

Radiodrama em São Paulo: *A História de Zé Caolho*, de Dias Gomes

Radiodrama in São Paulo: *the story of Zé Caolho*, by Dias Gomes

Eduardo Vicente*

*Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo

Este texto busca analisar a minissérie radiofônica *A História de Zé Caolho*, de Dias Gomes, veiculada pela Rádio Bandeirantes em 1952. Trata-se de uma produção em quatro episódios, com duração total de pouco mais de 22 min. A análise dessa produção, feita a partir de uma gravação obtida junto ao CEDOM, Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes, visa tanto ilustrar o que parece ter sido um processo de politização da estética radiofônica, vinculado à efervescência cultural e política que marcou as décadas de 1950 e 1960 no Brasil, quanto demonstrar o nível de elaboração então alcançado pela linguagem do radiodrama no país. Além disso, o texto procura refletir de maneira mais ampla sobre a história do rádio no Brasil, estabelecendo uma crítica ao modelo de análise usualmente adotado nos estudos sobre o veículo realizados no país.

Palavras chave: Radiodrama, Dias Gomes, estética radiofônica, história do rádio brasileiro

Abstract

This article aims to analyse the Brazilian radio serie *A história de Zé Caolho*, by Dias Gomes, broadcasted by Radio Bandeirantes in 1952. It is a production divided into four episodes, in a total of 22 minutes. The analysis of this production, based on a recording available at CEDOM (Radio Bandeirantes Documentation and Memory Center), intends to illustrate what seems to be a process of politization of radio aesthetics (related to the cultural and political effervescence of the 50's and the 60's), and to demonstrate the sophisticated elaboration process achieved by radio drama language. Besides, the text attempts to reflect on the subject of Brazilian radio history, establishing a critical approach to the conventional analysis paradigm normally adopted by radio studies.

Keywords: Radiodrama, Dias Gomes, radio language, radio aesthetics, brazilian radio history

Introdução

O objeto principal deste trabalho é apresentar uma análise da minissérie radiofônica “A História de Zé Caolho”, de Dias Gomes, veiculada em 1952 dentro do Programa “Sonho e Fantasia”, da Rádio Bandeirantes de São Paulo. A peça foi digitalizada e catalogada pelo CEDOM – Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes¹. O programa, segundo a ficha técnica feita pelo CEDOM, era apresentado às segundas-feiras, no horário das 21h30. A duração total da minissérie é de aproximadamente 22’30”, divididos em quatro episódios.

¹ A cópia que utilizei me foi entregue pelo radialista e pesquisador Milton Parron, a quem agradeço à generosidade e gentileza.

Embora se trate de uma produção curta de um autor que, como veremos, jamais se interessou particularmente por esse meio de comunicação, ela nos oferece a oportunidade de discutir temas bastante relevantes para a história do rádio no Brasil, como a periodização tradicionalmente utilizada nos estudos, o caráter mais regionalizado da produção paulistana e a linguagem empregada nas obras de ficção. Além disso, o programa aponta para uma questão que, aparentemente, não tem sido pesquisada até o presente, que é a da utilização do melodrama radiofônico no país como instrumento de crítica social e política.

Inicialmente, será apresentada uma discussão acerca da periodização tradicionalmente utilizada nos estudos sobre a história do rádio no Brasil. A seguir, buscarei estabelecer um diálogo entre a cena radiofônica paulista e a efervescência política e cultural verificada no país nos anos 1950, cenário no qual pretendo localizar a peça de Dias Gomes, que será em seguida apresentada e analisada.

A história do rádio no Brasil

Não se pode afirmar que sejam escassos os estudos sobre a história do rádio no Brasil. Porém, em sua quase totalidade, eles se concentram na análise de personalidades do setor, empresas isoladas ou nas memórias de antigos profissionais. Ainda falta uma obra que se dedique de modo mais aprofundado à construção de uma historiografia do rádio, considerando inclusive o grande avanço das pesquisas na área ocorrido nas duas últimas décadas. Por essa razão, e apesar de suas deficiências, a proposta de periodização apresentada por Gisela Ortriwano, ainda em 1985, continua sendo a mais utilizada nos debates e obras sobre o veículo. Gostaria de apresentá-la e destacar alguns de seus aspectos.

No relato de Ortriwano, o momento de implantação do rádio no Brasil, devido à iniciativa de Roquette Pinto e Henrique Morize, em 1923, é visto – apesar de suas finalidades educativas – como desenvolvido dentro de uma perspectiva elitista já que, na visão da autora, ele "...se dirigia a quem tivesse poder aquisitivo para mandar buscar no exterior os aparelhos receptores, então muito caros" (Ortriwano, 1985, p. 14). Já a partir do estabelecimento, em 1932, de um marco legal para a radiodifusão comercial no país, a autora considera que "a introdução de mensagens comerciais transfigura imediatamente o rádio: o que era 'erudito', 'educativo', 'cultural', passa a transformar-se em 'popular', voltado ao lazer e à diversão" (Idem, p. 15). Por essa via, "o rádio brasileiro vai encontrando seu caminho, definindo sua linha de atuação e assumindo um papel cada vez mais importante na vida política e econômica do país" (Idem, p. 17). Mas seria preciso, evidentemente, olhar de forma mais crítica para a escolha de um modelo comercial de rádio como o caminho para a popularização do veículo no país. Afinal, enquanto o Brasil adotava um modelo comercial de radiodifusão, na Europa tornava-se predominante um modelo de rádio público ou estatal, com ênfase no

uso educativo e cultural do veículo. E entendo que seria despropositado considerar esse modelo que, como sabemos, gerou emissoras como a *BBC*, não tenha também sido popular em alguma medida.

Simultaneamente, também merece reflexão o fato de um modelo comercial de rádio ter sido assumido pelo país justamente durante o período Vargas – marcado tanto pela ampliação da presença do Estado no âmbito da economia como pela sistemática utilização da propaganda política para a legitimação do governo². Escrevendo para a “Revista Cultura Política”³, Álvaro Salgado, um dos ideólogos do regime para o setor radiofônico, oferece-nos o que parece ser uma posição oficial do governo sobre essa questão:

É cedo para a radiodifusão exclusivamente oficial. O que nos convém, o mais eficiente no momento, é a rádio controlada ao lado de algumas estações oficiais. Obter-se-á, assim, um equilíbrio, afim de que os programas não sejam, inteiramente, conformes com o gosto do povo, mas de acordo com as necessidades do ouvinte. (Salgado, 1941, p. 90)

Assim, diante da aparente impossibilidade do Governo Vargas de criar, ainda em 1932, um modelo estatal de rádio, a solução se tornou a “rádio controlada”, em que a preocupação final talvez não fosse exatamente com as necessidades do ouvinte, mas com as do próprio regime. Nesse sentido, seria importante olhar o período de consolidação e auge do rádio, entre as décadas de 1930 e 1950, também sob o viés da presença e intencionalidade do Estado em relação ao setor - uma questão praticamente ignorada no texto de Ortriwano. Sabe-se que, além da censura aos programas e músicas, a atuação do Governo Vargas no campo da radiofonia manifestou-se em ao menos duas iniciativas importantes. A primeira, foi a criação do programa “Hora do Brasil”, em 1938⁴. A segunda, foi a incorporação ao patrimônio da União da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, em 8/03/1940⁵. A Nacional iria se consolidar, durante as décadas de 1940 e 1950, como a mais importante emissora de rádio do país, tornando-se referência para a atuação das demais empresas e inaugurando o período seguinte do desenvolvimento do veículo. Miriam Goldefeder destaca que à Nacional “caberia, teoricamente, a reprodução dos sistemas de valores dominantes enquanto emissora pertencente ao Patrimônio da União, recodificando-os em termos de uma ideologia própria dos setores médios” (Goldefeder, 1980, p. 41).

² Getúlio Vargas assumiu o governo brasileiro em 1930 como resultado de um golpe militar conhecido como a “Revolução de 1930”. Ele permaneceria no poder até 1945, sucessivamente como “chefe de um governo provisório, presidente eleito pelo voto indireto e ditador” (Fausto, 1999, p. 331). O período ditatorial foi iniciado em 1937, com o chamado golpe no “Estado Novo”, no qual Vargas dissolve o congresso e suspende as eleições programadas para o início do ano seguinte. É a partir do Estado Novo que o governo, sob a inspiração dos regimes fascistas europeus, constituirá um grande aparato de comunicação. Com essa intenção, o DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, é criado em 1939 para coordenar e executar a política de comunicação social do governo.

³ A Revista Cultura Política foi publicada pelo DIP entre os anos de 1941 e 1945 e se constituiu no mais importante veículo impresso de divulgação cultural, política e ideológica do Estado Novo. A publicação contou com a colaboração regular de alguns dos principais intelectuais do regime como Francisco Campos, Azevedo Amaral, Lourival Fontes e Rosário Fusco, entre outros. (Goulart, 1990, p. 89). Álvaro Salgado, escrevendo sobre rádio e música popular, também foi uma presença constante na revista.

⁴ Esse programa radiofônico, que depois passaria a ser produzido pela Divisão de Rádio do DIP, foi certamente um dos mais importantes instrumentos de propaganda política do regime de Vargas. Ela era transmitido de forma obrigatória, em cadeia nacional, por todas as emissoras do país. Embora com evidentes mudanças de finalidade e perfil, o programa existe até hoje.

⁵ A Rádio Nacional fora criada em 1936 e fazia parte do patrimônio da Cia Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande, do empresário norte-americano Percival Farquhar, que seria incorporado ao patrimônio da União a partir do decreto de 1940 (Saroldi & Moreira, 1984, p. 16).

Também em função da atuação da Rádio Nacional, a década de 1940 é classificada por Ortriwano como a "época de ouro do rádio brasileiro" (Ortriwano, 1985, p. 19). No período, amplia-se a concorrência entre as empresas, que passam a disputar um público e investimentos publicitários cada vez maiores. Ao mesmo tempo em que se concentram em produções de maior apelo popular, as emissoras diversificam sua grade programação que passa a incluir produções em áreas como o radiojornalismo, a ficção (especialmente novelas e seriados), a cobertura esportiva, etc (Idem, p. 19 a 21). Para a autora, essa "época de ouro" terminaria "com o surgimento no Brasil de um novo meio: a televisão" (Idem, p. 21), ocorrido em 1950.

Embora não seja possível negar a afirmação de que a "época de ouro" foi realmente caracterizada por um rádio massivo, uma análise mais detalhada da programação do período demonstra que também existiam programas mais autorais e com maiores preocupações políticas, sociais e estéticas. Isso ocorrerá especialmente a partir de 1945, com a queda da ditadura Vargas e o início de um período de considerável liberdade no país.

Este será, na minha opinião, um dos fatores responsáveis pela grande efervescência estética, política e cultural que irá caracterizar a produção artística brasileira das décadas de 1950 e 1960, e que resultou em manifestações fundamentais para a cultura do país como o Cinema Novo, a Bossa Nova, o Tropicalismo e o Teatro de Arena, entre outras. Entendo que algumas produções radiofônicas do período, como a peça de Dias Gomes que analisaremos aqui, demonstram que, apesar da chegada da televisão, o rádio participou em alguma medida desse momento e, ao menos em São Paulo, abrigou durante os anos 1950 uma produção mais experimental e de forte motivação política.

Por isso, gostaria de oferecer uma breve apresentação do cenário cultural brasileiro do período e de citar outros autores e produções radiofônicas paulistanas que me parecem caracterizá-lo.

Arte x Indústria: o cenário da cultura brasileira dos anos 1950/1960

Ao discutir a extraordinária combinação entre criatividade artística e crítica social que caracterizou a produção simbólica do país das décadas de 1950 e 1960, Renato Ortiz observa que

...um fator a se considerar é a formação de um público que, sem se transformar em massa, define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música e até mesmo a televisão... uma audiência específica, mas considerável, formada pelas camadas urbanas médias (Ortiz, 1988, p. 102).

Ortiz irá exemplificar esse processo, que levará ao surgimento de uma produção cultural mais sofisticada e próxima aos interesses desse público diferenciado, através da criação do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia, 1948) e do Teatro de Arena (1953), bem como do surgimento do Cinema Novo e da Bossa Nova,

no final dos anos 1950 (Idem, 1988, p. 102-106). O rádio, apesar da chegada da televisão, também apresentou iniciativas que, a meu ver, poderiam ser incluídas nesse contexto. A Rádio Eldorado de São Paulo, por exemplo, criada em 1958, tinha a sua programação musical voltada quase que exclusivamente para a música erudita, transmitindo frequentemente concertos ao vivo a partir de seu auditório próprio (Mesquita, 2008). Além disso, produções como as de Dias Gomes, Túlio de Lemos e Osvaldo Molles, que serão citadas neste trabalho, demonstram que as emissoras radiofônicas também produziam obras voltadas a um público que não pode ser simplesmente definido como massivo ou popular. Assim, apesar da crise que se estabeleceu com o crescimento do mercado televisivo, o rádio parecia ainda permitir o desenvolvimento de iniciativas mais sofisticadas e voltadas a um público mais estratificado.

Mas a simples formação de um público apto ao consumo de obras de maior sofisticação não explica inteiramente a produção do período. Ortiz se refere também a outros fatores como a incipiência na organização da indústria, que permitia uma significativa liberdade de ação aos realizadores (inclusive no que tange à expressão de suas convicções políticas); a intersecção entre as esferas do popular e do erudito, que permitia o trânsito de importantes artistas e intelectuais pelo campo da cultura de massas; e à "efervescência política, que abria no horizonte a perspectiva de mudanças substanciais na sociedade brasileira" (Idem, p. 108).

Ortiz evidentemente reconhece que, com o desenvolvimento da indústria nas décadas seguintes, irão se consolidar práticas de padronização, autocensura e organização da produção que tornarão bem menos possível essa expressão tão plena do artista, com o espaço da criatividade na indústria cultural passando a ser "circunscrito a limites bem determinados" (Idem, p. 147). Mas o cenário dos anos 1950, como veremos a seguir, certamente permitiu uma liberdade de expressão artística e ideológica que, ao menos no rádio paulistano, parece ter sido bem aproveitada.

O Rádio Novo Paulistano

Antes da peça de Dias Gomes que será analisada nesse texto, gostaria de citar duas outras produções que também me parecem exemplificar a politização e sofisticação da produção radiofônica paulistana do período. A primeira delas é a série "Ópera em 1040 Quilômetros" que, criada por Túlio de Lemos (1910-1978), em 1952, para a Rádio Tupi, trazia temas de óperas célebres transplantados para o cenário paulistano e adaptadas criticamente ao contexto social e político da época. Irineu Guerrini Jr. (2005), aponta que na adaptação de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, por exemplo, a trama é transplantada do Rio de Janeiro, de 1801, para uma fazenda de São Paulo, em 1952. E, em lugar, da paixão entre a índia escrava e o filho do Conde, dono da fazenda, temos a paixão entre a trabalhadora rural e o filho do patrão, que fala

até em reforma agrária no discurso progressista com que anuncia sua candidatura a um cargo eletivo. Mas, se na trama original, a heroína é obrigada pelo Conde a se casar com um índio – que depois se suicida para deixar o caminho aberto para o amor entre ela e o filho do Conde – na versão de Túlio a trabalhadora rural, também casada com um empregado da fazenda, não volta para o filho do patrão, “renegando o seu passado relativamente privilegiado de empregada da Casa Grande” e afirmando: “me arrependi por demais da conta de ter levado uma vida tão boa enquanto meu povo sofria tanto” (Guerrini Jr., 2005, p. 72).

O segundo exemplo é o da já citada “Histórias das Malocas⁶”, de Osvaldo Molles (1913-1967). Molles foi responsável por uma vasta obra radiofônica, além de ter escrito trabalhos para teatro, cinema e ter sido parceiro de Adoniran Barbosa em algumas de suas composições. Produzida para a Rádio Record, a série focava o cotidiano da periferia paulistana e contava com Adoniran na interpretação de diferentes personagens, em especial do protagonista Charutinho, morador da maloca, que abria o programa com a fala:

Essa é minha maloca, manja? Mais esburacada que tamborim de escola de samba na quarta-feira de cinza. Onde a gente enfia a mão no armário e encontra o céu. Onde o chuveiro é o buraco da goteira. Às veis a gente toma banho em bacia e se enxuga com a toalha do vento. E quando não tem água a gente se enxuga antes do banho. Maloca tão pequena que a gente dorme lá dentro e tem que vim puxa o ronco aqui fora... não cabe os dois. Maloca tão miserável que só acende o fogo pra fazer churrasco quando pega fogo. Maloca onde na guerra contra os mosquito os mosquito é que ganharam a guerra. Maloca onde a riqueza é uns pedaço de fome e um pacote de gemido. Maloca... maloca onde eu cresci de teimoso que sô. (Mugnaini, 2002, p. 59).

É evidente no texto não apenas o tom crítico, mas também o investimento lírico no personagem da periferia. Nas “Histórias”, até a questão da discriminação racial ganhava evidência, com o negro Zé Conversa, outro dos personagens de Adoniran, afirmando em certo momento que

Num posso cum essas pestes desses brancos... Acha que nós os preto devia arranja outro lugá para passeá nos domingo... Eles vão quere me enganá que a Rua Direita é deles! Né não! A rua é livre! Eu sô preto, sô brasileiro e passeio na Rua Direita quando quisé, me bate ninguém vai! (Idem, p. 54)

Assim, parece-me possível perceber, ao longo dos anos 1950, o desenvolvimento de um discurso que, fugindo a alguns dos cânones convencionais do melodrama radiofônico, enveredava pela crítica social e política. Mas gostaria de sublinhar que não estou contestando aqui o predomínio do melodrama tradicional em São Paulo, apenas apontando para a existência de outras tendências e possibilidades de expressão dentro do cenário de produção da cidade. Outro aspecto para o qual tanto essas produções quanto a de

⁶“Maloca” era o nome dado na época para as habitações precárias construídas na periferia de São Paulo pela população de baixa renda e que começaria a formar os aglomerados que posteriormente seriam denominados “favelas”.

Dias Gomes apontam é para a vinculação das obras ao cenário urbano paulistano e à realidade local. Embora não exista nenhum estudo sobre essa questão, creio que essa caracterização local era menos presente nos trabalhos da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, que – por sua condição de emissora estatal – provavelmente dedicava-se muito mais a uma programação que pudesse ser apreciada em todo o país do que necessariamente pelos ouvintes da cidade onde estava sediada, ao contrário do que ocorria com as emissoras privadas de São Paulo.

Gostari agora de me dedicar à análise da peça “A História de Zé Caolho”, de Dias Gomes.

A História de Zé Caolho

Romancista, dramaturgo e roteirista de cinema, rádio e tv, Alfredo de Freitas Dias Gomes (1922-1999) nasceu em Salvador, no estado da Bahia, e desenvolveu a maior parte de sua carreira no Rio de Janeiro, cidade para a qual se mudou em 1935. A sua relação com o rádio, no entanto, está mais ligada à cidade de São Paulo, onde chegou em 1944 atendendo a um convite de Oduvaldo Vianna para que fosse redator na Rádio Panamericana, que este acabara de fundar (Gomes, 1998, p. 88). Contratado pela Rádio Bandeirantes em 1948, assumiu nessa emissora também o cargo de diretor artístico. Uma de suas primeiras providências na nova função foi trazer do Rio de Janeiro o ator Mário Lago, que era seu amigo e estava desempregado (Idem, p. 113-114). Mário Lago, como veremos adiante, é um dos protagonistas da produção que será aqui analisada⁷.

Apesar de sua ampla produção radiofônica, Dias Gomes admite que “nunca encarara o rádio senão como meio de subsistência – meus desesperados esforços para levá-lo a sério e conferir dignidade ao meu trabalho soavam falsos para mim” (Idem, p. 123). Para o rádio, ele afirma ter produzido principalmente adaptações de obras da literatura universal, tendo feito aproximadamente 500 delas, para diferentes emissoras, entre 1944 e 1964 (Idem, p. 93). Mas ele não se refere, em sua autobiografia, à História de Zé Caolho ou a qualquer outro trabalho original que tenha produzido para o veículo.

A primeira observação a ser feita sobre a obra a ser analisada é a da existência de uma gravação original. Disponibilizei a gravação no YouTube, em duas partes, nos endereços <http://youtu.be/JvJ4F5zGhus> (Parte 1) e <http://youtu.be/Ry4JKrFqWw> (Parte 2). Espero que os leitores deste texto apreciem a sua audição. Pessoalmente, não tenho conhecimento de outros radiodramas brasileiros dos anos 50 que tenham sido preservados e digitalizados. Na grande pesquisa que realizou sobre a obra de Túlio de Lemos, Irineu Guerrini Jr. encontrou apenas os roteiros das produções (que estão depositados no Museu Lasar Segall). Já

⁷ Sua autobiografia dá a entender que, em 1952, quando “A História de Zé Caolho” foi veiculada em São Paulo, Dias Gomes já retornara ao Rio e tentava retomar sua trajetória como autor teatral (Gomes, 1998, p. 123).

da produção de Osvaldo Molles, nem ao menos com um acervo organizado dos roteiros podemos ainda contar.

Sobre a História de Zé Caolho em si, o primeiro aspecto que chama a atenção é o da envergadura da produção. Pelos créditos incluídos ao final da gravação, participaram dela:

- Radioatores: Henrique Lobo, Maria Estela Barros, Mário Lago, Vicente de Paula Neto, Chiquinho Sales, Fernando Alberto, Durvalino Bottini e Alves Teixeira.
- Cantores: Titulares do Ritmo, Miris de Oliveira, Dilma Camargo, Esterzinha de Sousa, João Dias e Lino Braga.
- Orquestra Bandeirantes regida por Benjamin Silva Araújo.
- Locutor: Cid Moreira
- Narrador: Dárcio Ferreira⁸

Entendo que uma produção desse porte demonstra tanto a importância que a emissora atribuía à série quanto o nível de sofisticação de sua estrutura. Além disso, parece-me evidente que a alocação de tantos recursos relaciona-se ao fato de que se tratava de uma produção patrocinada – no caso, pelas Caixas Econômicas Estaduais de São Paulo. Isso nos dá uma medida do impacto que a dramática redução do fluxo de verbas publicitárias para o rádio, motivado pela chegada da televisão, causaria nas décadas seguintes, quando trabalhos ficcionais como esse praticamente desapareceriam do dial.

Em “Zé Caolho”, Dias Gomes apresenta a história de um lavrador cearense, Zé Zeferino (protagonizado por Henrique Lobo), que chega à cidade de São Paulo na esperança de conseguir emprego e uma vida melhor. O primeiro detalhe que chama a atenção na obra é a sua inclusão dentro da série “Sonho e Fantasia”. Soa fortemente irônico o contraste entre o “porvir risonho e livre de preocupações”, anunciado pelos locutores Cid Moreira e Dárcio Ferreira para quem deposita suas economias nas Caixas Econômicas Estaduais, e a rude recepção que a cidade reserva ao migrante Zé Zeferino. Esse contraste parece ilustrar a questão da liberdade artística e da falta de autocensura dos meios de comunicação, apontadas por Ortiz para esse momento de incipiência da indústria. O contraste também se traduz na música: após o anúncio da série e a mensagem de seu patrocinador, que trazem como BG uma valsa melodiosa e viva, temos uma pausa na música e as falas de dois pedintes: “uma esmola para um pobre cego, pelo amor de Deus / uma esmola pelo amor de Deus”. A seguir a orquestra retorna, mas agora com uma música incidental de caráter dramático e tenso, pontuando a narração em off:

Será crime pedir? Será crime estender a mão à caridade pública? Mãos que deveriam estar dignificadas pelo trabalho? Não, crime não é pedir, crime é dar esmolas. Crime é dos que

⁸ Conforme créditos incluídos na gravação.

depositam migalhas nas mãos dos miseráveis em vez de lutar para destruir a podridão social que os criou.

Claro que não seria possível desvincular esse texto inicial da militância de Dias Gomes no PCB (Partido Comunista Brasileiro)⁹. É importante destacar que esse vínculo entre arte e militância política caracterizou a obra de muitos dos realizadores do período, vinculados a todas as áreas da produção cultural. Ele atesta, além da liberdade de atuação já apontada por Ortiz, o grande nível de liberdade política então existente, que contrastava vivamente com o pesado ambiente repressivo do regime varguista das décadas anteriores e, infelizmente, também com o quadro que se instauraria na década seguinte, a partir do golpe militar de 1964.

Após essa introdução, ouvimos de novo os pedidos do mendigo cego e a narração em off apresentando Zé Caolho que

não foi sempre mendigo... Pelo contrário, deixou a sua terra natal, o seu Ceará, e embarcou para São Paulo numa leva de migrantes que vinha a procura de trabalho. Zé Caolho ainda não era Zé Caolho, era somente Zé Zeferino. Bons braços para a enxada, bons dedos para a viola.

Nesse momento, surge uma canção composta especialmente para a produção, um baião¹⁰, que narra a despedida do protagonista de seu "Ceará tão bom". Assim, estabelecem-se dois procedimentos musicais distintos dentro da trilha da série. Por um lado, temos uma trilha instrumental, executada pela Orquestra Bandeirantes, que pontua em diversos momentos o desenvolvimento da trama e remete claramente ao idioma sinfônico do século XIX e a uma tradição da música descritiva que foi incorporada pelo cinema desde o seu início e também pelo rádio nas produções ficcionais. Por outro, temos o uso de canção popular como trilha especialmente composta, o que me parece bem menos usual. Esse procedimento é utilizado em "Zé Caolho" de dois modos distintos. No caso específico dessa canção e da seguinte, como trilha musical não-diegética, ou seja, como uma música que não surge como resultado de ações desenvolvidas na trama (como um personagem que canta, um rádio que é ligado, etc): trata-se de um tipo de procedimento que será adotado pela *nouvelle vague* ainda nos anos 1950 e, posteriormente, pelos cinemas brasileiro e norte-americano. Já a partir do terceiro episódio da série, como veremos, a música surgirá de forma diegética, interpretada pelos seus personagens de uma forma que parece inspirada pela obra de Bertolt Brecht, particularmente pela "Ópera dos Três Vinténs" (*Die Dreigroschenoper*, 1928)¹¹. O uso da canção, especialmente nos modos assumidos por Dias Gomes, parece-me bastante inovador e incomum e na produção radiofônica ficcional do período, o que atesta a originalidade e ousadia do autor. Infelizmente,

⁹ Dias Gomes atribui sua filiação ao PCB à influência de Oduvaldo Vianna que, como vimos, o trouxera à São Paulo em 1944 (Gomes, 1998, p. 95).

¹⁰ O baião é um ritmo musical característico do nordeste brasileiro, região de origem do personagem Zé Zeferino. Vale destacar a excelente qualidade da trilha instrumental, composta, orquestrada e regida por Benjamin Silva Araújo. A autoria das canções não é claramente citada nos créditos da obra, mas acredito que as melodias sejam do próprio Benjamin, compostas para as letras de Dias Gomes.

¹¹ Agradeço essa observação a Rafael Venâncio, professor e pesquisador de rádio do Senac e da FMU. Dias Gomes certamente conhecia a obra de Bertolt Brecht.

não tenho meios de precisar se esse procedimento foi assumido de modo mais constante por ele ou mesmo adotado em outros trabalhos de seus para o rádio¹².

As canções, diegéticas ou não, assumem sempre a função épica dentro da trama, ou seja, comentam sempre as ações dos personagens e o desenvolvimento da história. Em sequência ao baião, composto na primeira pessoa, que demarca o adeus de Zé Zeferino ao seu Ceará, temos a execução de uma música que representa São Paulo – uma espécie de marcha cívica, de arranjo orquestral grandiloquente e tom propositadamente ufanista: “São Paulo, São Paulo, São Paulo / Cidade varonil / São Paulo, São Paulo, São Paulo / orgulho do Brasil / Não há fome, não há sede / nem miséria, não há filas / São Paulo é o paraíso”... Mas o discurso afirmativo e triunfal da música funciona como um contraponto irônico à trajetória de Zé, que é preso por vadiagem ao dormir em um banco de praça no dia em que chega à cidade. E assim termina o primeiro episódio da série.

O segundo episódio começa com sua procura por um emprego. A maneira pela qual ela é traduzida na produção é bastante interessante: a palavra “trabalho”, pronunciada repetidamente pelo protagonista, é respondida por interjeições como “éin?”, “o quê?”, “como?” e por pontuações dramáticas da orquestra. A seguir, quando o protagonista é informado de que deve obter uma carteira de trabalho como condição para conseguir um emprego, surge um outro procedimento narrativo bastante curioso: ele é interrompido por uma fala de... seu estômago! No diálogo surreal que se segue¹³, o estômago ordena a Zeferino que arranje algo para comer antes de tentar conseguir uma carteira de trabalho. E para isso, lembra o narrador, ele precisa de dinheiro, só havendo dois meios de obtê-lo: roubando ou pedindo.

Zeferino decide pedir. Ele aborda um transeunte e conta sua história antes de pedir uma ajuda, ao que esse responde: “ora, uma história tão comprida para pedir uma esmola? Toma lá!”. Coberto de vergonha, o protagonista percebe-se então como um mendigo. Nesse momento, surge em cena outro personagem, Perneteta, um mendigo experiente (interpretado por Mário Lago) que, depois de afrontar Zeferino por estar ocupando seu ponto, passa a aconselhá-lo:

PERNETA: ...hoje em dia a fome e a miséria são tão comuns que ninguém se impressiona com isso. Você precisa arranjar uma bonita chaga sifilítica (...) ou então um defeito físico como eu

ZEFERINO: Ah, mas o senhor tem uma perna decepada!

PERNETA: Decepada coisa nenhuma, minha perna está dobrada, para enganar os trouxas (...) Você precisa ficar paralítico, ou cego dos dois olhos, do contrário não arranja nada não.

NARRADOR: E foi assim que nasceu Zé Caolho, um dos mais conceituados mendigos dessa dinâmica cidade de São Paulo.

¹² O CEDOM não me forneceu outros trabalhos de Dias Gomes e nem soube informar sobre a existência de outras gravações do autor em seu acervo.

¹³ Este diálogo e outras ideias ousadas da peça me parecem muito mais próximas da tradição inovadora da *hornspiel* alemã do que do nosso melodrama tradicional. Brecht, por exemplo, utiliza procedimento semelhante em “O Voo Transoceânico” (Der Ozeanflug, 1927), sua primeira peça radiofônica, onde o neveiro, a nevasca e o sono, entre outros exemplos, surgem como personagens.

A seguir, retorna a marcha ufanista, encerrando o segundo episódio da série.

No início do terceiro episódio, Zé Caolho se encanta com uma bela mulher que lhe dá uma esmola generosa. Ele começa a divagar junto a Perneteta sobre como tudo seria diferente se ele fosse rico. É executada então uma frase instrumental que, perceberemos ao final da história, remete-nos ao mundo do devaneio de Zé. Na sequência, a bela mulher volta assustada e apressada, deixando-lhe um pacote e pedindo-lhe para que o guarde. Abrindo o pacote, Zé descobre que este contém muito dinheiro (ele conta mais de 200 contos de réis, uma grande soma para a época, e isso seria “somente uma décima parte do total”). Alguns versos cantados celebram a fortuna de Zé Caolho, na forma de um diálogo entre ele e a mulher misteriosa: “eu nunca vi tanto dinheiro assim / ele é todo, todo, todo seu: Zé Caolho enriqueceu”.

A mulher retorna e diz que a polícia a está perseguindo, que roubou o dinheiro de quem tinha muito e quer dividi-lo com quem tem pouco. O dinheiro, que fez de “uma mulher honesta, uma ladra”, agora deve fazer “de um mendigo, um homem”. Surge nova canção, quase uma continuação dos versos anteriores:

CORO: esse dinheiro há de transformar / um vil mendigo num grande senhor / Zé Caolho vai ser doutor / MULHER: e num palácio iremos morar / com muito luxo e também com muito amor / CORO: Zé Caolho vai ser doutor / MULHER: Mas convém ter também um bom emprego / que ganhe muito e seja descansado / CORO: mas então vai ser deputado / MULHER: e se quiserem um bom candidato / e persistir essa falta de gente / CORO: votem nele pra Presidente.

Termina, assim, o terceiro episódio. O episódio seguinte (o último) começa com o locutor (Cid Moreira) e Perneteta discursando em tom de comício político:

LOCUTOR: Ele é o nosso homem. Homem que passou fome, que dormiu ao relento /
 PERNETA: Homem que foi obrigado a pedir esmolas pois era cego de nascença das duas vistas. Homem que veio da lama das ruas, do lodo das sarjetas. Homem que foi surrado pela polícia. Ele será um grande presidente porque acabará com tudo isso.

Segue-se a aclamação do público e, então, uma nova canção, típica de opereta, agora interpretada pelo próprio Zé Caolho: “Baixarei logo um decreto / proibindo ser doente / ninguém mais será mendigo / quando eu for presidente / E ser pobre será crime / só cabível num demente / ninguém mais será mendigo / quando eu for presidente...”.

Nova intervenção instrumental, uma resposta àquela que iniciara o devaneio, surge para encerrá-lo. Ouvimos a seguir o balbuciar de Zé Caolho, a voz de Perneteta que busca acordá-lo e a mulher que retorna, pedindo para trocar a esmola generosa que lhe dera por outra mais modesta (ela se enganara e entregara a ele o dinheiro de sua condução). Zé devolve o dinheiro. A seguir, Perneteta e Zé Caolho voltam a pedir esmolas e, então, temos a locução final:

LOCUTOR: E é esta a história de Zé Caolho que, quando era Zé Zeferino, chegou a São Paulo com a cabeça cheia de sonhos, o coração cheio de esperanças e de entusiasmo para o trabalho. As esperanças o abandonaram uma a uma. O entusiasmo foi assassinado numa esquina qualquer. Roubaram-lhe tudo, até o nome. Só uma coisa não conseguiram destruir nele: o seu sonho.

Conclusão

Uma das questões que este texto procura enfatizar é a da necessidade de procurar compreender a história do rádio de uma forma menos esquemática, a partir de uma utilização menos rígida da periodização tradicional, de modo a possibilitar uma melhor compreensão dessa sua tradição rica, regionalizada e bastante complexa. Também me parece fundamental o desenvolvimento de análises históricas que busquem contextualizar melhor o veículo dentro do quadro geral do desenvolvimento da indústria cultural do país e no âmbito dos seus grandes movimentos culturais e políticos.

O trabalho aponta ainda para a necessidade de se buscar um estudo do rádio que também leve em consideração a discussão e análise das obras de alguns de seus principais realizadores – um procedimento já tradicional dentro dos estudos cinematográficos e reivindicado para a televisão por Arlindo Machado (2000). Entendo que esse seja o caminho para entender a real importância alcançada pelo rádio no país também como espaço de expressão artística e experimentação estética, e não apenas como um popular veículo de comunicação massiva.

Claro que a grande dificuldade, nesse caso, fica por conta da localização, restauro e digitalização de acervos sonoros, tarefa complicada tanto pelo pouco esforço empenhado pelas emissoras com sua própria memória – sendo a Bandeirantes uma honrosa exceção nesse cenário – como pela pequena atenção que os pesquisadores de rádio tem reservado a esse tema.

Sobre as obras de Dias Gomes, Túlio de Lemos e Osvaldo Molles, autores citados nesse trabalho, parece-me possível afirmar que elas apontaram, em alguma medida, para a renovação e valorização da linguagem radiofônica e para a constituição de uma nova tradição no rádio brasileiro que comportasse maiores preocupações artísticas, políticas e sociais. Embora tal projeto não tenha chegado a se consolidar – talvez por fatores como o advento da televisão, a maior racionalização da atividade das empresas de comunicação e o golpe militar de 1964 – entendo que produções tão ousadas política e esteticamente proporcionaram um grande momento ao veículo, conferindo-lhe um status artístico que, nas décadas seguintes, ele infelizmente jamais voltaria a alcançar.

Referências

Fausto, B. (1999). *História do Brasil*. São Paulo: Edusp.

Goldfeder, M. (1990). *Por Trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Gomes, D. (1998). *Apenas Um Subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Russell.

Goulart, S. (1990). *Sob a Verdade Oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero/CNPq.

Guerrini Jr., I. (2005). De Um Sótão no Quartier Latin Para Uma Kitchinete na Avenida São João: La Boheme e Outras Óperas na Rádio Tupy de São Paulo. *Comunicare: Revista de Pesquisa da Faculdade Cásper Libero*, 5(2), 67-75.

Guerrini Jr., I. (2009). *A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem.

Machado, A. (2000). *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac.

Mesquita, J. L. (2008). *Eldorado, a rádio cidadã*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

Mugnaini Jr, A. (2002). *Dá Licença de Eu Contar*. São Paulo: Editora 34.

Ortiz, R. (1988). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Ortriwano, G. (1985). *A Informação no Rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus.

Salgado, A. F. (1941, agosto). Radiodifusão, Fator Social. *Revista Cultura Política*, 1(6). Rio de Janeiro: DIP.

Saroldi, L. C. & Moreira, S. V. (1984). *Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte.