

ESTRATÉGIAS DE TEATRALIZAÇÃO NO PROGRAMA DE RÁDIO SOCIEDADE CONTRA O CRIME

Daniela Maria Pereira de Souza¹

Resumo

O trabalho 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 improviso e a performance dos apresentadores do programa.

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

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*², o rádio está presente em toda parte ao mesmo tempo para

¹ Mestranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências professor Milton Santos (IHAC), email: daninasouza@gmail.com/ daninasouza@hotmail.com.

² 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.

seus ouvintes. De acordo com as informações comerciais da rádio, disponível no site da emissora³, 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 Salvador. 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. 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 determinado veículo durante um período de tempo. 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*”⁴ (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. 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”.

³ http://www.radiosociedadeam.com.br/portal/comercial_t.aspx?nid=46146

⁴ 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).

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. A pesquisa do perfil de audiência indica que o público da rádio é de 57% de homens e 43% de mulheres. Conforme informações do próprio produtor João Kalil, *Sociedade Contra o Crime* mantém uma audiência de 180 mil pessoas por minuto⁵. 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.

A emissora, que opera em 740 kHz, na faixa de Amplitude Modulada⁶, 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.

Pode-se dizer que a emissora pratica um jornalismo popular para as classes C, D, E, sem excluir as outras, atingindo este público a partir, principalmente, dos 25 anos de idade. 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

⁵ Essa informação não pôde ser confirmada porque a pesquisadora não teve acesso direto aos dados que ratificam essa informação.

⁶ 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

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.

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*”⁷ (WILLIAMS, 2004, p. s/n). Essas características definidoras estão vinculadas ao espaço cultural em que o público projetado e o público real estão inseridos. A grade precisa chamar a atenção do ouvinte que gira o *dial* em busca de um conteúdo, de uma programação. Isso porque o indivíduo tem expectativas sobre irradiação e a sequencialidade dela, esse é o fator que o mantém sintonizado por um período maior e mais contínuo.

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 *Sociedade Contra o Crime* é dividido em quatro blocos, fração comum para os programas que são distribuídos em um hora de programação. O tempo médio total dos programas foi de 52 minutos e 26 segundos e dos comerciais ficou em torno dos 14 minutos. Os comerciais representam 37% da média de tempo dos programas, um indício de que a rádio tem inscrição e forte apelo comercial.

O pré-espelho 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 escalada. 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,

⁷ O fenômeno do fluxo planejado é uma característica que define a radiodifusão, simultaneamente, como tecnologia e cultura (livre tradução).

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 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. Mesmo os conteúdos com formato jornalístico, já que o programa também acolhe reportagens e entrevistas, são baseados na violência.

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-ficcionadas, eles são os narradores que emprestam suas características de fala e de performance para Jatobá, Massaranduba, Françonete, Manda Ver, Maricota, Zé Grilo e Cecéu, que são construídos a partir de estereótipos de tipos populares, de caricaturas, para compor a esquete policial-noticiosa-humorística.

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

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 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.

A produção do programa é feita 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 musical 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*.

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.

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. 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.

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. Tantos 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 recepcionista, 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.

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*. O grotesco e a ironia fazem parte da concepção do programa desde as primeiras irradiações. De acordo com Armando Mariani (2011 – depoimento oral), 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).

2. RÁDIO: CEGO, VISUAL OU SONORO

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.

Todavia, para os autores, o 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.

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*⁸, no qual advoga que “O ouvido também vê” (p. 36). O autor explica 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.

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.

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. Eduardo Medistch (2008b) também

⁸ O subtítulo foi inspirado no texto de Walter Ouro Alves - Radio: la mayor pantalla del mundo.

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). 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.

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).

Neste trabalho, sem excluir as outras proposições, defende-se uma concepção positiva, que não faça a contraposição ou contrastes com visão; e que não seja ela o parâmetro para indicar o que o rádio é. 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.

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.

3. 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 aliteraões, do gerundismo, do pleonasma, 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

O programa *Sociedade Contra o Crime* é um conteúdo escrito para ser falado, *verbo-vocodsonoplástico*, 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 improviso, 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.

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 midiatização⁹. 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 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.

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

⁹ O uso do *podcast* pode até mudar esse cenário, mas o rádio ainda continua efêmero.

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.

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).

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.

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*, 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: Êêê! 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.

4. OS DEMAIS ELEMENTOS DA LINGUAGEM RADIOFÔNICA

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.

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).

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 Cage (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 sob 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).

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.

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).

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 áudio 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). 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.

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 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-onomatopáicas*, 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.

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. 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. 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”.

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.

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 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 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:

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.

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 (ZUMTHOR, 2010). 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.

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 Asís declacrou, em certa ocasião, que a música deveria ser vendida nas farmácias, como sedativo ou estimulante, sonífero, inibidor 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.

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 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.

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.

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.

5. TEATRALIZAÇÃO E PERFORMANCE NO *SOCIEDADE CONTRA O CRIME*

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. 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 rádio, a voz é um estímulo que traz uma miríade de 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.

Existem inúmeros pontos de contato entre essas linguagens. 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.

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. 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).

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).

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.

A performance é o discurso vivido. Ela não é um comportamento qualquer, *behavior*, e nem uma conduta, que se relaciona às normas socioculturais. Performance é uma conduta em que o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade (ZUMTHOR, 2007). 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. 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 prescindir do 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).

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.

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

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 constituí, 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*. O programa é uma colagem que remete ao vaudeville, porque

construído em quadros, com gêneros e formatos diferentes. Mas é formatada, principalmente, com base no esquete.

6. 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 têmpera para ser um abnegado ou um mártir. Esses personagens não parecem imbuídos de valentia, altruísmo e renúncia. 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.

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.

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. 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.

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 jargal. 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 improviso, 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.

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

construção. 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).

[...] 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.

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”. 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 midiaticização 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.

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).

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.

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.

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. 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 também são usados para dar mais realismo e comicidade, alguns estão elencados abaixo.

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*.

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.

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)¹⁰: “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 imprevisto que é valorizado e desejado na performance para equalizar, nesse caso, os humores do momento.

Sobre o imprevisto 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 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

¹⁰ 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.

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 vezes 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.

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.

7. 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* tem como estilo narrativo a ironia e o humor 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 troca, 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)¹¹. 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).

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 dívida. Não sabe, não? Ôxenti Dona Cecéu!

CECÉU:

¹¹ 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 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.

— 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?

A 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.

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 troca 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*¹², 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. Um ditado que evidencia que a mulher tem menor conhecimento que o homem, na troca de palavras com sons similares mas que não trazem coesão e coerência para o texto.

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

¹² 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.

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 improvisado, 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 Tatu¹³. 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 outros¹⁴.

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

¹³ 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.

¹⁴ 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.

legalmente. Não deixa de ser uma execução pública de quem comete um crime ou deslize, mas é a 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 performativo¹⁵. 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

¹⁵ 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), cujo os 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.

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 ontoncê o dito pelo não dito, Dona Cecéu”; 5) Desfecho – síntese do problema, 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 aporrinhação 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 despindo 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 improviso, 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 um 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.

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 (ZUMTHOR, 2010). 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 (ZUMTHOR, 2010) 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 catigueiros, 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.

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 improvisado 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

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.

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

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

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

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*.

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=AFQjCNHP7eK4htth-PwEasRdkmXB6GYkmw> Acesso em 15/04/2012.

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.

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.

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

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.

PRADO, Emílio. **Estrutura da Informação radiofônica**. São Paulo: Summus, 1989.

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.

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.

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.