

(sobre a digitalização das trilhas) A gente fez as modificações de acordo com os equipamentos que a gente tem, com as ferramentas que tem. Hoje, já começa... não é alterar a esqueleto do programa, mas a colocar coisas novas, vinhetas. Vinhetas faladas por exemplo, quando Dona Cecéu fala uma bobagem aparece “Tá ficando doida?”. Uma frasinhas só para dar um molho, é nos outros quadros né. O cidadão foi assaltado e levou cinco tiros, então a gente já bota, a gente dá uma paradinha e bota.. tá, tá, tá (imitando barulho de tiro). Enfeita mais e esse tipo de coisa, a gente está introduzindo prá dá... Porque o programa é humorístico e precisa provocar o riso no ouvinte. Então ele fala, quando ela muda, por exemplo, um ditado. Eu coloquei hoje um ditado, por exemplo, o ditado certo é “Debaixo desse angu tem carroço”, como ela fala tudo errado, eu coloquei assim ó: “Debaixo de urubu tem colosso”. Aí fala, mas que isso, que babaquice é essa, nunca ouvi falar um negócio desses. Tá certo assim, “Debaixo desse angu tem carroço”. Aí ele corrige e faz tudo... Entendeu. Aí faz uma vinheta de uma gargalhada do que ela falou.

(sobre o bordão do início) Foi minha. Foi invenção minha. Isso tem muito tempo. Muito tempo nessa segunda fase. Porque tem o ditado: quanto mais você mexe, mais fede, não tem? Então eu fiquei poxa, e na Bahia tem mano Caetano, mana Bethânia. Aí eu filtrei, sujeira, passa o pano e aí vem: Quando mais a gente passa o pano, mas sujeira aparece. Nessa terrinha dos manos. Então a gente conseguiu fazer uma mixagem do que se fala na Bahia.

(sobre o bordão e a intertextualidade entre os programas) a abertura é essa, sempre é essa. E ele dá uma conotação de passa o pano mesmo. Tanto que eu tirei esse bordão, tirei só essa parte e às vezes no Balanço Geral quando eu estou mexendo com a gatunagem desse país, entra a vinheta: Mariani passa o pano. E eu digo, Seu Zé Grilo estou que nem o senhor, quanto mais passa o pano, mais a sujeira aparece. Então você consegue tirar daqui e colocar lá e vice-versa.

(vinheta) confirmação de que algumas sonoras são transformadas em vinhetas e usadas ao longo da programação. (pergunta sobre quem faz a vinheta Armando Mariani Pau neles). Você conhece aquele cidadão que estava aqui com a gente, Carlinhos Lucena, que tá fazendo um tratamento de saúde. Ele é que faz esses tipos. A gente criou para ele e ele é muito criativo, é muito criativo e gosta de interagir e passamos para ele e imita aí um velho e tal, tal, gravou e deu certo.

(programa teve praticamente três etapas) Esse pessoal eu não peguei porque eu já estava fora da Rádio Sociedade, os redatores mesmo que eu me lembro que eu acompanhei foram Fernando Rocha, que se aposentou por aqui, Edmundo de Carvalho, que eram os redatores mesmo. Eles... era essa dupla. Eles é que faziam tudo. E com a

minha chegada já saiu o Céceu porque eu fazia o Cecéu. A Célia de Almeida foi da época do Kiaus-Kiaus, Zé Renato também foi da época do Kiaus-Kiaus. Jota Luna também fazia o Vamos Acordar. Teve em algumas oportunidades, ele participou também. Atrás eu não lembro porque eu cheguei, não estava na rádio.

(Kalil assumiu faz dois ou três anos – Tio Ed e o tempo em que foi redator) Ele só fazia a apresentação, os outros quadros Massaranduba e tal, tal, e fazia Cecéu e Zé Grilo. Tio Ed trabalho seguramente uns 20 anos, só comigo foram 12 anos, mas uns 8 anos que ele estava fazendo. Mais ou menos uns 20 anos da apresentação do programa. (quem redigia o programa) Fernando Rocha. Ele e o Edmundo de Carvalho escreviam. Na saída do Fernando Rocha, que ele saiu por causa de doença, e depois ficou afastado, aí eu comecei a ajudar o Edmundo em alguns quadros, que a gente tinha o quadro de uma bichinha, né? Que era o Mandaver, que eu criei, que era um bichinha, então esse quadro como eu sugeri, eu que escrevia esse quadro. Mandaver e Franchonete foram uma criação minha. E com a saída de Edmundo perdeu um pouco a graça, perdeu um pouco o sentido prá não fica na memória do ouvinte, então a gente preferiu afasta o quadro e Kalil chegou e deu uma roupagem nova, até no próprio linguajar que o Kalil é muito criativo, entendeu? A gente conseguiu dar uma arrumada e a audiência está aí.

APÊNDICE VIII

Análise quantitativa da grade de programação

SEGUNDA-FEIRA a SEXTA			
Vamos Acordar	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Balanço Geral	Policial	Duas horas	8,0%
Programa do Bocão	Policial	Uma hora	4,4%
Show da Manhã	Entretenimento	Duas horas	8,2%
Sociedade Contra o Crime	Híbrido = policial + esquete	Uma hora	4,4%
Show de Notícias	Notícia	Uma hora e quinze	5,0%
Grande Jornal A4	Notícia	45 minutos	3,2%
Show da Tarde	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Sociedade Alerta	Policial	Duas horas	8,0%
Bate Bola	Esporte	Uma hora	4,4%
A Voz do Brasil	Notícia	Uma hora	4,4%
Chutando a Bola	Esporte	Duas horas	8,0%
Nosso Tempo	Religioso	Uma hora	4,4%
B. Macedo	Religioso	Meia hora	2,0%
Catedral	Religioso	Meia hora	2,0%
Congresso VVV	Religioso	Uma hora	4,4%
Madrugada Positiva	Religioso	Uma hora	4,4%
S.O.S Bahia	Religioso	Uma hora	4,4%
Novo Amanhecer	Religioso	Uma hora	4,4%
		24 horas	100%

SÁBADO			
Vamos Acordar	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Balanço Geral	Policial	Três horas	12,4%
Show da Manhã	Entretenimento	Duas horas	8,2%
Sociedade Contra o Crime	Híbrido = policial + esquete	Uma hora	4,4%
Show de Notícias	Notícia	Uma hora e quinze	5,0%
Grande Jornal A4	Notícia	45 minutos	3,2%
Show da Tarde	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Sucessos de Sábado	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Bate Bola	Esporte	Uma hora	4,4%
Arraiá da Sociedade	Entretenimento	Uma hora	4,4%
A noite é nossa relax	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Nosso Tempo	Religioso	Uma hora	4,4%
B. Macedo	Religioso	Meia hora	2,0%
Catedral	Religioso	Meia hora	2,0%
Congresso VVV	Religioso	Uma hora	4,4%
Madrugada Positiva	Religioso	Uma hora	4,4%
S.O.S Bahia	Religioso	Uma hora	4,4%
Novo Amanhecer	Religioso	Uma hora	4,4%
		24 horas	100%

DOMINGO			
Vamos Acordar	Entretenimento	Três horas	13%
Saudade não tem idade	Entretenimento	Uma hora	4,4%
Show de Domingo	Entretenimento	Três horas	12%
Revista Sociedade	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Esperando Futebol	Esporte	Duas horas	8,0%
Grande Jornada Esportiva	Esporte	Cinco horas	20,4%
A noite é nossa relax	Entretenimento	Duas horas	8,0%
Nosso Tempo	Religioso	Uma hora	4,4%
B. Macedo	Religioso	Meia hora	2,0%
Catedral	Religioso	Meia hora	2,0%
Congresso VVV	Religioso	Uma hora	4,4%
Madrugada Positiva	Religioso	Uma hora	4,4%
S.O.S Bahia	Religioso	Uma hora	4,4%
Novo Amanhecer	Religioso	Uma hora	4,4%
		24 horas	100%

APÊNDICE IX

Tempo dos programas pesquisados e média de duração.

Tempo dos programas						Tempo Total
Data	Bloco 1	Bloco 2	Bloco 3	Bloco 4	Tempo Produção	
12/12/2011	00:06:55	00:15:28	00:08:44	00:05:24	00:36:31	00:54:01
13/12/2011	00:05:59	00:16:33	00:07:26	00:06:17	00:36:15	00:50:42
14/12/2011	00:06:15	00:19:51	00:04:22	00:05:27	00:35:55	00:52:00
15/12/2011	00:06:32	00:20:16	00:06:18	00:05:12	00:38:18	00:52:01
16/12/2011	00:06:20	00:18:40	00:06:37	00:05:34	00:37:11	00:56:19
17/12/2011	00:07:16	00:19:45	00:07:03	00:06:23	00:40:27	00:52:30
	Média	Média	Média	Média	Média	Média
	00:06:33	00:18:26	00:06:45	00:05:43	00:37:26	00:52:26

APÊNDICE X

Pré-espelho do programa.

Dia xx/xx/xx		
Bloco 1		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	
Jingle	Abertura	
Locução	Abertura + Claquete + escalda	
Locução	Pinga Fogo – Armando Mariani:	
Vinheta	Passagem	
Tempo:		

Dia xx/xx/xx		
Bloco 2		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	
Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	
Dramatização	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis) e Maricota (Graça Lago)	
Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota	
Reportagem	Plantão Policial – Bruno Reis	
Vinheta + locução	Passagem	
Tempo:		

Dia xx/xx/xx		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	
Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota:	
Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo:	
Vinheta	Passagem	
Tempo:		

Dia xx/xx/xx		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil	
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	
Vinheta	Encerra	
Tempo:		

APÊNDICE XI

Espelhos dos programas da semana pesquisada.

Dia 12/12/2011		
Bloco 1		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	00:00:15
Jingle	Abertura	00:00:36
Locução	Abertura + Claquete	00:00:43
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:05
Locução	Escalada	00:01:46
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:05
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:03
Locução	Pinga Fogo – Armando Mariani: Fechamento do Posto de Saúde (Urbes Itamaraju).	00:03:07
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:05
Vinheta	Passagem	00:00:10
Tempo:		00:06:55

Dia 12/12/2011		
Bloco 2		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	00:00:22
Dramatização 1	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis) e Maricota (Graça Lago)	00:05:42
Dramatização 2	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Motorista vandaliza carros após ter GPS roubado (Salvador).	00:07:40
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:03
Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota: Dois Homens agredidos a pauladas. Homem recebeu facada na mão.	00:01:32
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:04
Reportagem	Plantão Policial – Bruno Reis: Balanço homicídios na RMS Balanço roubos e furtos Homem morto na RMS Homem baleado	00:02:14
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:04
Vinheta + locução	Passagem	00:00:07
Tempo:		00:15:28

Dia 12/12/2011		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:04
Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Traficante de crack preso (Salvador).	00:05:40
Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Homem esfaqueado por causa do som alto dentro de casa. Um homem, usuário de drogas, baleado ao sair de casa. Duas pessoas baleadas dentro de um bar.	00:02:52
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:03
Vinheta	Passagem	00:00:05
Tempo:		00:08:44

Dia 12/12/2011		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO

Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:08
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil: Vitória e Bahia sub-20, solicitação de mais destaque. Prefeitura não paga salários dos funcionários. Hospital Fechado. (Nazaré das farinhas).	00:04:51
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:15
Vinheta	Encerra	00:00:10
Tempo:		00:36:31

Dia 13/12/2011		
Bloco 1		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	00:00:20
Jingle	Abertura	00:00:33
Locução	Abertura + Claquete	00:00:50
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:05
Locução	Escalada	00:01:27
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:06
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:03
Locução	Pinga Fogo – Armando Mariani: Reclamações contra Oi (Ilha de Itaparica)	00:02:30
Vinheta + Locução	Hora certa	(NÃO ENTROU)
Vinheta	Passagem	00:00:05
Tempo:		00:05:55

Dia 13/12/2011		
Bloco 2		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	00:00:22
Dramatização 1	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis) e Maricota (Graça Lago):	00:04:20
Dramatização 2	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Menor traficante matou um morador de rua (Vitória da Conquista).	00:06:50
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:10
Reportagem	Plantão Policial – Bruno Reis: Estudante de odontologia morta pelo pai. Roubo de carros. Balanço Homicídios RMS	00:02:29
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:04
Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota: Homem atropelado Dona de casa atropelada Mulher baleada Solicitação de comparecimento de familiares	00:02:04
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:05
Vinheta + locução	Passagem	00:00:04
Tempo:		00:16:33

Dia 13/12/2011		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	(NÃO ENTROU)
Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Duas pessoas presas por tráfico de drogas. Um deles era dono de um bar e outro estava embalando droga em uma feira (Iaçú).	00:05:18

	Foram duas histórias conjugadas.	
Vinheta	Hora certa	00:00:03
Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Homem baleado em Pernambués. Mulher foi atropelada no Cabula. Homem baleado em um bar.	00:01:49
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:09
Vinheta	Passagem	00:00:07
	Tempo:	00:07:26

Dia 13/12/2011		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:03
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:19
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil: Bahia perde no sub-20 e horário do jogo do Vitória no mesmo campeonato. Morador reclama do trabalho da SUCOP, que tirou uma árvore, mas deixou a raiz (Stiep – Salvador).	00:05:17
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:25
Vinheta	Encerra	00:00:13
	Tempo:	00:06:17

.....

Dia 14/12/2011		
Bloco 1		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	00:00:35
Jingle	Abertura	00:00:23
Locução	Abertura + Claquete	00:00:41
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:07
Locução	Escalada	00:01:32
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:06
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:04
Locução	Pinga Fogo – Armando Mariani: Denúncia sobre a prefeitura de Candeias. Vários problemas, desde nepotismo até a falta de equipamentos públicos.	00:02:36
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:03
Vinheta	Passagem	00:00:08
	Tempo:	00:06:15

Dia 14/12/2011		
Bloco 2		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	00:00:22
Dramatização 1	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis) e Maricota (Graça Lago)	00:03:53
Dramatização 2	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Duas mulheres foram pegadas em casa com meio quilo de crack (Salvador).	00:05:41
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:03
Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Um homem foi baleado na porta de casa. Homem faz gestos obscenos em um lugar onde circula crianças. Tiroteio entre gangues no Alto da Santa Terezinha.	00:02:06
Vinheta	Programa	00:00:05
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:04

Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Homem que atirou em enfermeira em Teixeira de Freitas foi preso.	00:04:48
Reportagem	Hora certa + Plantão Policial – Bruno Reis: Homem assassinado dentro de um carro. Corpo encontrado em uma empresa de segurança no bairro do Pirajá. Homem baleado em tentativa de latrocínio. Balanço homicídio e ocorrências na RMS	00:02:35
Vinheta	Hora certa	00:00:04
Vinheta + locução	Passagem	00:00:05
	Tempo:	00:19:51

Dia 14/12/2011		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Mulher baleada em Lauro de Freitas ao resistir ao um assalto em mercadinho.	00:02:15
Hora certa + Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota: Homem assaltado é espancado por bandidos. Homem atacado por bandidos no Jardim de Alá ficou machucado. Um rapaz foi agredido com golpes de faca.	00:01:56
Vinheta	Passagem	00:00:06
	Tempo:	00:04:22

Dia 14/12/2011		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:10
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil: Vitória venceu o Vasco no sub-20 e Bahia vai jogar só para cumprir tabela. Uma mulher ligou reclamando que o hospital está fechado e que não tem médico para atender a população. (Nazaré das Farinhas).	00:04:51
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:16
Vinheta	Encerra	00:00:10
	Tempo:	00:05:27

.....

Dia 15/12/2011		
Bloco 1		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	00:00:16
Vinheta	Hora Certa	00:00:08
Jingle	Abertura	00:00:37
Locução	Abertura + Claquete	00:00:40
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:06
Locução	Escalada	00:01:28
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:06
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:05
Locução	Pinga Fogo – Armando Mariani: Bronca contra o Paraná Banco, empréstimo de aposentado.	00:02:56

Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:04
Vinheta	Passagem	00:00:06
	Tempo:	00:06:32

Dia 15/12/2011		
Bloco 2		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:06
Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	00:00:20
Dramatização 1	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis) e Maricota (Graça Lago)	00:04:40
Dramatização 2	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Um vaqueiro abusava sexualmente da filha de 12 anos e abusou de outra menina de 5 anos (Mata de São João).	00:07:33
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:04
Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota: Homem baleado por um desconhecido. Jovem baleado em Pojuca depois de um desentendimento. Feira de Santana, mulher baleada por um homem.	00:01:38
Vinheta	Programa	00:00:05
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:05
Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Na Boca do Rio, em Salvador, um menor de idade reagiu a um assalto e foi baleado.	00:03:21
Reportagem	Hora certa + Plantão Policial – Bruno Reis: Um jovem foi alvejado com vários tiros em Tancredo Neves. Um corpo foi encontrado em Stella Maris. Coletivos roubados em dois bairros de Salvador. Balanço ocorrências RMS	00:02:17
Vinheta	Hora certa	00:00:07
Vinheta + locução	Passagem	00:00:05
	Tempo:	00:20:16

Dia 15/12/2011		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Vinheta	Hora certa	00:00:05
Dramatização 3	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Um ladrão tentou render um guarda de um logradouro federal para levar a arma dele (Eunápolis).	00:02:40
Hora certa + Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Um bandido foi baleado pelos policiais em perseguição. Um homem teve o celular roubado por duas pessoas que estavam em um carro e foi baleado.	00:02:00
Vinheta	Hora certa	00:00:05
Dramatização 4	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Se despendem.	00:01:18
Vinheta	Passagem	00:00:05
	Tempo:	00:06:18

Dia 15/12/2011		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO

Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:18
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil: Sub-20, Tricolor sai do campeonato depois de ser goelado por um time gaúcho. Reclamação sobre o prefeito que prometeu calçar uma rua e não o fez (Ilha de Itaparica).	00:05:00
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:16
Vinheta	Encerra	00:00:18
	Tempo:	00:05:12

Dia 16/12/2011

Bloco 1

FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	00:00:13
Vinheta	Hora Certa	00:00:08
Jingle	Abertura	00:00:37
Locução	Abertura + Claquete	00:00:44
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:06
Locução	Escalada	00:01:33
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:05
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:05
Locução	Pinga Fogo – Armando Mariani: Bronca ItaúCard. O cartão foi roubado e mandaram uma fatura para ela.	00:02:40
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:05
Vinheta	Passagem	00:00:04
	Tempo:	00:06:16

Dia 16/12/2011

Bloco 2

FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:04
Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	00:00:22
Dramatização 1	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis) e Maricota (Graça Lago)	00:05:24
Dramatização 2	Massaranduba, Jatobá e Maricota: Dois homens entraram em supermercado na Vasco da Gama. Eles queriam assaltar, mas um policial enfrentou os bandidos e houve um tiroteio. O policial foi baleado no rosto (Salvador).	00:08:02
Hora certa + Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota: Assalto no Centro de Salvador. Um homem foi baleado. No bairro de São Caetano, um homem foi agredido a facas pela companheira. No bairro de Coutos, um homem foi golpeado por outro com uma faca.	00:01:47
Vinheta	Programa	00:00:05
Hora certa + Reportagem	Hora certa + Plantão Policial – Bruno Reis: Dois jovens foram executados em Cosme de Farias. Relação com tráfico de drogas. Um cadáver foi encontrado. Um homem morreu no Hospital de Eunápolis, depois de ser alvejado por homens em um moto táxi. Balanço ocorrências RMS.	00:02:48
Vinheta + locução	Passagem	00:00:05

Tempo:	00:18:37
--------	----------

Dia 16/12/2011		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:04
Dramatização 3	Massaranduba e Jatobá: Um homem levou um tiro e fugiu do hospital. O rapaz é conhecido da polícia (Eunápolis).	00:03:47
Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Um menor de 16 anos foi vítima de agressão. Ele foi esfaqueado. Jovem de 20, morador do bairro de Alta Terezinha, morreu por causa de uma bala perdida em um tiroteio entre gangues de drogas. Homem que levou cinco tiros continua internado no Hospital Roberto Santos.	00:02:35
Vinheta	Hora certa	00:00:06
Vinheta	Passagem	00:00:05
Tempo:		00:06:37

Dia 16/12/2011		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Vinheta	Hora certa	00:00:03
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:16
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil: Os rubros negros perderam na Sub-20. Morador de Peri-Peri reclama dos buracos na estrada velha (Salvador).	00:04:52
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:05
Vinheta	Encerra	00:00:13
Tempo:		00:05:34

.....

Dia 17/12/2011		
Bloco 1		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Locução	Teaser Abertura	00:00:12
Vinheta	Hora Certa	00:00:09
Jingle	Abertura	00:00:36
Locução	Abertura + Claquete	00:00:41
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:07
Locução	Escalada	00:01:30
Vinheta	Sirene + nome do programa	00:00:05
Vinheta + Locução	Hora certa	00:00:06
Locução	Pinga Fogo – Adelson Carvalho: Um carro de uma ONG e os seus representantes foram roubados. O carro é utilizado para fazer transporte das pessoas que estão doentes para hospital. Carro assaltado na Via Parafuso (Camaçari).	00:03:45
Vinheta	Passagem	00:00:05
Tempo:		00:07:16

Dia 17/12/2011		
Bloco 2		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05

Vinheta	Gonzaguinha/Contra o Crime	00:00:22
Dramatização 1	Entrada Massaranduba (João Kalil), Jatobá (Bruno Reis):	00:03:25
Dramatização 2	Massarandub e Jatobá: Dois jovens foram mortos em Cosme de Farias por um trio de bandidos. As vítimas tinham envolvimento com o crime (Salvador).	00:05:32
Hora certa + Reportagem	Plantão Policial – Bruno Reis: Assassinato no bairro de Cajazeiras. Jovem foi baleado no bairro da Palestina. Homem alvejado em Dias D'ávila. Balanço ocorrências RMS.	00:02:30
Vinheta	Programa	00:00:05
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:06
Dramatização 3	Massarandub e Jatobá: Dois homens tentaram roubar um carro de um rapaz, mas foram pegos porque a vítima era irmão de um policial. Um deles morreu e outro, que era menor, foi linchado, mas foi salvo dos moradores do bairro pelo próprio policial (Salvador).	00:06:00
Hora certa + Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Projeto Sociedade nos bairros. Bairro da Pronaica. Chamada dos serviços oferecidos pelo mutirão.	00:01:27
Vinheta + Locução	Hora certa + passagem	00:00:13
	Tempo:	00:19:45

Dia 17/12/2011		
Bloco 3		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:06
Dramatização 4	Massaranduba e Jatobá: Um corpo encontrado em uma manilha na praia da Boca do Rio. O corpo da mulher tinha sinais de atividade sexual e de estrangulamento. A vítima era uma provável usuária de drogas. Um grupo de banhista achou o corpo (Salvador).	
Reportagem	Unidade Móvel – Jorge Araújo: Um corpo encontrado em uma manilha na praia da Boca do Rio. O corpo da mulher tinha sinais de atividade sexual e de estrangulamento. A vítima era uma provável usuária de drogas. Um grupo de banhista achou o corpo (Salvador).	00:02:37
Hora certa + Reportagem	Hospital Geral do Estado – Carlos Mota: Uma dona de casa do interior foi baleada no joelho pelo marido. Um homem foi agredido a golpes de facão ao se envolver em um briga. Um homem foi agredido por um bandido em uma tentativa de assalto.	00:02:10
Vinheta	Programa	00:00:05
Vinheta + locução	Hora certa	00:00:05
Dramatização 5	Despedida de Massaranduba e Jatobá	00:02:01
Vinheta	Passagem	00:00:05
	Tempo:	00:07:03

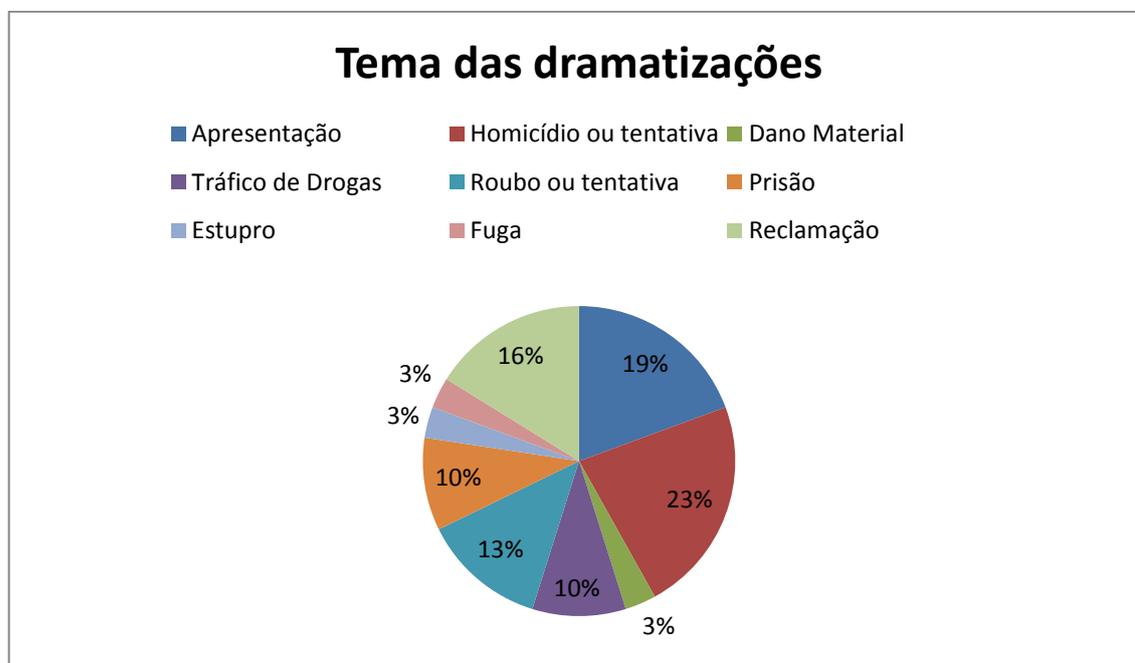
Dia 17/12/2011		
Bloco 4		
FORMATO	RETRANCA	TEMPO
Vinheta	Passagem	00:00:05
Vinheta	Hora certa	00:00:04

Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:18
Dramatização 4	Cecéu e Zé Grilo- Graça Lago e João Kalil: Decisão mundial – Santos x Barcelona. O Hospital está fechado e não há médico (Nazaré das Farinhas).	00:04:52
Jingle	Cecéu e Zé Grilo	00:00:04
Vinheta	Repórter de a Sociedade Contra o Crime	00:00:45
Vinheta	Encerra	00:00:15
	Tempo:	00:06:23

APÊNDICE XII

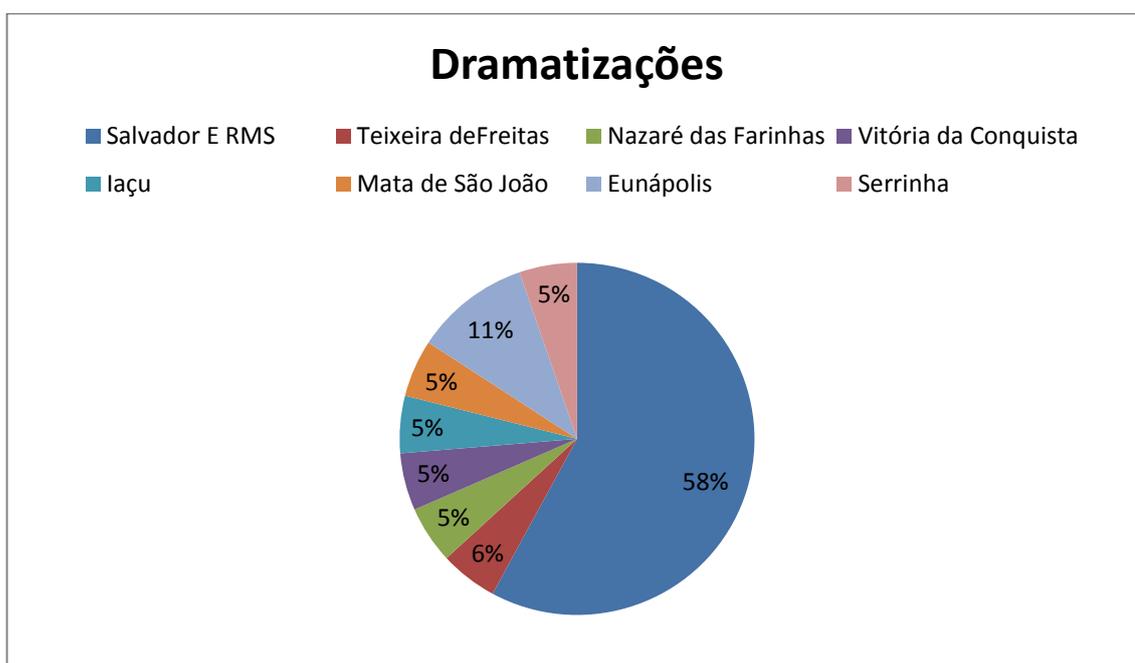
Tema das dramatizações.

Data	Posição	Conteúdo
12/12/2011	Dramatização 1	Apresentação dos personagens
12/12/2011	Dramatização 2	Dano Material Qualificado
12/12/2011	Dramatização 3	Tráfico de Drogas
12/12/2011	Dramatização 4	Reclamação
13/12/2011	Dramatização 1	Apresentação dos personagens
13/12/2011	Dramatização 2	Homicídio doloso
13/12/2011	Dramatização 3	Tráfico de Drogas
13/12/2011	Dramatização 4	Reclamação
14/12/2011	Dramatização 1	Apresentação dos personagens
14/12/2011	Dramatização 2	Tráfico de Drogas
14/12/2011	Dramatização 3	Prisão de homicida
14/12/2011	Dramatização 4	Tentativa de homicídio
14/12/2011	Dramatização 5	Reclamação
15/12/2011	Dramatização 1	Apresentação dos personagens
15/12/2011	Dramatização 2	Estupro de menor
15/12/2011	Dramatização 3	Tentativa de roubo com tentativa de homicídio
15/12/2011	Dramatização 4	Tentativa de roubo com prisão
15/12/2011	Dramatização 5	Reclamação
16/12/2011	Dramatização 1	Apresentação dos personagens
16/12/2011	Dramatização 2	Tentativa de roubo e homicídio doloso
16/12/2011	Dramatização 3	Tentativa de homicídio e fuga
16/12/2011	Dramatização 4	Reclamação
17/12/2011	Dramatização 1	Apresentação dos personagens
17/12/2011	Dramatização 2	Duplo homicídio doloso
17/12/2011	Dramatização 3	Tentativa de roubo, seguida de homicídio, tentativa de homicídio e prisão.
17/12/2011	Dramatização 4	Corpo encontrado com sinais de estupro.



APÊNDICE XIII

Localidades das ocorrências dramatizadas.



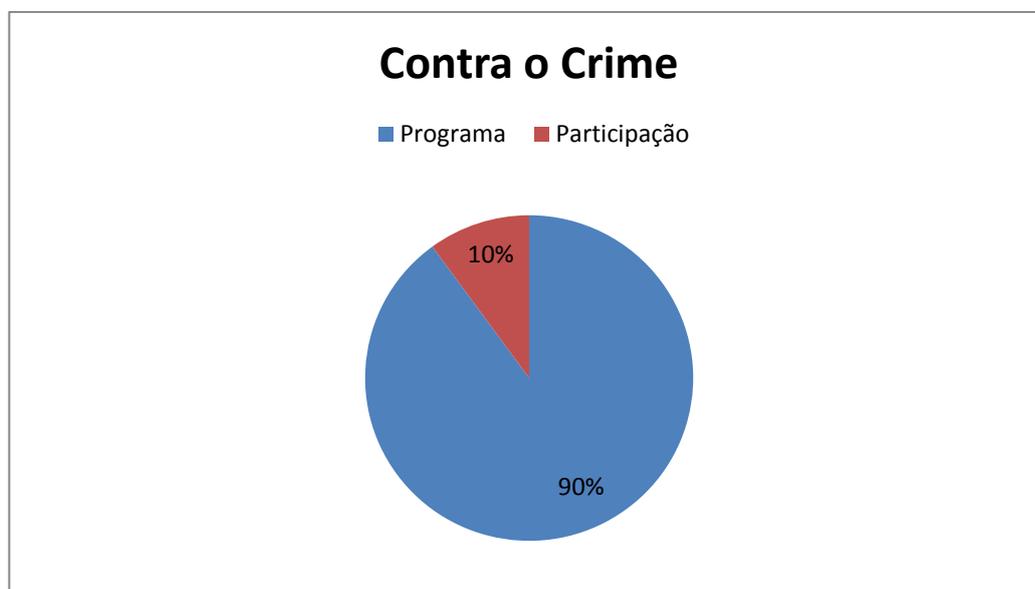
APÊNDICE XIV
Tempo das dramatizações.

12/12/2011	00:36:31	00:23:53	65%
13/12/2011	00:36:15	00:21:45	59%
14/12/2011	00:35:55	00:21:28	60%
15/12/2011	00:38:18	00:25:54	67%
16/12/2011	00:37:11	00:22:05	59%
17/12/2011	00:39:00	00:23:27	62%
	Média	Média	
	00:37:12	00:23:05	62%

APÊNDICE XV

Média do tempo das participações do ouvinte

Pinga-Fogo 12/12/2011	00:03:07
Cecéu e Zé Grilo 12/12/2011	00:05:14
Pinga-Fogo 13/12/2011	00:02:30
Cecéu e Zé Grilo 13/12/2011	00:06:01
Pinga-Fogo 14/12/2011	00:02:36
Cecéu e Zé Grilo 14/12/2011	00:05:17
Pinga-Fogo 15/12/2011	00:02:56
Cecéu e Zé Grilo 15/12/2011	00:05:34
Pinga-Fogo 16/12/2011	00:02:40
Cecéu e Zé Grilo 16/12/2011	00:05:13
Pinga-Fogo 17/12/2011	00:03:45
Cecéu e Zé Grilo 17/12/2011	00:05:14
	TOTAL
	00:50:07
	MÉDIA
	00:04:11
	MÉDIA DA PRODUÇÃO
	00:37:26



APÊNDICE XVI

Entrada das *Vozes-Onomatopaicas*.

Programa	Som e quantidade
12/12 Total: 46	Vinte e três vezes – risada (treze ao vivo) Duas vezes – Êêa (duas ao vivo) Uma vez – interjeição: Ô! Cinco vezes – grito de desespero Ah! Quatro vezes – interjeição: Ahn? (duas ao vivo) Uma vez – beijinho Duas vezes – interjeição: Ih! Quatro vezes – som de gritaria Duas vezes – interjeição: Arrá! Uma vez – interjeição: Ahn? Ein? Duas vezes – risada cínica Uma vez – interjeição: Um!
13/12 Total:11	Duas vezes – Êêa (ao vivo) Uma vez – interjeição: Ô! (uma ao vivo) Quatro vezes – risada (duas ao vivo) Duas vezes – ai! (ao vivo) Duas vezes – risada de terror
14/12 Total: 20	Dez vezes – risada (cinco ao vivo) Uma vez – interjeição: Ô! (uma ao vivo) Uma vez – beijinho Sete vezes – grito de desespero Ah! Uma vez – risada de terror
15/12 Total: 25	Duas vezes – Êêa (ao vivo) Uma vez – som de beijinho Catorze vezes – risada (oito ao vivo) Uma vez – tosse (erro) (ao vivo) Uma vez – grito de desespero Ah! Três vezes – grito de Ai! Duas vezes – som de susto Ahn! Uma vez – som de gritaria e briga.
16/12 Total: 32	Quatro vezes – som de susto Ahn! Oito vezes – Êêa (ao vivo) Uma vez – som de beijinho

	<p>Três vezes – som de gritaria e briga.</p> <p>Nove vezes – risada (seis ao vivo)</p> <p>Duas vezes – grito de desespero Ah!</p> <p>Cinco vezes – grito de ai (ao vivo)</p>
<p>17/12</p> <p>Total: 21</p>	<p>Quatro vezes – som de susto Ahn!</p> <p>Cinco vezes – risada (uma ao vivo)</p> <p>Três vezes – grito de Ai (uma ao vivo)</p> <p>Uma vez – grito de Ui (ao vivo)</p> <p>Uma vez – imitação de risada sinistra Ho!</p> <p>Três vezes – grito de desespero Ah!</p> <p>Três vezes – som de murmúrio de choro (ao vivo)</p> <p>Uma vez – som de gritaria e briga.</p>
<p>Uso médio:</p>	<p>25,8</p> <p>Efeitos entram geralmente nas peças radiofônicas de Jatobá, Massaranduba e Maricota.</p>

APÊNDICE XVI

Tabela de Efeitos Sonoros e Ruídos

Programa do dia 12/12/2011 – 1º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 12/12/2011 – 2º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Maricota
Narrativa	Não determinada	Segundo Plano	Não determinada
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Algo quebrando
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Descritiva	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando (Carro)
Descritiva	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando
Narrativa	Maquinal	Terceiro Plano	Ligando o carro
Descritiva	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando (Carro)
Descritiva	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando (Carro)
Descritiva	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando (Carro)
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da

			Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa

Programa do dia 12/12/2011 – 3º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Derrapagem
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Terceiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Ranger de porta
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 12/12/2011 – 4º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
x	x	X	x

Programa do dia 13/12/2011 – 1º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 13/12/2011 – 2º Bloco			
*Esse bloco teve a recepção interrompida brevemente, cerca de 30 segundos			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Maricota
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Maricota
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Motor acelera
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de

			desenho animado – gente corrente
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiros
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiros
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Som de telefone
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiros
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa

Programa do dia 13/12/2011 – 3º Bloco

Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Som de telefone
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Terceiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 13/12/2011 – 4º Bloco

Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 14/12/2011 – 1º Bloco

Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Narrativa	Eletrônico	Terceiro Plano	Efeito explosivo
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa

Programa do dia 14/12/2011 – 2º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Natural	Terceiro Plano	Maricota
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Narrativo	Eletrônico	Terceiro Plano	Barulho eletrônico – tipo telefone
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Bater na porta
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Terceiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativo	Maquinal	Primeiro Plano	Caixa registradora de moeda
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Natural	Terceiro Plano	Som do ambiente noturno
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de desenho animado – gente corrente
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiros
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de desenho animado – gente corrente
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Derrapagem
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da

			Polícia
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 14/12/2011 – 3º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Narrativo	Maquinal	Primeiro Plano	Caixa registradora de moeda
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Narrativo	Eletrônico	Segundo Plano	Som de desenho animado indicando que a pessoa vai correr
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de desenho animado – gente corrente
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiros
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 14/12/2011 – 4º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
x	x	X	X

Programa do dia 15/12/2011 – 1º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da

			Polícia
--	--	--	---------

Programa do dia 15/12/2011 – 2º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Maricota
Narrativa	Natural	Terceiro Plano	Maricota
Narrativa	Natural	Terceiro Plano	Som de madeira batendo
Narrativa	Natural	Terceiro Plano	Som de um peru
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Mugido
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Mugido
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Descritiva	Natural	Terceiro Plano	Som ambiente
Descritiva	Mecânico	Terceiro Plano	Som de faca
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Relincho de cavalo
Descritiva	Mecânico	Terceiro Plano	Som de faca
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de tiros
Descritiva	Maquinal	Primeiro Plano	Som de tiros
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de desenho animado – gente corrente
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 15/12/2011 – 3º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa

Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Som de tiros
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 15/12/2011 – 4º Bloco			
Montagem	Origem	Posição	Assunto
Narrativa	Natural	Primeiro Plano	Canto do Galo
Narrativa	Natural	Primeiro Plano	Canto do Galo

Programa do dia 16/12/2011 – 1º Bloco			
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 16/12/2011 – 2º Bloco			
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Maricota
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Maricota
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Ranger de Porta
Descritiva	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Motor acelera
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativo	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando
Narrativo	Natural	Primeiro Plano	Algo quebrando
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Carregar arma
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente

Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Carregar arma
Descritivo	Maquinal	Terceiro Plano	Carregar arma
Narrativo	Não identificado	Terceiro Plano	Não identificado
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativo	Não identificado	Terceiro Plano	Não identificado
Narrativo	Não identificado	Terceiro Plano	Não identificado
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 16/12/2011 – 3º Bloco			
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativo	Maquinal	Terceiro Plano	Carregar arma
Narrativo	Maquinal	Terceiro Plano	Carregar arma
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativa	Maquinal	Terceiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa

Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativo	Maquinal	Terceiro Plano	Carregar arma
Narrativo	Maquinal	Terceiro Plano	Carregar arma
Narrativo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Maquinal	Segundo Plano	Som de Tiro
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som de derrapagem e Batida de Carro
Narrativo	Maquinal	Segundo Plano	Badalo de Relógio
Narrativo	Maquinal	Segundo Plano	Badalo de Relógio
Narrativo	Eletrônico	Segundo Plano	Som de desenho animado indicando que a pessoa vai correr
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de desenho animado – gente corrente
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Quebra-quebra
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Quebra-quebra
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Quebra-quebra
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Quebra-quebra
Descritiva	Natural	Segundo Plano	Quebra-quebra
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som ambiente
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 17/12/2011 – 3º Bloco			
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Sirene da Polícia
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som do Mar
Descritivo	Natural	Segundo Plano	Som Ambiente
Narrativo	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de

			Telefone
Narrativo	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de Telefone
Narrativo	Eletrônico	Primeiro Plano	Som de Telefone
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Som do tic-tac do relógio
Narrativa	Maquinal	Segundo Plano	Som do tic-tac do relógio
Narrativa	Natural	Segundo Plano	Quebra-quebra
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia

Programa do dia 17/12/2011 – 4º Bloco			
Narrativa	Maquinal	Primeiro Plano	Sirene da Polícia
Narrativa	Eletrônico	Primeiro Plano	Hora Certa

APÊNDICE XVII

Tabela de Músicas

Dia 12/12/2011			
Conteúdo	Função	Posição	Característica
Jingle de abertura	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música Irmãos Coragem - Abertura	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Hawaii 5-0 Escalada	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Trilha Branca 1 – Tensão – Pinga-Fogo Abertura	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Jingle de Gonzaguinha	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Jingle Bezerra da Silva	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Canção
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 3 – bateria de carnaval	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Suspense Segue como BG da História, mas as vezes é substituída pelo efeito de som ambiente.	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha música da Swat – Cotidiano Bruno Reis	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – volta do bloco 3	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 4 – música romântica	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão –	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – cotidiano Carlos Mota, mas o início da fala ficou sem BG	Complemento	Segundo Plano	Instrumental

Música de Maria Alcina – Entrada de Cecéu e Zé Grilo (fala dos apresentadores sem BG).	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Encerramento de Cecéu e Zé Grilo.	Ilustração	Primeiro Plano	Canção

Dia 13/12/2011			
Conteúdo	Função	Posição	Característica
Jingle de abertura	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música Irmãos Coragem - Abertura	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Hawaii 5-0 Escalada	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Trilha Branca 1 – Tensão – Pinga-Fogo Abertura	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Jingle de Gonzaguinha	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Jingle Bezerra da Silva	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Canção
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha música da Swat – Cotidiano Bruno Reis – mas para o final não é possível escutar a trilha	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – cotidiano Carlos Mota	Complemento	Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – volta do bloco 3	Complemento	Segundo Plano	Instrumental
Missão Impossível – cotidiano Carlos Araújo	Complemento	Segundo Plano	Instrumental
Música de Maria Alcina – Entrada de Cecéu e Zé Grilo (fala dos apresentadores sem BG).	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música de Maria	Ilustração	Primeiro Plano	Canção

Alcina – Encerramento de Cecéu e Zé Grilo.			
--	--	--	--

Dia 14/12/2011			
Conteúdo	Função	Posição	Característica
Jingle de abertura	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música Irmãos Coragem - Abertura	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Hawaii 5-0 Escalada	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Trilha Branca 1 – Tensão – Pinga- Fogo Abertura	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Jingle de Gonzaguinha	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Jingle Bezerra da Silva	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Canção
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven – início da história	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – usada na esquete e também na entrada do repórter	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven - início de mais uma história	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 –	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha música da Swat – Cotidiano Bruno Reis	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven - início do bloco 3	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 –	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental

Beethoven - início do Carlos Motta			
Trilha Branca 2 –	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Música de Maria Alcina – Entrada de Cecéu e Zé Grilo (fala dos apresentadores sem BG).	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Encerramento de Cecéu e Zé Grilo.	Ilustração	Primeiro Plano	Canção

Dia 15/12/2011			
Conteúdo	Função	Posição	Característica
Jingle de abertura	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música Irmãos Coragem - Abertura	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Hawaii 5-0 Escalada	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Trilha Branca 1 – Tensão – Pinga-Fogo Abertura	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Jingle de Gonzaguinha	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Jingle Bezerra da Silva	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Canção
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – segue com as informações de Carlos Motta	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven – início da história	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão –	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental

Trilha música da Swat – Cotidiano Bruno Reis – usado até na fala de passagem de bloco.	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven – abertura do bloco e da história	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Suspense	Complemento	Segundo Plano	Instrumental
Marcha Fúnebre –	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Suspense - Cotidiano	Complemento	Segundo Plano	Instrumental
Trilha Elza Soares – despedida do Trio	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Entrada de Cecéu e Zé Grilo (fala dos apresentadores sem BG).	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Encerramento de Cecéu e Zé Grilo.	Ilustração	Primeiro Plano	Canção

Dia 16/12/2011

Conteúdo	Função	Posição	Característica
Jingle de abertura	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música Irmãos Coragem - Abertura	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Hawaii 5-0 Escalada	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Trilha Branca 1 – Tensão – Pinga-Fogo Abertura	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Jingle de Gonzaguinha	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Jingle Bezerra da Silva	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Canção
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental

Beethoven – início da apresentação da história			
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão - seguiu como BG do boletim de Carlos Mota	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha música da Swat – Cotidiano Bruno Reis – usado até a passagem	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven – entrada do bloco 3	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – seguiu para boletim de cotidiano	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Música de Maria Alcina – Entrada de Cecéu e Zé Grilo (fala dos apresentadores sem BG).	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Zé Grilo – ao vivo – Quem não tem colírio – Raul Seixas	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Encerramento de Cecéu e Zé Grilo.	Ilustração	Primeiro Plano	Canção

Dia 17/12/2011			
Conteúdo	Função	Posição	Característica
Jingle de abertura	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música Irmãos Coragem - Abertura	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Hawaii 5-0 Escalada	Ilustração e complemento	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Trilha Branca 1 – Tensão – Pinga-Fogo Abertura e fim	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Instrumental
Jingle de Gonzaguinha	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Jingle Bezerra da Silva	Ilustração	Primeiro e Segundo Plano.	Canção
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven – início da história	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha música da Swat – Cotidiano Bruno Reis – usado até a passagem	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de	Ilustração	Primeiro Plano	Instrumental

Beethoven – início da história			
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – cotidiano – Sociedade nos Bairros	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão - Início do bloco 3	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Quinta sinfonia de Beethoven	Complemento	Primeiro Plano	Instrumental
Trilha Branca 2 – Tensão – boletim Carlos Mota	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Instrumental
Trilha Elza Soares – despedida do Trio	Complemento	Primeiro e Segundo Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Entrada de Cecéu e Zé Grilo (fala dos apresentadores sem BG).	Ilustração	Primeiro Plano	Canção
Música de Maria Alcina – Encerramento de Cecéu e Zé Grilo.	Ilustração	Primeiro Plano	Canção