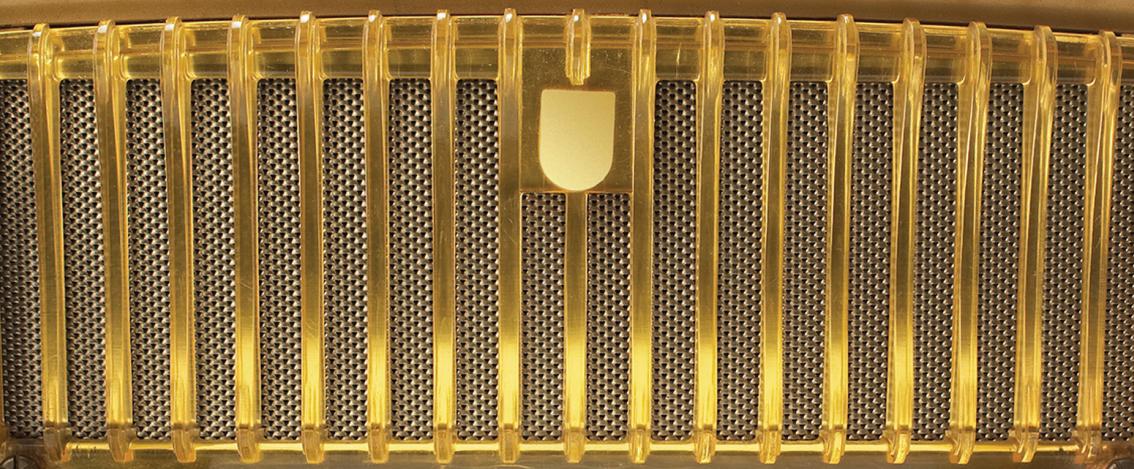


Adriano Lopes Gomes
Edivânia Duarte Rodrigues

RÁDIOS & MEMÓRIA

As narrativas orais na reconstituição
da história da Rádio Poti





Reitora
Vice-Reitor

Ângela Maria Paiva Cruz
José Daniel Diniz Melo

Diretora da EDUFRN
Diretor Adjunto da EDUFRN
Conselho Editorial

Maria da Conceição Fraga
Wilson Fernandes de Araújo Filho
Maria da Conceição Fraga (Presidente)
Ana Karla Pessoa Peixoto Bezerra
Anna Emanuella Nelson dos S. C. da Rocha
Anne Cristine da Silva Dantas
Carla Giovana Cabral
Edna Maria Rangel de Sá
Eliane Marinho Soriano
Fábio Resende de Araújo
Francisco Wildson Confessor
George Dantas de Azevedo
Lia Rejane Mueller Beviláqua
Maria Aniolly Queiroz Maia
Maria da Conceição F. B. S. Passeggi
Maria de Fátima Garcia
Maurício Roberto Campelo de Macedo
Nedja Suely Fernandes
Paulo Ricardo Porfírio do Nascimento
Paulo Roberto Medeiros de Azevedo
Regina Simon da Silva
Rosires Magali Bezerra de Barros
Tânia Maria de Araújo Lima
Tarcísio Gomes Filho

Editora
Supervisão Editorial
Supervisão Gráfica
Coordenação de Revisão
Revisão
Design Editorial

Kamyla Álvares
Alva Medeiros da Costa
Francisco Guilherme de Santana
Wildson Confessor
Cecília Oliveira
Rafael Sordi Campos

RÁDI& MEMÓRIA

**As narrativas orais na reconstituição
da história da Rádio Poti**



Coordenadoria de Processos Técnicos
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Gomes, Adriano Lopes.

Rádio & memória [recurso eletrônico] : as narrativas orais na reconstituição da história da Rádio Poti / Adriano Lopes Gomes, Edivânia Duarte Rodrigues. - Natal, RN : EDUFRN, 2016.

8.574 Kb ; PDF

ISBN 978-85-425-0596-2

Modo de acesso: www.repositorio.ufrn.br

1. Rádio Poti - História - Rio Grande do Norte. 2. Rádio Poti - Memórias. 3. Rádio Poti - Narrativas. I. Rodrigues, Edivânia Duarte. II. Título.

RN/UF/BCZM

2016/28

CDD 621.384

CDU 654.195(813.2)(091)

Todos os direitos desta edição reservados à EDUFRN – Editora da UFRN

Av. Senador Salgado Filho, 3000 | Campus Universitário

Lagoa Nova | 59.078-970 | Natal/RN | Brasil

e-mail: contato@editora.ufrn.br | www.editora.ufrn.br

Teléfono: 84 3342 2221



Adriano Lopes Gomes
Edivânia Duarte Rodrigues

RÁDI& MEMÓRIA

As narrativas orais na reconstituição
da história da Rádio Poti

APRESENTAÇÃO

Todo livro que se publica reflete um desejo de quem o escreve. Inicialmente fomos movidos pela paixão que temos pelo rádio, seguida de outra inclinação não menos apaixonante: a de pesquisar. Foram meses incansáveis na identificação e localização das fontes orais, na coleta dos documentos que dariam subsídio às informações e no verdadeiro “quebra-cabeça” para reconstituir a história da Rádio Poti de Natal, a primeira emissora do Rio Grande do Norte. A cada relato que ouvíamos nosso imaginário saturava-se de cenas que teciam os retalhos das lembranças. Não há como não se emocionar com os depoimentos dos nossos informantes, mesmo porque as suas narrativas eram sempre acompanhadas de um brilho no olhar uma vez que, para eles, fazer e ouvir rádio eram atividades sedutoras.

É nosso dever, enquanto autores, dividirmos com vocês um pouco dessa trajetória. Neste livro, o encontro do sentimento e da razão permanece no desafio de identificar o sentido de “estar no mundo”. Não apenas porque é um relato a mais. Mas porque foi feito com rigor científico, adotando-se método e teorias, promovendo-

se análises e buscando-se conclusões. O “estar no mundo” aqui em destaque é muito mais para dizer que somos atores sociais, cada um com singularidades que nos identificam enquanto sujeitos.

A Rádio Poti é, hoje, apenas um “patrimônio” da radiofonia potiguar. Os seus microfones foram silenciados. Porém, não podemos calar a voz daqueles que construíram a história, viveram e experimentaram a arte de transformar o tempo em cenário social para que nós, espectadores ávidos, possamos apreciar o espetáculo. Abram-se as cortinas: a história da Rádio Poti vai sempre recomeçar.

SUMÁRIO

Introdução	9
Aspectos Contextuais e Geográficos: Natal na Era do Rádio	33
Rádio Educadora de Natal: A Emissora Pioneira do Estado	46
A Programação da Rádio Poti na Era de Ouro	70
Fim de Transmissão: Considerações Finais	149
Referências	154

INTRODUÇÃO

A memória é atributo das funções cognitivas, em arquétipos constituídos a partir das sociedades ágrafas ou com predomínio da oralidade, que se utilizavam da capacidade mnemônica para armazenar e transmitir informações através da expressão oral. A tradição oral constitui-se numa forma de preservação da história através da fala, considerada a maneira mais presente de transmitir conhecimento antes da escrita, destacando-se os contadores de história, menestréis, jograis, trovadores, segréis, romanceiros, cancioneiros, bardos, mimos e histriões como personagens fundamentais no processo da comunicação e divulgação dos conhecimentos. Os chamados contadores de histórias usavam a memória e a linguagem falada, além do alaúde¹, com o objetivo de formar leitores-ouvintes e fixar em suas culturas o valor da literatura oral, transmitida pelas gerações sucessivas (GOMES, 2003).

No século IV a.C. surge a escrita a partir dos pictogramas, isto é, signos que guardam correspondência direta entre imagem gráfica

1 Antigo instrumento de origem oriental, de cordas dedilháveis (FERREIRA, 2000, p. 27).

(desenho) e o objeto representado. Depois, utilizou-se a escrita ideográfica e, posteriormente, a fonográfica. Quando os signos gráficos passaram a representar unidades de som, surgiram as letras e a partir dessas ocorreu a constituição do alfabeto.

Apesar do surgimento da escrita, muitas civilizações ainda transmitiam sua cultura oralmente através da linguagem falada ou visualmente por meio das imagens. O fato é que poucos tinham acesso à escrita, situação que se observou na transmigração do tempo de tal sorte que, notadamente durante a Idade Média, a linguagem escrita era restrita aos monges e às pessoas letradas. Além disso, não havia meios capazes de reproduzir ou transportar os signos linguísticos a grandes distâncias. Essa dificuldade foi superada com a invenção da tipografia, por Gutenberg, que permitiu impressões repetidas de livros e outras escrituras.

Com o advento da imprensa (século XV), a memória passa por alterações significativas, pois vai encontrar outro suporte para deixar marcadas as lembranças, acontecimentos, narrativas cotidianas e até mesmo imagens. A nova realidade do registro escrito, em caráter de produção sistemática e de grande escala, vai promover modificações na comunicação entre os sujeitos cuja situação de contexto sócio-histórico passa a exigir competências na dimensão do saber ler e escrever. Tais competências seriam necessárias ao arquivamento das manifestações factuais e culturais, excedendo os limites que a memória impõe, muitas vezes escapando os episódios relevantes em razão do ângulo a que se lança sob determinado evento social.

Com o passar do tempo, foi possível reproduzir livros em larga escala, guardar documentos escritos, arquivar peças de jornais periódicos, assim constituindo novas formas de se entender a memória cultural. No início do século XX, os primeiros experimentos radiofônicos, por extensão das experiências com o telégrafo sem fio, vão alterar o processo de interação social: a oralidade, antes circunscrita às relações interpessoais, agora será possível com a transmissão a longa distância, em situação midiática, para recepções horizontais e em um só tempo. O rádio chega ao Brasil em setembro de 1922, mas ganha desenvolvimento a partir do ano seguinte com a inauguração da Rádio Sociedade do Rio do Janeiro, por iniciativa pioneira de Roquette Pinto.

No início dos anos 1950, com os estudos avançados do magnetismo e das inovações tecnológicas, já é possível gravar e arquivar a voz humana em suportes de acetato, discos de vinil e fitas magnéticas no sistema analógico. Todo esse aparato técnico foi de extrema importância para a preservação de depoimentos, músicas, notícias, vinhetas e publicidades, pelo que designamos de Memória Eletrônica.

Atualmente, vivemos a sociedade da cultura midiática ou cibercultura na qual os componentes digitais – como recurso avançado da tecnologia – vão imprimir outros procedimentos de conduta ao ser humano. Passou-se do sistema analógico para o sistema digital em que é possível extrapolar os sentidos, ampliar

o caráter da intersubjetividade entre atores sociais em lugares distintos, subvertendo as concepções de sociedade formalmente organizada e de onde transgride-se o paradigma de tempo e espaço, de ser e não ser, de estar circunscrito geograficamente em ambientes determinados. Gravar discursos, registrar imagens em dimensões diferentes, editar, armazenar e recuperar falas em recursos técnicos sofisticados são características dessa nova era.

Devemos entender que todas as situações mencionadas se configuram como mecanismos de pertencimento ao campo da memória, porém histórica e tecnologicamente constituídas e ressignificadas. Assim sendo, ainda que recuperemos peças de documento sonoro das emissoras de rádio ou em arquivos pessoais, vamos considerar tais aspectos inseridos no âmbito da memória coletiva, ainda que o registro esteja sedimentado em suporte, que não o mnemônico, aqui naturalmente admitido.

As formas primordiais de conexão entre passado e presente são concepções que regulam o desejo inconsciente do sujeito social em busca contínua da sua própria identidade. Esta tem sido a questão que desde a infância da humanidade e, sobremaneira, a partir dos filósofos da Grécia Antiga, tem levado o ser humano a buscar o sentido do seu estar no mundo. A memória se insere nessas questões por ser a faculdade que permite armazenar os acontecimentos vivenciados, acumulando experiências e ampliando os referenciais de conhecimento histórico e sociocultural.

Na sociedade moderna, em que impera a difusão de produtos pela indústria midiática, é preciso encarar a cultura como um bem social da coletividade. Por tal razão, entender os processos mnemônicos também implica refletir sobre o nosso engajamento na sociedade e o compromisso em preservar o universo de valores que permeiam o ser social, hoje cerceado pelas determinações do mundo globalizado. Entendemos que tal situação reflete a natureza da constituição historiográfica, quando se reúne um conjunto de bens simbólicos inscritos na sociedade que atravessa o tempo e ganha sentidos nas coletividades.

Convém dizer que a memória respalda a história, pois dela se alimenta (LE GOFF, 2000), tanto quanto os documentos testemunham os fatos. A propósito, o autor (*ibidem*), cita Pierre Nora ao se referir ao passado vivido pelos grupos sociais à semelhança de memória histórica da sociedade e faz associação entre história e memória ao considerar:

Até aos nossos dias “história e memória” confundiram-se praticamente e a história parece ter-se desenvolvido “sobre o modelo de rememorização, da anamnese e da memorização”. Os historiadores davam a fórmula das “grandes mitologias colectivas, ia-se da história à memória colectiva. Mas toda a evolução do mundo contemporâneo, sob a pressão da história imediata em grande parte fabricada ao acaso pelos meios de comunicação de massa, caminha para a fabricação de um número cada vez maior de memórias colectivas e a história escreve-se, muito mais do que antes, sob a pressão destas memórias colectivas (LE GOFF, 2000, p. 54).

Sendo assim, este livro está inserido na interface entre história, rádio e memória, da qual nos apropriaremos para emergir os sentidos inerentes ao nosso objeto de investigação, a Rádio Poti de Natal. Consideramos que a relevância deste estudo recai sobre o fato de que a memória do rádio representa toda uma série de situações que vivenciamos no cotidiano, independente de classe ou contexto social. Os componentes historiográficos que se integram e formam nossa consciência cultural expressam particularidades do sujeito que se percebe na condição de membro inserido na sociedade em cujo espaço será necessário resguardar os valores que o tempo insiste em sepultar. Assim, quando o ator social se reconhece nesse múltiplo universo de experiências revela-se o estatuto de cidadão que passa a valorizar o seu meio e, por decorrência, a cultura de sua localidade.

Desde o seu advento no Brasil, o rádio sempre esteve presente na vida das pessoas, quer nos cômodos da casa, quer no ambiente de trabalho, em situações de recolhimento ou momentos de compartilhamento grupal. O rádio acompanhou os episódios da história, narrando-os, emocionou ouvintes, e apresenta-se, ainda hoje, como um meio de comunicação que participa da construção social da realidade, ao divulgar diariamente questões que problematizam o cotidiano e fazem a sociedade pensar e discutir sobre os assuntos abordados nas grades de programação.

Essa relação triádica, constituída pelo mundo, mídia e construção social da realidade, promove uma ordem sistêmica no processo de

produção das informações, legitimado pelos procedimentos de previsão, seleção e exposição dos fatos, provocando uma espécie de debate público, teoria que ficou conhecida como *agenda-setting* (TRAQUINA, 1993, 2001, 2004; SOUSA, 2002; WOLF, 2003). Tal concepção teórica surgiu nos Estados Unidos, em 1968, por ocasião de estudos sobre eleições presidenciais, de acordo com pesquisas feitas por McCombs e Shaw (TRAQUINA, 2001, p. 54). Sousa (2002) esclarece que essa teoria destaca que os meios de comunicação têm a capacidade não intencional de agendar temas que são objeto de debate público em cada momento.

Imaginemos a capacidade do rádio em provocar os ouvintes a ancorarem ideias, pois trabalha com elementos imaginários do interlocutor, resultando daí uma maior possibilidade de envolvimento mediante o conteúdo apresentado. O significado que decorre dessa situação vai ao encontro do conhecimento de mundo e das vivências de cada ouvinte. Strohschoen (2004, p. 31) diz que a relação entre mídia, realidade social e memória é dinâmica e reflete a natureza da comunicação, como elemento primordial, assim destacando: “abordar o fenômeno da memória hoje é aproximar-se bastante de um aspecto central dos seres humanos: o processo de comunicação, o desenvolvimento da linguagem enquanto esfera simbólica”. Portanto, a memória radiofônica apresenta-se como um conjunto de símbolos, transferido para determinados contextos de vida coletiva, situado no tempo e apreendido através de constantes

ressignificações mnemônicas. Ou seja, a cada olhar que se incide sobre certos episódios, há uma espécie de “segundas histórias”, contadas sucessivamente entre gerações, as quais vão recompondo o cenário que se iniciou no passado.

Acontecimento e memória

Halbwachs (1990) discutiu aspectos da memória, segmentando-a em memória individual e memória coletiva. Foi sobre o modo de encarar esta última que o autor destacou os elementos que organizam os traços sociais da cultura, disseminada pelos membros que dela fazem parte. Tal disseminação resulta do processo de mediação e transmissão de valores simbólicos, capazes de armazenar as informações e recuperá-las sob forma de lembranças. Considera o autor:

Haveria então, na base da lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social – admitiremos que se chame de *intuição sensível* (HALBWACHS, 1990, p. 37)

O meio social oferece as bases para a construção da memória individual que, ao contato com os demais membros da comunidade, algo em comum constituirá a memória coletiva. Portanto, para Halbwachs (*op. cit.*), existem memórias individuais e os indivíduos vão constituir uma atmosfera de intercâmbios sócio-históricos que transmigrará pelos porões do inconsciente, como herança que se manifesta em sucessivas etapas históricas do ser humano em

contínua atividade cultural. A memória coletiva emerge das marcas sociais e discursos polifônicos cujas vozes ecoarão pelas gerações posteriores através de processos interativos, de tal modo que os falares, as narrativas orais, a reprodução de comportamentos e os costumes vão construindo o meio e a realidade social.

Para efeito deste trabalho de recuperação da memória, consideramos o passado vivido e o passado apreendido dos informantes, pois era nossa intenção identificar a heteroglossia desses sujeitos na convergência dos episódios que constituem nosso objeto de estudo. De outro modo, queremos dizer que mesmo aquelas expressões sugestivas de que “eu ouvi dizer”, ou “me contaram que”, são consideradas nas análises tendo em vista o fenômeno da polifonia social, absolutamente relevante na reconstituição da memória radiofônica.

Memória: reconstrução do passado

As lembranças se apresentam de duas formas: reconstituem os processos identitários de uma sociedade, originando a memória coletiva ou se agrupam em torno de uma pessoa definida, caracterizando a memória individual. Sendo evocada por um único indivíduo ou pelos membros de uma comunidade, a lembrança pode ser entendida como:

[...] uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, além disso, preparada por outras

reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Por meio das lembranças é possível emergir situações vividas, através das quais busca-se manter contato com o passado estando envolto em ideias e imagens de hoje. O ponto de vista do narrador lançado sobre os acontecimentos antigos transformam-no.

A memória coletiva compreende todas as reminiscências em comum que pertencem aos membros de um determinado grupo social:

No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos acontecimentos e das experiências que concernem ao maior número de seus membros e que resultam quer de sua própria vida, quer de suas relações com os grupos mais próximos (HALBWACHS, 1990, p. 45).

É, portanto, no processo de interação social que acontece a formação da memória coletiva, cujo conteúdo é capaz de representar o conjunto de membros que a construiu. Mas, o fato de estar incluso em uma coletividade não cessa o aparecimento da individualidade dos componentes: [...] a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Paralelamente à constituição da memória coletiva, constroem-se as memórias individuais que correspondem ao acúmulo de lembranças exclusivas pertencentes a cada indivíduo. A convivência

em sociedade não exime o ser humano de vivenciar momentos e experiências próprias que o permitam elaborar lembranças individuais. E, ainda, mesmo inserido no meio social, compartilhando lembranças comuns, há uma variação de intensidade com que essas lembranças aparecem para cada membro do grupo. De acordo com Halbwachs (1990, p. 54), as duas memórias se interdependem constantemente, ou seja, a individual apoia-se na coletiva para precisar alguns dados, assim considerando: “um homem para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente de fazer apelo às lembranças dos outros”. Enquanto que a memória coletiva para compor o tecido social depende da participação dos integrantes do grupo, conforme destaca o autor: “envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas” (HALBWACHS, 1990, p. 53).

Portanto, a memória coletiva sobre a radiodifusão potiguar foi desencadeada através das histórias de vida. As fontes orais, categorizadas como profissionais da comunicação e ouvintes da Rádio Poti, inseridas no mesmo contexto espacotemporal, vivificaram o veículo rádio por meio dos relatos e permitiram o processo de reconstituição da memória radiofônica.

O termo memória radiofônica é aqui entendido por fatos, noções e acontecimentos do passado referentes ao rádio, capazes de caracterizá-lo como veículo de comunicação de massa. Para reconstruir a memória radiofônica da Rádio Poti AM entre 1941 e 1955 recorremos às lembranças coletivas dos informantes, agrupadas

em uma mesma categoria, ou seja, relacionadas à emissora Poti. Vale ressaltar que, mesmo se tratando da memória coletiva dos informantes, as lembranças não são idênticas, em essência são comuns, apesar da individualização:

[...] o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique (BOSI, 1994, p. 31).

Por mais que os relatos correspondam aos mesmos fatos e acontecimentos sobre a Rádio Poti, foram abordados de maneira distinta pelos vários informantes. Mesmo se tratando de lembranças comuns, cada Informante guardou em espírito as experiências mais significativas, aquelas que o afetaram nos campos sensoriais e emocionais. As particularidades e a generalização dos relatos correspondem ao quadro de lembranças que vão desde a fundação da emissora até a descrição dos programas transmitidos pela Rádio Poti, delimitados temporalmente na chamada “era de ouro do Rádio Potiguar”. É, portanto, através da conexão dessas narrativas que conseguimos tecer a memória radiofônica aqui enfocada, pois quando os informantes descrevem o passado da radiodifusão potiguar, reconstruem a história do rádio e revelam a memória coletiva da sociedade natalense.

Na esfera da revelação dos sentidos: o narrador e a experiência

A experiência é considerada por Benjamin (1994) como a faculdade que mantém viva a atividade do narrador. Porém, o autor assim considerou em uma época assinalada pela “reprodutibilidade técnica” que a arte de narrar estava em vias de extinção, atribuindo tal realidade à ausência de intercâmbios que asseguram a tradição cultural. Destacou o autor:

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. [...] esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1994, p. 200-201).

Convém ressaltar que as considerações de Benjamim remontam a um contexto de grandes turbulências sócio-históricas – ou seja, o cenário político, social e econômico, marcado pelo desenvolvimento industrial, bem como os episódios que antecederam e deflagraram a segunda guerra mundial –, pelas quais ele mesmo admitia as consequências irrevogáveis para a sociedade. O narrador, descrito por Benjamin, é aquele que carrega consigo as informações adquiridas pelas experiências de vida, impregnadas pela sua percepção de mundo sob constante olhar da realidade crítica em face dos acontecimentos à sua volta.

A experiência torna o sujeito socialmente ativo em suas atitudes, pois é capaz de inseri-lo no contexto onde o espírito humano esconde as suas recônditas intenções discursivas. Na literatura, essa situação incide sobre os processos de construção metafórica ou simbolismos que vão desafiar a mente do espectador a encontrar as respostas veladas.

Sendo assim, para realizar a pesquisa, selecionamos oito sujeitos informantes, aqui considerados como *fontes orais primárias e secundárias*, situadas nas categorias de ouvintes, estudiosos, radialistas e testemunhas indiretas. A escolha da amostra manteve a pertinência metodológica de um trabalho etnográfico, selecionada com base em alguns critérios, tais como: a proximidade com a Rádio Poti, quer na condição de radialista que trabalhou na emissora entre os anos de 1941 e 1955, quer na condição de ouvinte assíduo ou simpatizante e estudioso da mídia radiofônica.

Convém dizer que a escolha dos sujeitos-informantes se deu a partir das funções que desempenharam na Rádio Poti, nos departamentos artístico e jornalístico, bem como aqueles que exerciam a função de ouvintes da emissora. Os dados foram coletados em um dado espaço de atividade de campo cujos relatos orais foram transcritos na íntegra, sem nenhuma edição de correção linguística. As entrevistas foram realizadas no período entre maio de 2004 a abril de 2005. Os entrevistados ficaram assim designados:

Informante 1, 56 anos, caracterizado como ouvinte da Rádio Poti. Profissão: Professor. Para esse Informante a diversão naquela época era o rádio, veículo através do qual ele ouvia as novelas e os noticiários com a presença dos adultos, caracterizando-se como um dos constituintes da sua formação cultural.

Informante 2, 81 anos, diretor artístico e jornalista da REN/ Rádio Poti. Profissão: Advogado. Para ele o rádio foi uma escola, foi o primeiro meio de comunicação onde aprendeu a fazer jornalismo, sendo, portanto, o radiojornalismo um colaborador para o bom desempenho de sua profissão como Advogado.

Informante 3, 57 anos, ouvinte da Rádio Poti. Profissão: Comunicador. Para ele o rádio “era tudo”, especialmente, um divertimento familiar barato que reunia as pessoas para ouvir a programação transmitida.

Informante 4, 64 anos, ouvinte da Rádio Poti. Profissão: Radialista/Locutor. Ele acredita que o rádio tinha e tem maior poder de comunicação do que qualquer outro veículo, principalmente, porque o rádio possui características como o “imediatismo”.

Informante 5, 78 anos, cantora e radioatriz da REN/ Rádio Poti. Profissão: Cantora. Segundo ela, a Rádio Poti foi muito importante para Natal, pois ensinou, explicou, mostrou e educou através dos programas que transmitiu.

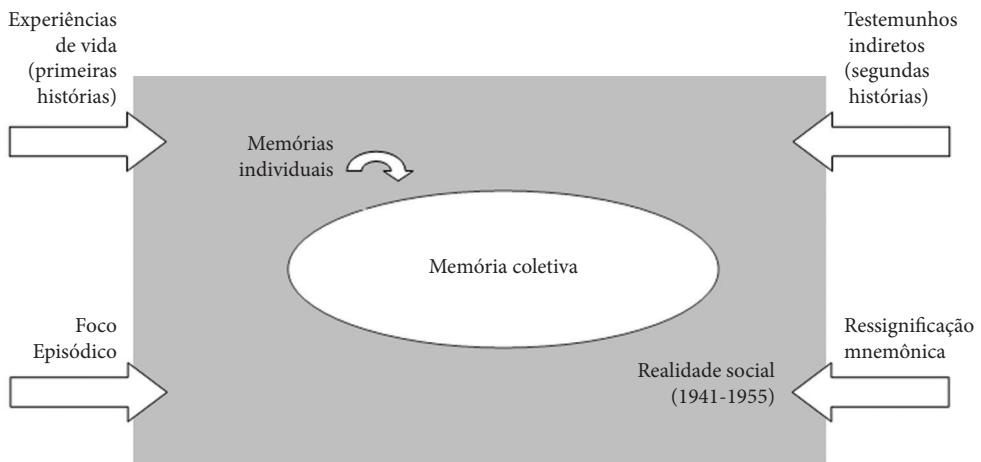
Informante 6, 75 anos, cantor da Rádio Poti. Profissão: Cantor. O rádio significou para ele e para muitos outros cantores a chance de descoberta e sucesso artístico.

Informante 7, 79 anos, locutor, músico e radioator da REN/Rádio Poti. Profissão: Músico. Ele considera que a Rádio Poti teve um grande significado, principalmente, porque abriu espaço para estudantes que sonhavam em fazer sucesso como cantores.

Informante 8, 61 anos, ouvinte da Rádio Poti. Profissão: Pesquisador. Considera que o rádio foi muito importante como transmissor de notícias, tornando-se o veículo mais procurado, na época, para se obter informações.

Portanto, a pesquisa desencadeou a memória coletiva sobre a radiodifusão potiguar, através das histórias de vida. As fontes orais, categorizadas como profissionais da comunicação e ouvintes da Rádio Poti, inseridas no mesmo contexto espacotemporal, vivificaram o veículo rádio por meio dos relatos e permitiram o processo de reconstituição da memória radiofônica. Para visualizar melhor o que estamos enfatizando, acompanhemos o seguinte gráfico:

Gráfico 1 - A interação das situações de memórias e as relações incidentais sobre a realidade social



Fonte: Elaborado pelo autor

Percebe-se no Gráfico 1 que há pelo menos quatro relações que incidem sobre a realidade social em torno da qual estamos trabalhando: as experiências de vida, os testemunhos indiretos, o foco episódico e a ressignificação mnemônica.

As experiências de vida, aqui consideradas, são estratos de vivências e lembranças que se acumulam com o tempo e ganham significado nas memórias individuais. Entendemos que este componente é relevante na compreensão deste estudo em face dos acontecimentos que marcaram o contexto social em um determinado período histórico. Quando abordamos a questão das experiências de vida, queremos dizer que levamos em consideração apenas aquelas que tiveram relação direta com o objeto de estudo, isolando outras de

ordem pessoal, tais como: os acontecimentos familiares, o cotidiano escolar ou profissional etc. As narrativas de experiências de vida são admitidas como *primeiras histórias* por entendermos que os sujeitos informantes viveram os fatos relacionados à Rádio Poti de forma direta, e que, portanto, eles próprios relatariam com conhecimento de causa por terem experienciado tais acontecimentos.

Os testemunhos indiretos decorrem das primeiras histórias. Geralmente são sujeitos sociais que não tiveram relação direta com os episódios em evidência, mas de algum modo tomaram conhecimento, em uma mesma ou em outra geração. Por isso é que estamos tratando de *segundas histórias*, na concepção que norteia as práticas de oralidade, cujas informações vão sendo transmitidas de forma escalonada e fazendo parte da memória coletiva da sociedade. São informações, de igual modo, importantes para efeito de reconstituição da história, tendo em vista que os testemunhos indiretos passam por registros que sedimentam o conhecimento partilhado entre os membros da comunidade.

A ressignificação mnemônica decorre da apreensão do conhecimento internalizado pelos sujeitos através de uma informação que é repassada de pessoa a pessoa. Convém enfatizar que a percepção sobre determinado episódio que alguém presenciou ou ouviu falar ganha sentidos de conformidade com o seu repertório de mundo, o que implica dizer que a estratificação das lembranças vai sendo ressignificada com o olhar e com o tempo.

Por fim, o foco episódico diz respeito ao *frame* ou enquadramento sobre determinado assunto que se quer abordar dentro da esfera de possibilidades nos acontecimentos sociais. O nosso foco episódico são as reminiscências dos fatos que assinalaram a história da Rádio Poti. Portanto, tudo que mantenha estreita relação com os episódios circunstanciados na constituição da Poti será levado em consideração através das narrativas orais dos informantes pesquisados.

Suporte teórico-metodológico

A pesquisa obedeceu à abordagem etnográfica, de natureza qualitativa, utilizando-se dos aportes teóricos da História Oral e a técnica da entrevista compreensiva. Thompson (2002, p. 44) enfatiza que a História Oral “é uma história construída em torno de pessoas. Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação”. Admitimos que tal opção orientou os procedimentos metodológicos da pesquisa em razão do contato que deveríamos manter com determinados informantes, sujeitos alvos dos propósitos elencados no presente estudo.

Quanto ao método da entrevista compreensiva, com base em Kaufmann (2013), devemos considerá-lo como o mais apropriado para a nossa investigação, tendo em vista a subjetividade que permearia todo o processo, concomitante à observação participante e a utilização dos instrumentos de coleta, tais como: diário de campo, questionário e gravador de áudio. O questionário foi elaborado com

12 perguntas abertas, obedecendo a uma ordem de interesses que convergiam aos objetivos da coleta dos dados. O trabalho de campo teve a duração de 11 meses, resultando em oito horas de gravação em áudio, que foram transcritas e analisadas. Para nos dar suporte às informações coletadas através das narrativas orais, recorremos a outros documentos que, de igual modo, serviriam como elemento desencadeador de lembranças às fontes entrevistadas, entre os quais destacamos: fotografias, atas da Rádio Poti, cartas de ouvintes, jornais de época (*Diário de Natal* e *A República*), scripts de programas, além de textos sobre a emissora em estudo.

Quando se trabalha com História Oral logo vem a questão da fidelidade e validação científicas, considerando-se a natureza subjetiva das fontes orais tanto quanto ao caráter efêmero da memória. Ora, o processo de reconstituição da memória radiofônica exigia do pesquisador posturas que se inscreviam na ordem da comparação, cruzamento de informações, análise de conteúdo das falas, para que as evidências orais sugerissem a realidade com a qual estávamos trabalhando. A esse respeito, Thompson (2002) já assinalara:

Nossa principal tarefa aqui será tomá-la [a questão da evidência da história oral] em seu sentido literal e verificar como se sustenta a evidência oral quando apreciada e avaliada exatamente do mesmo modo como se avaliam todos os outros tipos de evidência histórica (THOMPSON, 2002, p. 138).

É imprescindível salientar que a memória radiofônica da Rádio Poti, aqui exposta, foi recuperada graças ao método da História Oral, ancorado na memória coletiva. A pesquisa também adotou a análise qualitativa dos dados, sendo a reconstituição feita por meio da análise temática dos relatos. As narrativas são categorizadas por temas, a saber: fundação da Rádio Educadora de Natal, quadro de profissionais, passagem da Rádio Educadora de Natal para a Rádio Poti, radiojornalismo, programas de auditório, produção comercial, programas em estúdio, programas esportivos e radionovelas. Esses consistem nos temas-eixo em torno dos quais os relatos se organizam.

Associamos fontes documentais escritas e orais como, por exemplo, o Estatuto da Rádio Educadora de Natal e o termo de concessão do Ministério de Obras e Viação que reforçam os relatos dos informantes. Além disso, fizemos uso do referencial teórico sobre rádio, pesquisas em sítios virtuais e do único livro sobre a História do Rádio no Rio Grande do Norte, do autor José Ayrton de Lima. Entretanto, convém dizer que a História Oral, como método, tornou os depoimentos (entrevistas) o fator central das análises porque, segundo Meihy (2002, p. 44), “para serem garantidas como método, as entrevistas precisam ser ressaltadas como nervo da pesquisa. O resultado deve ser efetivado com base nelas”. Mas, é importante destacar que essa reconstituição por meio dos relatos, apoiados pela História Oral, não objetiva alcançar a verdade absoluta sobre

o passado radiofônico da Rádio Poti. Pretendemos, sim, fazer uma reconstituição da história da Poti fundamentada nas impressões daqueles que a construíram.

Acreditamos ainda que todos os pontos de vista dos informantes carregam em si sua veracidade, mesmo porque os relatos emitidos correspondem a uma versão dos fatos, não há um resgate do passado, mas sim uma reconstituição. Como diz Bosi (1994, p. 88): “A narração é uma forma artesanal de comunicação. Ela não visa a transmitir o ‘em si’ do acontecido, ela o tece até atingir uma forma boa. Investe sobre o objeto e o transforma”.

Vemos que a História Oral, além de possibilitar a produção de outras versões diante da história classificada como oficial, pode reconstruir a história quando não temos versão alguma. E mais, ela desempenha uma importante função social: “na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema – pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras” (THOMPSON, 1998, p. 22). Em relação à reconstituição histórica da Rádio Poti, em que não tínhamos uma versão “oficial”, a História Oral oportunizou a reconstituição e conservação da história a partir do momento em que colocou os protagonistas sociais como os principais enunciadores da história.

É fundamental dizer que os relatos orais trazem consigo uma carga de subjetividade, mas não encaramos esse fato como algo limitador no processo de reconstituição, e sim como elemento

próprio da individualidade humana. Sendo assim, adotamos a reflexão de Denise Paraná citada por Meihy (2002), quando assinala: “Interesses explícitos e desejos indecifráveis fazem, ambos, parte do universo humano, permeando inevitavelmente todas as nossas produções. E isso se tomarmos os aspectos subjetivos como uma limitação” (MEIHY, 2002, p. 48).

Percebe-se que o autor atribui a relevância dos relatos orais como um documento a ser considerado pelo pesquisador, pois, de contrário, seria “ignorar o extraordinário valor que possuem [as fontes] como testemunho subjetivo, falado” (*ibidem*). Partindo deste entendimento, passamos a reconhecer o ator social na condição de sujeito portador da tradição oral, aqui admitido como documento vivo, não obstante reconhecermos a divergência de opiniões centradas sobre a força da oralidade como algo que sustenta a história. Burke (1992, p. 170) lembra que para os historiadores a palavra escrita é soberana, mas destaca que “devemos reconhecer a distinção entre a fala importante e a banal”. Sendo assim, fomos ao encontro dos informantes por acreditarmos que as vozes reminiscentes das testemunhas deveriam ecoar sobre a materialidade da pesquisa, considerando-as importantes na reconstituição da memória radiofônica.

Ainda sobre os informantes, é lícito destacar que esses foram classificados em primários, ou seja, os protagonistas da história em evidência por este estudo, ou, de outro modo, aqueles que estiveram diretamente envolvidos com a Rádio Poti, na condição de radialistas

e que trabalharam na emissora durante a época aqui circunscrita, tais como: Informantes 2, 4, 5, 6 e 7; e secundários, sendo aqueles cujo envolvimento deu-se de forma indireta, tais como Informantes 1, 3 e 8, que foram ouvintes assíduos, e Informantes 1 e 8, inseridos na condição de estudiosos e pesquisadores. Julgamos que essa relação de Informantes foi suficiente para termos a noção das questões temporais e pontuais, posteriormente confrontadas entre os dados fornecidos por eles e os documentos escritos, jornalísticos e fotográficos.

Durante a coleta dos dados tivemos o cuidado de manter a seqüência do questionário, fazendo algumas incursões por outras perguntas que não haviam sido previstas, mas consideradas igualmente relevantes pelos entrevistadores para se ter uma compreensão mais alargada do fenômeno investigado. Tal é a natureza da técnica da entrevista comprehensiva.

As entrevistas foram transcritas, mantendo o registro da expressão oral dos informantes, aproximando-se das técnicas sugeridas por Marcuschi (1991) no trabalho de análise da conversação. Para a análise, fragmentamos as falas dos sujeitos, destacando particularidades que subjaziam ao fenômeno de compreensão da memória radiofônica.

ASPECTOS CONTEXTUAIS E GEOGRÁFICOS: NATAL NA ERA DO RÁDIO



Antes de adentramos na história do rádio potiguar, é importante entendermos as condições contextuais que permeavam a cidade do Natal nas décadas de 1930 a 1940, incidindo na própria história do rádio no estado.

O ano de 1935 foi marcado pela Insurreição Comunista, que ficou conhecida como “Intentona Comunista”. Durante quatro dias, de 23 a 27 de novembro, o Brasil esteve sob o domínio de um governo comunista e Natal foi a sede do Governo Popular Revolucionário².

A Intentona Comunista de 1935 surgiu dentro de um contexto de agudos conflitos sociais. A cidade vivia, ainda, as marcas da Revolução de 1930 e estava sacudida por um forte movimento grevista promovido pelas mais diversas classes de trabalhadores. Já naquela

² Colaboração de Carmem Daniella Spínola da Hora Avelino.

época, era grande o êxodo populacional do interior para a capital, que proporcionou à população de Natal um momento de grandes dificuldades, principalmente para a aquisição de gêneros alimentícios.

Mas foi o advento da Segunda Grande Guerra que mudou drasticamente a sociedade natalense, tendo o conflito como o marco divisor da história da cidade.

Deflagrado novo conflito na Europa, em 1939, os Estados Unidos enviaram uma missão ao Brasil para melhorar a relação entre os dois países. O resultado dessa viagem foi a constatação de que a área de Natal era crucial para defesa do Canal do Panamá e da própria América do Norte. No final de 1940, já havia a proposta de uma base aeronaval para Natal e, apesar dos americanos só entrarem na guerra em dezembro do ano seguinte, a Panair do Brasil – subsidiária da *Pan American World Airways System*, iniciou, em meados de 1941, a construção de *Parnamirim³ Field*, como parte do plano de melhoramento de aeroportos nas regiões Norte e Nordeste do país. Foi dentro desse plano que as bases militares de Natal passaram por melhorias e foram reequipadas para receber um contingente de cerca de dez mil soldados norte-americanos, o que transformou a vida na cidade. Construído na surdina e em tempo recorde, o Campo de Parnamirim começava, assim, sua saga, uma vez que se tornaria a principal base militar dos Estados Unidos fora de seu território.

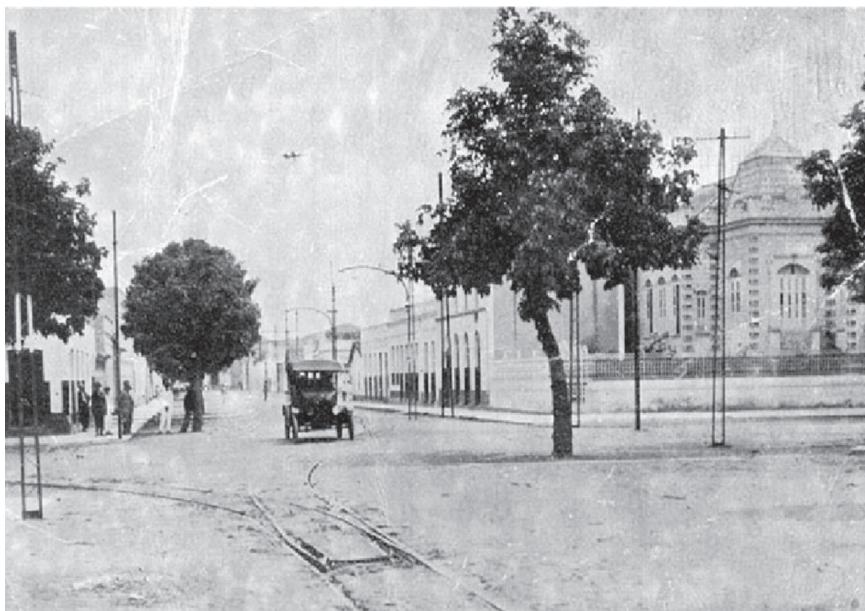
³ Parnamirim, nome de origem tupi, *Paranā-mirim*, significa pequeno rio veloz. A palavra apareceu escrita, pela primeira vez quando Frederico de Nassau enviou um cartógrafo para mapear o nordeste brasileiro, em 1643, por ocasião da invasão holandesa à região.

Em 1942, por ocasião da Conferência dos Chanceleres no Rio de Janeiro, quando o Brasil cortou relações diplomáticas com os países do Eixo, o presidente Getúlio Dornelles Vargas rompeu com seu estado anterior de neutralidade. Isso permitiu que os EUA mudassem seu Quartel-General no Atlântico Sul da Guiana Inglesa para Natal, assim como fez aumentar a presença militar norte-americana em solo brasileiro. Em 22 de agosto daquele mesmo ano, o Brasil declararia guerra à Alemanha e à Itália.

Durante a Segunda Guerra, Natal era uma provinciana capital do Nordeste brasileiro com pouco mais de 50 mil habitantes, segundo dados do censo demográfico de 1940⁴. A cidade possuía um lençol freático privilegiado, o que significava água potável de excelente qualidade e em abundância, suficiente para atender uma população de 500 mil habitantes. Além disso, Natal contava com um moderno sistema de saneamento.

4 *A República*, 13 de janeiro de 1942, p. 8. Na coluna Sociais, surge uma pergunta: quantos habitantes tem Natal? O colunista, logo em seguida, coloca que o censo demográfico iniciado em 1940 aponta uma população de 54 mil habitantes, ou seja, a cidade ocupava o 17º lugar como uma das menos populosas do Brasil.

Foto 1 – Natal nos anos 1940: uma cidade provinciana.



Fonte: Avelino (2003, p. 47)

Limitada a Oeste pelo rio Potengi e a Leste pelo Oceano Atlântico, a cidade fica localizada numa posição geográfica estratégica – o ponto do continente mais próximo da África, característica que fez com que a cidade passasse a ser considerada o “Trampolim da Vitória” para os norte-americanos. Pinto explica:

[...] a expansão das ações bélicas na frente mediterrânea indicaram aos Estados Unidos a premente necessidade de estabelecer uma linha de comunicações com a África [...]. Tal empreendimento exigiria o bloqueio aeronaval do estreito Natal-Dakar, representando o fechamento do Atlântico Sul às rotas alemãs. [...] Toda força estranguladora

teria como ponto nevrágico nossa pequenina cidade. Daí por diante, deflagra-se a construção daquela que viria a ser a maior base dos Estados Unidos fora de seu território. Não sabemos até hoje como Natal pôde suportar um esforço tão desproporcional [...] (PINTO, 2000, p. 12-13).

Criada por decreto em 1942, a Base Aérea de Natal foi dividida para dar espaço à construção de *Parnamirim Field*. O lado Oeste, com instalações precárias, ficou com os brasileiros, enquanto a chamada Base Leste, sob a responsabilidade dos Estados Unidos, era erguida para abrigar o contingente norte-americano, estimado em 10 mil homens. Peixoto (2003) informa que foram construídas novas pistas de pouso e de rolagem, estacionamentos, hangares, depósitos de combustível, armazéns para mantimentos e um *pipe line* com cerca de 20 km de extensão, ligando o porto de Natal a Parnamirim, o que garantia fornecimento de gasolina para os aviões. É ainda Peixoto (*op. cit.*) quem declara:

Parnamirim Field tinha seiscentas edificações, [...] que permitiam alojar 1.800 oficiais e 2.700 praças. [...] Para transportar até a base as cargas que chegavam em navios desembarcadas no porto de Natal, os norte-americanos construíram uma nova estrada para Parnamirim [...] Considerada pelos natalenses uma obra-prima da tecnologia norte-americana, a ‘pista’, como ficou conhecida, serviu durante várias décadas ao tráfego entre Natal e Parnamirim. Pedaços do velho asfalto ainda podem ser vistos, ao lado da duplicação da BR 101 (PEIXOTO, 2003, p. 65).

No seu auge, o Campo de Parnamirim se transformou no aeroporto mais movimentado do mundo, por onde passavam cerca de 600 aviões por dia. A base também receberia a visita de celebridades durante o conflito, como Humphrey Bogart, Paullete Goddard e os presidentes Getúlio Vargas e Franklin Roosevelt, no memorável encontro de 1943.

Natal crescia a olhos vistos, perdendo aos poucos suas características de cidade pequena, com seus habitantes levando uma vida modesta e tranquila, como podemos perceber no artigo publicado na coluna “Sociais” do jornal *A República*, em janeiro de 1942, intitulado “Quantos habitantes tem Natal?”.

O nosso território deve ter ganho muita gente. O movimento está visível a olho nu. Não é necessário esmiuçar por inquéritos nem métodos científicos. Uma prova desse andamento demográfico é a inferioridade crescente das coisas de que se serve a população e que ficaram estacionadas. O exemplo mais a vontade é o de serviço de transportes urbanos e depois, se não parecesse instável, o de hospedagem. Outros surgem à primeira observação: o do abastecimento, com os preços aumentando dia a dia, juros que só são percebidos pelos que ganham pouco, a capacidade em plenitude dos mercados públicos, feitos para um futuro longínquo, o aumento das construções residenciais, o desenvolvimento progressivo dos bairros, a fração adventícia que se avoluma. Natal, considerada ainda menina pelos poetas e pequena pelos filósofos, dá ares de adulta e grande em certas horas (QUANTOS..., 13 de jan. 1942).

Nos anos da guerra, o petróleo começou a escassear no Brasil, uma vez que os países produtores haviam reduzido suas exportações. Os problemas na área de transportes repercutiram imediatamente em outros setores da economia e no abastecimento. Houve escassez geral de alimentos e produtos industriais, o que provocou uma alta alarmante de preços. Quando, em 1942, o Brasil declarou guerra aos países do Eixo e entrou formalmente na Segunda Guerra Mundial, as dificuldades se agravaram ainda mais.

O Nordeste vivia uma situação particular, com a iminência da seca. Além de enfrentar restrições ao consumo, a população passou a receber orientações sobre como agir em casos de bombardeios aéreos. Por precaução, começou-se a praticar o *black-out* total em toda a orla marítima do país. Natal foi a primeira cidade do país a ter *exercícios de obscurecimento*, uma vez que, considerada pelas autoridades civis e militares como vulnerável a possíveis ataques das potências do Eixo, Natal não poderia descuidar de sua defesa.

Money que é good, nós ‘num’ have⁵

O cotidiano norte-americano é trazido para Natal com uma forte imagem de povo dominante, cultura rica, conforme Costa (1998). Com a chegada dos estrangeiros, a população natalense aumentou em 20%, o que mudou drasticamente os hábitos locais.

5 Expressão surgida em Natal na época da Segunda Guerra, utilizada, ainda hoje, de forma bem-humorada, pelos natalenses. Grifo nosso.

Até à “invasão” da cidade pelos militares norte-americanos, os natalenses vestiam-se com formalidade, usavam roupas escuras e sequer tinham o hábito de ir à praia com freqüência, muito menos usando *shorts* e camiseta. De acordo com Lima (1999), os *yankees* trouxeram na bagagem o *jazz*, a Coca-Cola, o chiclete, as camisetas coloridas, o *ray-ban*, o *jeans*, o *Lucky-strike*, a calça *slack* – que os natalenses chamavam “de sileque”, o mau-hábito de tomar cerveja na boca da garrafa e colocar os pés nas mesas dos bares.

Nessa época desencadeou-se uma campanha de penetração cultural norte-americana no Brasil que ficou conhecida como o *american way of life*. Foi assim que Carmem Miranda se tornou símbolo da cultura brasileira nos Estados Unidos, o Zé Carioca ajudou a construir o estereótipo do brasileiro simpático, a Coca-Cola substituiu os sucos de frutas nas mesas da classe média brasileira etc.

Natal passou a ter vida noturna, com a inauguração dos bailes nos clubes de lazer para os soldados, os USOs – *United States Organizations*. Os norte-americanos, por sua vez, pagavam até 50 dólares por uma noitada no Wonder Bar, na Ribeira; na Pensão Estela ou na casa de dona Maria de Barros, que ficou “mundialmente” conhecida como “Maria Boa”⁶. Smith Júnior (1993) diz que os estrangeiros também não resistiram às “botas de Natal” – sucesso de vendas que chegou a ser exportado –, que tinham o cano mais curto do que o das tradicionais botas de combate.

6 Edição especial de 60 anos do *Diário de Natal*.

Nesse período, houve uma miscigenação étnica, pelo fato de muitas natalenses terem se casado com americanos. Aguiar (1991) cita que muitos não perdoavam essas moças que eram vistas com os soldados, logo dando a elas os apelidos de *garota Coca-Cola, americanalhada, xelexéu dos galegos. Todos, principalmente os jovens, queriam falar inglês*⁷. A barreira do idioma era um obstáculo a ser vencido nas relações entre brasileiros e norte-americanos. Para minimizar o problema, a delegacia do Itamaraty em Natal, que ficava instalada na sede do governo estadual, criou o *Information Service*, pequeno dicionário – inglês/português e português/inglês –, para que, tanto brasileiros quanto norte-americanos, pudessem estabelecer uma comunicação mínima, suficiente para enfrentar as situações do dia a dia. Entre os natalenses, o dicionário ficou conhecido como safá-onça. Na realidade, essa “cartilha” tinha o objetivo de “despertar a simpatia para a gente e as coisas dos EUA”, como disse Pinto (2000). Entretanto, só em agosto de 1943, começaram a ser oferecidos cursos de português para os soldados, juntamente com aulas de História e Geografia do Brasil, explica Smith Júnior (1993).

Com o fim da guerra, o povoado nos arredores da Base Aérea, surgido em 1927, na época da expansão da aviação comercial, já havia crescido bastante. Era a Vila de Parnamirim, cujos primeiros residentes foram “operários, vendedores e prestadores de serviços

7 SIQUEIRA, Cleantho. Depoimento no vídeodocumentário *Imagen sobre Imagem: a Segunda Guerra em Natal*.

atraídos para a área do campo de aviação” (PEIXOTO, 2003, p. 98). A maioria deles era formada por migrantes de cidades do interior do Estado, fugidos da seca que assolava a região.

Nessa época, os serviços de infraestrutura de Natal tornaram-se precários, com o crescimento repentino da população da cidade, tendo em vista a chegada de militares brasileiros e estrangeiros, para servir nas bases aérea e naval. Natal pagou bem caro o seu batismo de “Trampolim da Vitória”, segundo Melo (1993).

As marcas da influência norte-americana

Terminada a Segunda Guerra em 1945, com a rendição dos países do Eixo, Smith Júnior (1993) relata que os últimos militares norte-americanos deixaram o Campo de Parnamirim no ano seguinte. No entanto, tamanha foi a influência norte-americana nos costumes locais, sob todos os aspectos, que o final da década de 1940 e início da década de 1950 (até os dias de hoje) ainda eram visíveis essas marcas.

Com o incremento da vida noturna na capital, houve um aumento da frequência aos bailes promovidos pelos clubes. Atravessar o rio Potengi, saindo de embarcações no cais da Tavares de Lira, em direção à praia da Redinha para piqueniques entre amigos e familiares também tornou-se frequente. Apesar da informalidade no vestuário, adquirida pela influência dos *yankees*, os natalenses guardavam o hábito de vestir terno de linho branco,

chapéu de massa (feltro) e sapatos bicolores, para os homens, e estilo *hollywoodiano* para as mulheres. De acordo com depoimentos de pessoas que viveram na época, a maneira de se vestir, no que se refere às mulheres, distinguia a faixa etária, a condição social e civil das natalenses.

No início da década de 1950, o transporte público ainda eram os bondes e as *marinetes* da GMC e Studebaker, herança norte-americana. Os poucos ônibus que circulavam eram de propriedade de particulares, os chamados *cara curta* ou *bicudas*.

Ainda em relação ao lazer, o natalense alimentava o hábito de assistir ao clássico ABC X América no Estádio Juvenal Lamartine, tradicional desde os anos 20, bem como os mais jovens não perdiam as sessões de cinema no REX e São Luís, quando assistiam aos filmes e seriados da época.

Foto 2 – Transmissão de uma partida de futebol
direto do Estádio Juvenal Lamartine



Fonte: Acervo pessoal de Wanildo Nunes

O tradicional *Corso*, desfile de blocos carnavalescos e de carros abertos datado do início do século passado, foi transferido da Tavares de Lira para a Av. Deodoro nos anos 1950. Nesse período, as pessoas também frequentavam os programas de auditório transmitidos pelas rádios, com destaque para a Rádio Poti, ainda se configurando como principal emissora, ao lado da Rádio Nordeste, inaugurada em 1954.

Longe do bucolismo que marcou seu nascimento e também distante de ser considerada uma metrópole, Natal, ao longo do seu desenvolvimento, ganhou ares de cidade grande, enfrentando

invasões estrangeiras, sendo palco de revoluções e cenário para o teatro da guerra. Não obstante ser valorizada, essa é uma história a ser contada às várias gerações.

Foi, portanto, dentro dessas configurações históricas que Natal ganha a primeira emissora de rádio, chamada de Rádio Educadora de Natal – REN. Conheça o desenrolar dessa história nas páginas que se seguem.

RÁDIO EDUCADORA DE NATAL: A EMISSORA PIONEIRA DO ESTADO



No ano de 1940, os meios de comunicação de massa encontrados em Natal eram os jornais impressos e o sistema de alto-falantes, denominado Indicador da Agência Pernambucana – I.A.P, de propriedade do empresário Luís Romão. Os amplificadores de som, popularmente designados de “bocas de ferro”, eram instalados em praças públicas interligados por fios. A rigor, o Indicador da Agência Pernambucana foi fundado em 1938 e transmitia músicas gravadas, informações jornalísticas, poesias, dramas e apresentações artísticas ao vivo. No jornal *A República*, citado por Aragão (2004), é feita uma definição do Indicador da Agência Pernambucana, bem como sua contribuição social:

[...] Trata-se de uma iniciativa particular, que pelos serviços prestados a coletividade e também a administração pública divulgação de notícias oficiais, recebeu o apoio do Governo do Estado. O comércio tem igualmente encontrado no I.A.P um valioso elemento para a sua programação, sendo de justiça salientar os serviços prestados pela amplificadora local

às festividades cívicas e sociais aqui organizadas. [...] Para comemorar a data [...] o Sr. Luís Romão, seu proprietário e o Sr. Francisco Bulhões, locutor, organizaram um variado programa artístico-cultural, com a concorrência de destacados elementos conterrâneos (ARAGÃO, 2004, p. 43).

É possível verificar que o sistema de alto-falantes trouxe benefícios para a comunicação em Natal. O I.A.P. tornou-se um veículo divulgador do comércio local através da transmissão das propagandas, oportunizou o entretenimento à sociedade que passou a ouvir os cantores locais por meio das apresentações artístico-culturais e caracterizou-se como um meio que democratizou o acesso à informação. Aqueles que não podiam comprar o jornal impresso ou os que não eram alfabetizados poderiam se manter informados sobre os acontecimentos locais, nacionais e internacionais, sem custos. O sistema de alto-falantes conquistou a credibilidade e o sucesso entre os natalenses como relata o Informante 2:

Nós tínhamos até essa época era um serviço de alto-falante de Luís Romão, não é? Que tinha em determinados pontos da cidade, talvez uns três pontos, tinha alto-falante, e... isso durante a guerra, por exemplo, foi um sucesso, se ouvia noticiário da, da BBC através dele [...] Era um alto-falante na Ribeira, um alto-falante no, na praça, na praça Pedro..., Velho (palavra indecifrável). O que havia de mais interessante no tempo da guerra, vamos dizer que o, o povão não tinha o noticiário tão fácil, né? no tempo da guerra..., então acontece o quê? Todo mundo corria pra... quando dava nove horas da noite, anunciava da BBC de Londres, quinze minutos de noticiário, sabe? em português. Então, você via uma massa

que tivesse perto ali, corria pra debaixo do alto-falante, ficava todo mundo assim olhando como se não olhasse pra cima não ouvisse, não é? Quando dava quinze minutos, era nove e quinze, era nove horas da noite, isso! quando dava nove e quinze, acabava o noticiário, a cidade também se esvaziava, todo mundo ia embora... era um marco ali né? (INFORMANTE 2).

O sistema de alto-falantes configurou-se como um precursor do rádio em Natal. As mensagens produzidas (programas, notícias, músicas, entre outras) adotavam o estilo de uma emissora de rádio, principalmente quando participava ativamente da vida artística da cidade, fazendo-se presente em eventos artístico-culturais e concedendo ao público entretenimento e informação. Surge daí o anseio de possuir uma programação ainda mais diversificada e com maior alcance social. É importante dizer que apesar de alguns natalenses já possuírem o aparelho receptor, esse era sintonizado em emissoras dos outros estados brasileiros como, por exemplo, Pernambuco. Mesmo com o elevado preço do aparelho de rádio, pouco acessível à época, a vontade de possuí-lo crescia proporcionalmente à expectativa de se contar com uma emissora radiofônica no estado.

Amplificando sonhos: entra no ar a Rádio Educadora de Natal

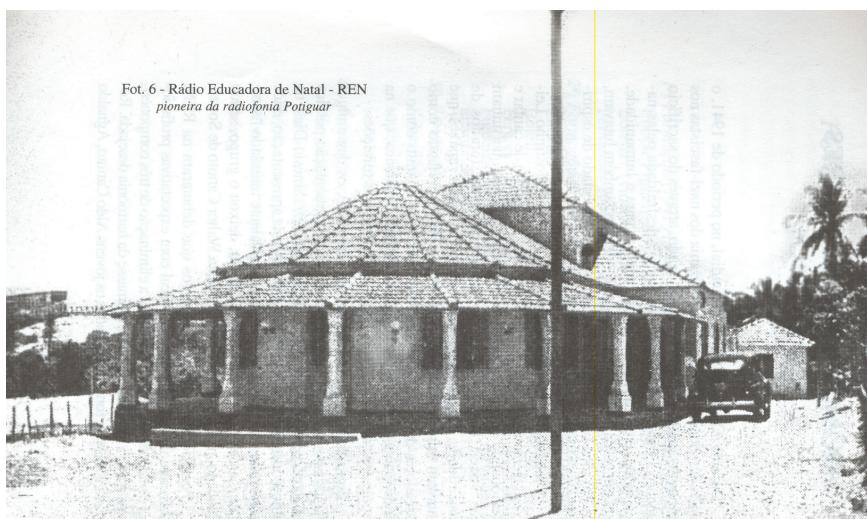
O sucesso do rádio no eixo Rio-São Paulo através das Rádios Nacional, Mayrink Veiga, Record e Tupi, o funcionamento de emis-

soras de rádio em capitais do Nordeste, bem como a necessidade de se possuir um veículo de comunicação rápido e de grande abrangência em Natal, fizeram com que a sociedade natalense vislumbrasse a mais recente inovação tecnológica no campo da comunicação:

[...] sem distância nem tempo, sem cabos nem códigos, som puro, energia *irradiada* em todas as direções a partir de um ponto de emissão e recebida de qualquer outro ponto de acordo com as válvulas amplificadoras (LOPÉZ VIGIL, 2003, p. 14).

Nesse contexto, surge a Rádio Educadora de Natal, primeira emissora de Rádio do Rio Grande do Norte, tendo como principais idealizadores Carlos Lamas e Carlos Farache.

Foto 3 – Rádio Educadora de Natal, 1941



Fot. 6 - Rádio Educadora de Natal - REN
pioneira da radiofonia Potiguar

Fonte: Moura Júnior (1998, p. 24)

É válido destacar que, para Carlos Lamas, além do anseio popular, havia o interesse comercial atuando como motivador da instalação de uma emissora radiofônica em Natal. Isso pode ser explicado pelo fato de, na época, Lamas ser proprietário da “Casa Carlos Lamas”. Segundo o jornal *A República*, citado por Aragão (2004), a “Loja Carlos Lamas”

Era um estabelecimento comercial e entre seus produtos era representante oficial dos aparelhos de rádios RCA Victor. Oferecia, além dos aparelhos, um serviço de assistência técnica gratuita por um ano aos seus clientes, bem como técnicos qualificados para resolver qualquer problema que seus produtos apresentassem. “Assistência Rádio-Técnica gratuita 1 ano – oficina própria” (ARAGÃO, 2004, p. 20).

Isso quer dizer que o funcionamento de uma emissora na capital traria lucros para a “Loja de Carlos Lamas”, sobretudo porque a população se mostrava encantada com as transmissões radiofônicas das outras localidades. Consequentemente, as pessoas ficariam eufóricas para ouvir a programação da primeira estação local e, portanto, dispostas a comprar o aparelho receptor.

A Rádio Educadora de Natal – REN teve o seu estatuto⁸ aprovado em 11 de março de 1940. No entanto, a concessão pelo Ministério de Obras e Viação⁹ (órgão responsável pelas concessões radiofônicas na época), só foi dada em 16 de maio de 1941. Em

8 Lei orgânica de um Estado, sociedade ou associação. Veja o Estatuto da REN em Anexo A.

9 Veja o documento no Anexo B.

conformidade, os relatos orais e LIMA (1984), afirmam que a REN entrou efetivamente no ar em 29 de novembro de 1941, na voz do locutor Genar Wanderley. A emissora passa a transmitir com as seguintes configurações técnicas: amplitude modulada (AM), frequência – 1270 KHz e prefixo: ZYB-5.

A instalação de uma emissora de rádio pressupõe custos. Por tal razão, muitas delas eram criadas a partir de Associações, cujos sócios arcavam com as despesas. Essa forma de organização ocorreu, por exemplo, com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e a Rádio Clube de Pernambuco. Ferraretto (2000), descreve a função dessas associações:

Essas entidades [...] tinham a finalidade, além de divulgar os conhecimentos sobre o rádio, de angariar novos adeptos e até mesmo propiciar-lhes treinamento para se constituírem pelo menos em radioescutas. Os pioneiros eram indivíduos carregados de idealismo cujos laivos permanecem ainda nos radioamadores atuais, sendo, porém, diferentes destes na medida em que não possuíam, na maioria das vezes, estações transmissoras (FERRARETTO, 2000, p. 95).

Em relação à Rádio Educadora de Natal, como já foi citado, houve dois grandes idealizadores: Carlos Lamas e Carlos Farache, mas a rádio pioneira do Rio Grande do Norte pertencia àqueles que compravam ações da emissora, ou seja, era constituída por vários acionistas como assinala Lima (1984):

No dia 11 de março de 1940, nos Salões do Aéro Clube, então o mais luxuoso clube social da época, reunia-se a Assembleia Geral que constituía a Rádio Educadora de Natal, que o povo carinhosamente passou a chamar de REN. Presentes os acionistas Carlos Farache (360 ações), José Gurgel do Amaral Valente (350 ações), Paulo Pimentel (150 ações), Gentil Ferreira de Souza (130 ações), José Elpídio dos Santos (50 ações), Luís Câmara Cascudo (20 ações) Waldemar de Almeida (20 ações), Severino Alves Bila (15 ações) e Francisco Cavalcanti (15 ações) (LIMA, 1984, p. 25).

Quando fundada, a emissora recorreu aos acionistas que se responsabilizaram pelos custos. Entretanto, para o prédio ser erguido a Rádio Educadora de Natal obteve o apoio popular. A sociedade queria a instalação de uma emissora de rádio em Natal e, para isso, mostrou-se disposta desde a fase de construção, chegando, inclusive, a contribuir através de doação de materiais necessários para erguer a estrutura física da emissora, conforme Lima (1984):

Muitas promoções foram feitas: a Festa do Cimento, Festa do Microfone, Festa Radiofônica, Campanha do Disco, que contavam com a colaboração dos cantores da Agência Pernambucana de serviços de alto-falantes. Com isto, ia sendo construído o alicerce da futura emissora de rádio [...] (LIMA, 1984, p. 25).

A chegada de uma emissora de rádio em Natal possibilitou ao público natalense a oportunidade de ouvir e participar da programação radiofônica, tendo em vista que, antes da Rádio Educadora de Natal, as pessoas que possuíam o aparelho receptor

ouviam emissoras de outros estados e, na maioria das vezes, captavam o som com algumas interferências técnicas. As emissoras que eram captadas em Natal antes da instalação da Rádio Educadora de Natal são descritas pelo Informante 8:

E as emissoras que entravam aqui em Natal eram principalmente, a Jornal do Comércio, que naquela época já era uma emissora poderosa, a Rádio Clube de Pernambuco, a Sociedade da Bahia, a... Rádio Tupi do Rio de Janeiro, a Globo que começava a nascer naquela época, né? e a Rádio Panamericana que depois passou a ser Jovem Pan e a Rádio Bandeirantes. E as emissoras entravam aqui em Natal com um certo chiado, devido aquela normalmente frequência de pessoas, naquela época você..., era fácil você andar aqui dentro de Natal e você ver realmente aquelas antenas de rádio bem grandes para o (palavra indecifrável) local bem alto para poder realmente a, a... dizia que colocando bem alto, colocando bem alto aqueles fios, né? (INFORMANTE 8).

Com o surgimento da Rádio Educadora de Natal, o povo se beneficiou com uma emissora local, bem como teve a opção de ouvir rádio com melhor qualidade técnica, tendo em vista que a REN iniciou suas atividades com 1000 watts na antena, promovendo uma boa sintonia nos lares natalenses. Quanto à estrutura hierárquica da emissora e o horário da programação, o jornal *Diário de Natal* (1974)¹⁰ mostra que, inicialmente, eram estruturados da seguinte forma:

10 Jornal impresso pertencente aos Diários Associados de Assis Chateaubriand.

Gentil Ferreira de Souza (Presidente), Carlos Lamas (Diretor Técnico), Carlos Farache (Superintendente) e Genar Wanderley (Diretor Artístico) [...] Quando fundada, a REN transmitia em três horários: 8h às 11h; 13h às 15h; e 18 às 22h. (ARQUIVO DO DIÁRIO DE NATAL, 1974).

Um ano depois da instalação da primeira estação radiofônica do Rio Grande do Norte, o Brasil entrou na Segunda Guerra Mundial. Natal e, principalmente, os que trabalhavam na REN guardaram lembranças desse período.

Influência e censura: a REN na Segunda Guerra Mundial

Localizada numa posição geográfica estratégica, sendo limitada a leste pelo oceano Atlântico, Natal é o ponto mais próximo até Dakar, na África, e por isso torna-se Base Militar americana no ano de 1942. Sendo assim, a população natalense composta por aproximadamente 55 mil habitantes recebeu um grande contingente de militares, sobretudo americanos, a partir da criação da Base Aérea de Natal e de “Parnamirim Field”.

Com a presença dos militares em Natal, a REN era constantemente fiscalizada pelos norte-americanos. O Informante 2 relata um episódio ocorrido nesse período:

Eu vou contar um episódio interessante desse tempo da guerra: a... ainda no tempo da REN. Houve, havia uns programas de disco que não são como os programas de hoje, a gente fazia todo o programa, era organizado, vamos dizer música popular brasileira ou então dava-se um título

aí qualquer “viva o samba”, então era só samba né?, bolero também. Eram programas de música, sempre e..., sempre escolhidas, sempre no mesmo gênero e programa... e tinha programas é, é variados. Então foi tocado uma música que, não sabia, o locutor da época, da hora não sabia quem programou, não sabia..., isso em plena guerra, então foi uma mu..., era uma música alemã e imediatamente a estação foi fechada a polícia chegou e lacrou, foi pre... Ge... Genar, Genar Wanderley foi, foi, que era o locutor do horário, foi detido Ubaldo Lima que era o, o, o discotecário, o programador foi detido o (controlista?) que, se eu não me engano, era o Oliveira, um mossoroense, também foi detido e durante uns dois dias, se eu não tô enganado, a rádio esteve lacrada. Então descobriram o quê? que era o hino alemão, só que ninguém né? na época da guerra não sabia, quem programou não sabia que era o hino alemão e quem leu não deve ter dito nem o nome em alemão. Pois bem, então foi um Deus nos acuda para resolver, seu Carlos, Carlos Lamas, que era o diretor da rádio (inaudível) foi mais fácil resolver (INFORMANTE 2).

A cidade do Natal estava em clima de guerra e nada podia sair do controle dos soldados americanos aqui instalados. Sabemos que o rádio é um veículo de grande poder e mobilização social, portanto, era necessário controlar as mensagens emitidas pela emissora para não comprometer os “Aliados”. Além do episódio de censura relatado acima, a Informante 5 comenta sobre o “toque de recolher” e denuncia a censura sofrida dentro da própria rádio:

Mas parece, não me lembro se era oito ou nove horas..., apagava as luzes, exatamente, quando você saia... Eu ia pra rádio trabalhar, só Deus sabia... era tudo no escuro, a gente ficava numa agonia maior do mundo, quando chegava a

gente tinha que fazer o trabalho da gente e era censurado. Na minha..., na porta da rádio tinha, (oh! desculpe) na porta da rádio tinha uma... equipe de olho lá pra ver o que é que... porque era um negócio... aqui na orla era cheio de soldados, sabe? (INFORMANTE 5).

Na expectativa de um ataque militar do “Eixo”, os soldados norte-americanos davam o “toque de recolher” e apagavam as luzes da cidade para dificultar a possível chegada do “inimigo”. O apagar das luzes (*black-out*) era um recurso utilizado constantemente. E, ainda, se os soldados estavam alojados em Natal era comum ocorrerem treinamentos, conforme destaca o Informante 2:

Houve uma noite, eu não me recordo qual, qual, mas ainda no tempo da REN, e no tempo da guerra é claro, houve uma noite em que era comum vez por outra o, o, o, o... como se tivessem fazendo treinamento, os holofotes, né?, cruzavam os céus, você via (inaudível), mas houve uma noite em que era talvez nove e meia pra dez horas que a cidade foi despertada pelas sirenes, né?, alarme anti-aéreo, né? e, e holofote e tal (INFORMANTE 2).

A presença dos estrangeiros em Natal, além de alterar as noites com os treinamentos e *black-outs*, promoveu significativas transformações, tais como o aumento da população natalense com mudanças de hábitos e uma intensa vida noturna, como assegura Avelino (2003), referindo-se à inauguração dos bailes nos clubes de lazer para os soldados, chamados de USOs – *United States Organizations*.

Além disso, houve certa influência linguística no convívio dos americanos com os natalenses, e a Rádio Educadora de Natal foi influenciada na veiculação de músicas que faziam sucesso, sobretudo, nos Estados Unidos. Os cantores da emissora cantavam músicas em inglês e durante a programação eram transmitidas canções estrangeiras, sobretudo o “fox romântico”. Uma das cantoras da REN – Informante 5 – comenta sobre a influência americana na programação da emissora:

Mas, veja bem, mas é... houve muito, assim, muita aproximação dos americanos porque eles faziam festa aqui na Ribeira, “U.S.O”, era “U.S.O” era o cassino deles, né? e a... orquestra nossa ia tocar pra eles lá no “U.S.O”, entendeu? eles iam tocar pra eles lá no “U.S.O”, quer dizer, houve uma influência em música americana, influência de música americana porque, inclusive, tinha uma amiga nossa, uma cantora, Teresinha Maia, que ela só cantava música americana, sabe? (INFORMANTE 5).

Podemos dizer que a REN sofreu influência norte-americana tanto na sua grade de programação musical como na veiculação de alguns vocábulos estrangeiros. O Informante 7 confirma que falava no ar algumas palavras estrangeiras:

Eu aprendi muito. Aprendi inglês, falando com americano na rua, inglês de rua, inglês de bares [...] e por aí eu fui aprendendo um pouco de inglês, chegando até a falar mesmo..., falava, falava no ar (INFORMANTE 7).

A presença dos americanos em Natal reafirma o que afirma Ortiz (1994) quando declara que os anos de 1940 marcaram uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros no Brasil. O autor destaca que os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e livros em língua inglesa, e acrescenta:

Nas rádios, este é o período em que a música americana se expande, e se consolida uma forma de se tocar “boa música”, que se constitui tendo por modelos os conjuntos americanos, dos quais Glenn Miller foi talvez a expressão mais acabada (ORTIZ, 1998, p. 71).

Se o Brasil, como um todo, adotou o modelo norte-americano, é possível imaginar o quanto Natal foi influenciada. Era o *american way of life* que estava sendo divulgado. Portanto, independente do grau de influência sofrida e transmitida pela REN ao povo natalense, o fato é que essa época de conflito militar marcou, sobretudo, pela prestação de serviço através de programas que ajudava a população a se comportar diante de um possível ataque militar, assunto que será visto mais adiante com a delimitação da programação da emissora.

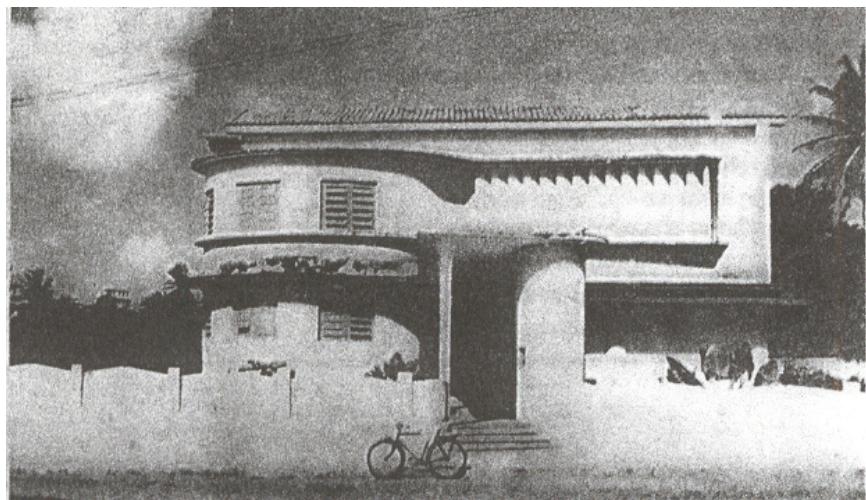
Conquistando espaços: surge a Rádio Poti

Em 1944, a Rádio Educadora de Natal, que antes pertencia a vários acionistas, foi incorporada à Rede dos Diários Associados e recebe o nome de Rádio Poti. Além do nome, a primeira emissora

de rádio do Rio Grande do Norte sofre alterações quando passa a fazer parte do conglomerado midiático de Assis Chateaubriand que, na época, reunia jornais impressos em várias cidades brasileiras, algumas revistas, entre elas *O Cruzeiro*, e poderosas estações de rádio, como por exemplo a Rádio Tupi de São Paulo – emissora mais potente da América Latina.

Uma das modificações refere-se ao ambiente físico onde funcionava a REN que parecia com uma casa de fazenda e na passagem para Rádio Poti transforma-se em um prédio de primeiro andar.

Foto 4 – Prédio da Rádio Poti de Natal



Fonte: Arquivo do Diário de Natal

Na Rádio Educadora de Natal, o palco era pequeno e dividido por um vidro, separando apresentadores do público. A plateia,

apesar de estar presente no momento da locução, ouvia cantores e apresentadores através de alto-falantes. Na Rádio Poti, aumentou-se o espaço do palco e retirou-se o vidro, promovendo um melhor tratamento acústico e tornando a comunicação, efetivamente, bidirecional, tendo em vista que o público, além de ouvir a própria voz dos emissores, podia interagir facilmente com os locutores. A Informante 5 comenta as modificações estruturais:

Não, não o prédio continuou, só que eles fizeram uma reforma [...]. Era grande, era grande... porque veja bem, a Rádio Educadora era um salão enorme pra orquestra sinfônica, nós tínhamos orquestra sinfônica na REN, sabe? Então era um salão enorme e o auditório era pequenininho, quando a rádio foi vendida aos Diários e Rádios Associados, então inverteram, sabe? Ficou o... estúdio, o auditório enorme com 600 cadeiras e o palco que dava muito bem.. o palco dava pra orquestra, dava pra Regional dava tudo. Mas, o auditório ficou enorme! entendeu? com uma entrada bem linda, com a..., tudo bonitinho, bem alinhado! E ainda tinha o primeiro andar com escritório, essas coisas assim, sabe? E tinha o estúdio desse lado e tinha o controle desse lado aqui, sabe? era um salão grande, o palco, o estúdio, eram dois, a sala de Genar, a sala do diretor que era o Dr. Edílson Varela, a discoteca, a sala de ensaio do Regional e da orquestra, era bem grande, era um espaço todinho, agora tinha um quintal enorme, sabe? Que agente... as farras da gente, agente fazia lá por trás, mas era bonito! era muito alinhado!. Ai tinha um banco para as pessoas que... que iam ensaiar, qualquer coisa ficava sentado esperando a vez da gente, mas era muito alinhado bicho, muito alinhado (INFORMANTE 5).

Outra mudança na passagem da REN para Rádio Poti foi o intercâmbio de artistas. Sabemos que Chateaubriand foi um visionário empreendedor da Comunicação no Brasil e sua rede de jornais, revistas, rádios e, posteriormente, TVs possuía credibilidade e a participação de profissionais reconhecidos, dentre eles alguns dos principais cantores brasileiros da época. Portanto, os artistas que faziam parte dos Diários e Rádios Associados de Chateaubriand vinham a Natal cantar nos palcos da Poti. Os nomes das personalidades que vieram ao Rio Grande do Norte, bem como os programas em que eles se apresentavam serão enfocados posteriormente.

O novo cenário da radiodifusão potiguar agora disponibilizava aos profissionais do rádio uma estrutura física adequada aos programas: auditório grande, sala para ensaio das radionovelas, estúdios, entre outros, e oportunizou ao público uma variedade de programas e artistas. Além disso, o barateamento do aparelho receptor, no final da década de 1940, popularizou ainda mais o rádio e aumentou o número de ouvintes em Natal e em outras regiões brasileiras. Segundo Calabre (2002), em 1948 o preço do aparelho diminuiu. Isso aconteceu, principalmente, porque nesse período surgiram várias fábricas brasileiras montadoras de aparelho de rádio, tanto representantes das famosas marcas estrangeiras como das modestas e novas marcas nacionais, assim enfatizando:

Para uma família de trabalhadores comprar um aparelho de rádio já não era mais tão difícil. Surgiram inúmeros modelos no mercado, desde os muito simples até os mais sofisticados e modernos. As lojas anunciavam frequentemente ofertas e planos diversos de pagamentos (CALABRE, 2002, p. 83).

À medida que as emissoras de rádio faziam sucesso com suas programações, percorrendo do entretenimento à informação, o preço dos aparelhos receptores iam barateando. Em relação à sociedade natalense, a única emissora radiofônica em 1948 era a Rádio Poti, fato que nos leva a afirmar que o crescimento de receptores nos lares da cidade consequentemente aumentava o índice de audiência da emissora.

Para transmitir os vários programas e conquistar o sucesso entre os natalenses, a Rádio Poti não contava apenas com os artistas das emissoras pertencentes aos Diários Associados porque, de igual modo, dispunha de seus próprios profissionais.

Entre sons e frequências: o *cast* da Poti

A Rádio Poti possuía muitos cantores, radioatores, locutores e jornalistas, compondo o *cast* (ou elenco) da Poti, que correspondia a um considerável número de profissionais, distribuídos nos departamentos: artístico, jornalístico e administrativo.

Os locutores da emissora eram os responsáveis em transmitir informações jornalísticas ou de entretenimento, salvo alguns que apresentavam especificamente programas informativos. Esses profissionais eram nomeados conforme o local em que o programa era apresentado, por exemplo, os locutores que comunicavam programas dentro do estúdio eram chamados de “locutor de cabine”; os que faziam transmissões fora da emissora, denominados “locutor de externa” e os locutores que comandavam programas diretamente do auditório eram classificados como “apresentador” ou “animador”. Alguns comunicadores apresentavam programas nas três categorias citadas. Dentre os profissionais da locução destacaram-se: Genar Wanderley, Luís Cordeiro, Wanildo Nunes, Fonseca Júnior, Lurdes Nascimento, Teixeira Neto, Roberto Ney, José Alcântara Barbosa Filho, Pedro Machado, Marcelo Fernandes, Edimilson Andrade e Paulo Ferreira.

É importante destacar que o locutor Genar Wanderley era chamado de “o cacique do ar”. Primeiro, porque o nome “Poti”, razão social da empresa, fazia alusão ao índio Poti (Felipe Camarão – norte-rio-grandense) que participou da Insurreição Pernambucana

– movimento que expulsou os holandeses do Brasil. Então, a rádio sugeriria uma “Taba de índios” e o cacique era Genar Wanderley. Segundo, porque Genar era o locutor mais antigo da emissora e, por isso, recebeu um apelido carinhoso dos seus colegas de trabalho.

Foto 5 – Glorinha Oliveira e Genar Wanderley



Fonte: Arquivo do Diário de Natal

A Rádio Poti possuía um quadro de cantores extenso e de qualidade, conforme destaca João Martins¹¹:

11 Entrevista concedida por João Martins, integrante do primeiro conjunto Regional da REN, ao jornal Diário de Natal, 1974.

Todos os artistas famosos da época cantaram no microfone da Poti, alguns em plena guerra, ali crescendo os artistas do Rio Grande do Norte que mais tarde fariam sucesso no Sul: Dulcinha Pinto, Glorinha de Oliveira, Agnaldo Rayol, entre outros (JORNAL DIÁRIO DE NATAL, 1974).

O sucesso dos cantores se dava, principalmente, através dos programas de auditório que atraíram muitos natalenses para o palco da Rádio Poti. Compondo o *cast* de cantores estavam: Marly Rayol, Zilma Rayol, Agnaldo Rayol, Glorinha Oliveira, Paulo Tito, Marisa Machado, Zezé Gomes, Ademilde Fonseca, Silvio Caldas, Terezinha Maia, Jacinto Maia, Anto de Almeida, Ubaldo Lima, Wanildo Nunes, entre outros.

Conforme foi citado, Agnaldo Rayol – ícone da música brasileira – passou pelos microfones da Poti. Agnaldo, quando criança, veio com sua família do Rio de Janeiro para Natal e se apresentou nos palcos da emissora. Depois, integrou o Trio Puracy, um conjunto musical potiguar. O Informante 2 comenta a passagem de Agnaldo Rayol pela Rádio Poti:

Agnaldo Rayol começou aqui, Agnaldo veio garoto do Rio de Janeiro, com dez anos, naquela época de Paulo Moley [...]. Nesse tempo, eu era diretor artístico da Rádio Poti e, e Agnaldo Rayol começou... o quê? era um garoto de uma voz, essa voz que ele tem hoje foi a voz com que ele já saiu daqui [...] como cantor, na Poti, né? O pai dele era músico da, da... do da do corpo de fuzileiros navais, e, como aqui passou a ser uma série de distrito, tinha uma banda de músicos de fuzileiros veio pra cá, então ele veio... (INFORMANTE 2).

Agnaldo Coniglio Rayol e suas irmães Zilma Rayol e Marly Rayol, no período em que passaram em Natal, integravam o elenco da Rádio Poti. Segundo o site¹² oficial de Agnaldo Rayol, o cantor volta a Natal em 1950, após ter passado três meses gravando o filme “Maior que o Ódio”, e é contratado especial da Rádio Poti, onde estreia um programa com Zilma Rayol.

Ainda no setor musical, de acordo com o Informante 2, a emissora possuía orquestras de Salão, de jazz, Quinteto de Cordas e o Regional. A Orquestra de Salão era composta por profissionais que tocavam os seguintes instrumentos: sete violinos, dois violoncelos, nove pianos, dez contrabaixos, quatro saxofones, três pistões e dois trombones, destacando Mário Tavares como um dos maiores violoncelistas do Brasil. O Quinteto de Cordas Alberto Maranhão tocava músicas de câmera, sendo composto por: Eider Furtado, Raimundo Ferreira, Mário Tavares, Pedrinho Duarte e Calazans. Entre os que participavam da Orquestra Regional estavam: Gil Barbosa Filho, Duca Nunes, Zacarias, Antônio Rosalina e Tilo Lopes, sendo dirigido por algum tempo por Caximbinho, que era da orquestra de Severino Araújo, depois conhecida como Orquestra Tabajara.

12 www.agnaldorayol.com.br

Foto 6 – Glorinha Oliveira e o Regional da Poti



Fonte: Arquivo do Diário de Natal

A Poti também possuía dois discotecários: João Maria Freire e Marcolino. Eles eram responsáveis pela seleção musical dos programas. Apesar de transmitir muitas músicas ao vivo, através das orquestras e dos cantores que a Poti dispunha, os discotecários, atualmente denominados de programadores musicais, eram essenciais aos programas exclusivamente de músicas.

O *cast* de radioteatro da Poti proporcionou muitas emoções aos natalenses. Os radioatores ou radioatrizes, na maioria das vezes, exerciam outras funções na Rádio Poti além de interpretar, tais como: Zilma Rayol, Alba Azevedo, Francisco Ivo Cavalcanti, Marly

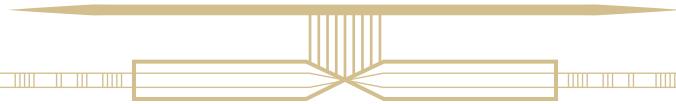
Rayol, Clarice Palma, Lurdinha Lopes, Wanildo Nunes, Fonseca Júnior, Lurdes Nascimento, Teixeira Neto, Ernani Roberto Ney, Glorinha Oliveira, Luis Cordeiro, Genar Wanderley, Nilson Freire, Sandra Maria e Anibal Medina.

À frente da transmissão de programas artísticos, desde a época da REN até a Rádio Poti, tinha um diretor artístico, aquele responsável por todos os programas musicais, radionovelas, programas de auditório, programas humorísticos ou qualquer outra produção que apresente o viés artístico. Carrega a responsabilidade de conferir o conteúdo dos programas, podendo modificar ou até mesmo vetar as mensagens a serem transmitidas. Como foi possível verificar, através das narrativas orais sobre a Rádio Poti, o diretor artístico, na maioria das vezes, também produzia e idealizava os programas, estando em conformidade com os ideais da empresa e subordinado ao diretor geral. Com decorrer do tempo houve mudanças de nomes ocupando essa função, mas podemos destacar dois deles: Genar Wanderley e Eider Furtado.

Contando com um corpo funcional extenso e enquadrado em diferentes setores, a Rádio Poti dispunha de uma grade de programação diversificada que percorre do entretenimento a informação. Da mesma forma que as principais emissoras do Brasil, a Rádio Poti veiculou muitos gêneros e formatos radiofônicos. Por isso, conhecer os primórdios e os protagonistas da Rádio Educadora de Natal, depois Rádio Poti, é fundamental para traçar o perfil da

programação desenvolvida por essa emissora. Saber que a instalação da primeira estação radiofônica do estado atendeu ao anseio popular e contou com a participação social para ser efetivada, nos permite compreender, em parte, a grande popularidade e o sucesso que os programas adquiriram junto à sociedade. Portanto, com a estrutura física reconstituída, o elenco devidamente apresentado e o público ansioso para ouvir, chegou o momento de começar a transmissão dos programas.

A PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO POTI NA ERA DE OURO



Para falar sobre a programação da Rádio Poti na era de ouro da radiofonia do Rio Grande do Norte, é pertinente iniciarmos por algumas reflexões de natureza conceitual sobre a classificação dos conteúdos, notadamente fazendo-se a distinção entre gêneros e formatos. A definição de gênero perpassa por várias áreas do conhecimento e é discutida por muitos teóricos. Para entendermos a noção de gênero, recorremos a alguns deles. De acordo com Martín-Barbero (1987, p. 219), gênero é “[...] o elo de ligação dos diferentes momentos da cadeia que une espaços da produção, anseio dos produtores culturais e desejos do público receptor [...]. Nessa perspectiva, Wolf, 2003) define detalhadamente o gênero:

[...] os gêneros são sistemas de regras aos quais se faz referência – de modo explícito e/ou implícito – para realizar o processo comunicativo: tal referência se justifica seja do ponto de vista da produção do texto (de qualquer natureza possa ser), seja do ponto de vista da sua própria fruição [...] (WOLF, 2003, p. 169).

O pensamento de Wolf mostra que a produção de textos cumpre com determinadas regras para que, dessa forma, seja enquadrada num gênero específico. Apesar de trabalhar a questão de gênero nos fenômenos literários e linguísticos em suas formas impressas e orais, Bakhtin (1997), se aproxima de Wolf (*ibidem*), quando diz:

[gênero] é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar ideias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificados numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras (BAKHTIN, 1997, p. 282).

A organização dos textos em determinados gêneros articula melhor os elementos sígnicos na comunicação radiofônica porque a produção é feita seguindo os parâmetros do gênero e dá ao público a oportunidade de decodificar as mensagens em meio a uma expectativa proposta pelo gênero. Portanto, produção e recepção obtêm caminhos predeterminados para produzir e decodificar, respectivamente.

Para completar esse conceito recorremos a Todorov (1980). Mesmo referindo-se à Literatura, é possível transpor o pensamento de Todorov, para a Comunicação:

[...] nunca houve literatura sem gêneros. Eles existem como “instituição”, servindo como horizontes de expectativa para os leitores e como modelos de estrutura para os autores. Estão aí, com efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros (TODOROV, 1980, p. 46-49).

Os gêneros, de acordo com Todorov, norteiam a produção e recepção das mensagens. Em relação ao rádio, se um determinado programa pertence a um gênero específico é porque ele possui características próprias. Além disso, os receptores criam expectativas em torno desse programa a partir das características que ele apresenta. Portanto, o ouvinte reconhece os programas de um mesmo gênero, tendo em vista que foram produzidos sob determinadas regras. Isso leva o receptor a perceber como é produzido o programa por meio do reconhecimento do gênero ao qual ele pertence.

Como já foram esboçados conceitos sobre gêneros, resta saber o que é formato radiofônico. De acordo com Barbosa Filho (2003):

é o conjunto de ações integradas e reproduzíveis, enquadrado em um ou mais gêneros radiofônicos, manifestado por meio de um intencionalidade e configurado mediante um contorno plástico, representado pelo programa de rádio ou produto radiofônico (concordando com conjunto) (BARBOSA FILHO, 2003, p. 71).

Dessa maneira, o formato radiofônico, como o próprio nome sugere, seria a forma como o programa se apresenta, a sua plasticidade atrelada à intencionalidade. Assim sendo, o formato refere-se à forma, e o gênero aponta para o conteúdo. Mas, quanto à diversidade dos gêneros e formatos, bem como a classificação dos programas, existem diferentes posições.

López Vigil (2003) classifica os gêneros sob três aspectos. O primeiro deles refere-se ao *modo de produção das mensagens* em

que são propostos três gêneros: dramático, jornalístico e musical. O segundo, de acordo com a intenção do emissor, em que são destacados os seguintes gêneros: *informativo, educativo, de entretenimento, participativo, cultural, religioso, de mobilização social e publicitário*. O terceiro corresponde à *segmentação dos destinatários*, definindo os gêneros: *infantil, juvenil, feminino, de terceira idade, sertanejo, urbano e sindical*.

Para fins de afirmar conceitualmente a proposta de gênero e formato, adotamos a classificação de Barbosa Filho (2003) que toma como apporte teórico a definição funcional de Lasswell e Wright, utilizada por Marques de Melo na classificação de gêneros jornalísticos. Tal escolha revela a diversidade de programas contemplados na classificação do autor citado.

Sendo assim, Barbosa Filho (2003) propõe sete gêneros, são eles: *jornalístico, educativo-cultural, de entretenimento, publicitário, propagandístico, de serviço e especial*. A partir de cada gênero existem vários formatos.

O gênero jornalístico “é um instrumento de que dispõe o rádio para atualizar seu público por meio da divulgação, do acompanhamento e da análise dos fatos” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 89). Através dele a sociedade dispõe de informação enquadrada nas exigências do veículo, ou seja, configurada numa linguagem simples, objetiva e em ordem direta (sujeito-verbo-predicado). Pertencentes ao mesmo gênero jornalístico, mas diferentes quanto à

estrutura, destacamos os seguintes formatos: nota, notícia, boletim, reportagem, entrevista, comentário, editorial, crônica, radiojornal, mesas-redondas ou debates, documentário jornalístico, programa policial, programa esportivo e divulgação tecnocientífica.

O gênero educativo-cultural é aquele que privilegia a transmissão de conteúdos educativos e/ou culturais. É válido ressaltar que o rádio brasileiro foi introduzido com essa proposta educativa, sob o pioneirismo de Roquette Pinto, isto é, de ser um veículo capaz de promover a educação do povo brasileiro. Dentro desse gênero, o autor destaca os seguintes formatos: programa instrucional, audiobiografia, documentário educativo-cultural e programa temático.

Em relação ao gênero de entretenimento, um dos mais valorizados na “era de ouro” do rádio no Brasil, Barbosa Filho (2003) diz:

As características desse gênero ligam-no ao universo do imaginário, cujos limites são inatingíveis e causam proximidade e empatia entre a mensagem e o receptor que não podem ser desprezadas, sob o preço cruel da perda de contundência na transmissão dos significados de uma determinada informação para o público (BARBOSA FILHO, 2003, p. 113).

Esse gênero sugere uma participação mais ativa do público, envolvendo-se com as mensagens transmitidas consoantes às intenções do programa. Os formatos desse gênero são: programa musical, programação musical, programa ficcional, programete artístico, evento artístico e programa interativo de entretenimento.

O gênero publicitário compreende o uso do espaço radiofônico para a divulgação e venda de produtos e serviços. É um gênero recorrente nas emissoras comerciais e os formatos são: espote, *jingle*, testemunhal e peça de promoção (BARBOSA FILHO, 2003).

O gênero propagandístico diferencia-se do publicitário por divulgar ideias e não produtos. Lasswell, citado por Barbosa Filho (2003, p. 128), diz que “baseia-se nos símbolos para chegar a seu fim: a manipulação das atitudes coletivas [...]. Os formatos correspondem à peça radiofônica de ação pública e aos programas eleitorais.

O gênero de serviço baseia-se na informação, mas distingue-se da informação jornalística “pelo seu caráter da “transitividade” – provocando no receptor uma manifestação sinérgica, ao reagir à mensagem” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 135). São informações sobre as condições meteorológicas, prazos de vencimentos de impostos e taxas, entre outras. Contribui também com a divulgação sobre cidadania, voltando-se à melhoria nas condições de vida e para a defesa dos interesses dos ouvintes. Os formatos desse gênero são: programete de serviço, notas de utilidade pública e programa de serviço.

Por fim, o gênero especial que, de acordo com Barbosa Filho (2003), consiste num “formato híbrido” que não possui funções específicas em relação aos outros gêneros citados, mas apresenta funções concomitantes. São eles: programa infantil e programa de variedades.

A classificação dos gêneros e formatos proposta por Barbosa Filho foi, neste momento, apenas esboçada, tendo em vista que os

desdobramentos dos conceitos serão aprofundados adiante, quando abordarmos a programação transmitida pela Rádio Poti de Natal.

O ouvinte e as atitudes responsivas ativas: do prazer à compreensão

A ação de tornar-se ouvinte voluntário e consciente, apresentando comportamento metacognitivo sobre seu *status*, demanda o critério da experiência estética para que possa reconhecer o valor simbólico do rádio enquanto objeto propiciador de conhecimento e prazer. Entendemos que a experiência vai sedimentando na consciência do espectador uma espécie de camada referencial que se sobrepõe uma à outra formando um conjunto de parâmetros que permite julgamento mais consistente em torno do seu objeto de percepção. Com isso, parece-nos inconcebível a situação do ouvinte como consumidor passivo dos produtos radiofônicos.

Bakhtin (1997) já destacara que, durante a comunicação verbal, no qual estão presentes o locutor e o receptor (ou ouvinte), a compreensão discursiva entre os sujeitos não ocorre de forma passiva, e sim, por meio de respostas ao fluxo verbal pelo que o autor designou de *atitude responsiva ativa*, assim afirmando:

De fato, o ouvinte que recebe e comprehende a significação (linguística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude *responsiva ativa*: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar etc., e esta atitude do

ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor (BAKHTIN, 1997, p. 290).

Sendo assim, a compreensão *responsiva ativa* nos oferece outra forma de pensar o comportamento do ouvinte de rádio. Antes concebido como um sujeito que apreende passivamente o conteúdo da mensagem ou produto radiofônico, o ouvinte desenvolve posturas que vão de encontro à tal prerrogativa: é um ator social, historicamente situado e constituído pelo seu *savoir-faire*, que comprehende a dinâmica das intenções discursivas e que identifica o sentido das ações das pessoas na vida cotidiana, conforme um princípio etnometodológico, que tem como eixo norteador a ideia de que o ator social não é um idiota cultural (COULON, 1995a).

Ao abordar a questão da experiência estética e vanguarda, Zilberman (1989) faz referência a Jauss e diz:

Não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: os da fruição compreensiva [*verstehendes Geniessen*] e compreensão fruidora [*geniessendes Verstehen*], processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia (ZILBERMAN, 1989, p. 53).

Essa concepção é válida para os estudos sobre o rádio, por quanto o ouvinte é atraído por determinada emissora ou certo programa radiofônico em razão do apelo sensorial e racional que tal situação

provoca. E isso, por extensão, não ocorre por acaso: o ouvinte experimenta uma fruição compreensiva em torno do objeto de sua audição, formulando conceitos e ideias que extravasam a mera explicação de que ele está sintonizado simplesmente por gostar. Defendemos que o ouvinte tem prazer por ouvir rádio e tem ideia clara sobre sua opção.

A emissão sonora de qualquer produto radiofônico¹³ provoca determinados efeitos de recepção nos ouvintes situados nas esferas racional, sensorial e emocional capazes de afetar os modos de acercamento e compreensão da escuta. Decorrem desse fato, os níveis de julgamento do valor estético na audição tanto quanto da sensação que os produtos radiofônicos evocam nos sujeitos em situações midiáticas. Para que isso ocorra, será preciso, em primeira instância, que o produto radiofônico alcance o ouvinte, gerando um espaço dialógico mental, pois o rádio comunica e afeta o seu receptor, cuja audiência é assegurada quando as impressões são favoráveis em torno do programa veiculado. Compreender o fenômeno da recepção radiofônica supera o interesse de identificar no ouvinte o que ele sentiu ao sintonizar determinada emissora de rádio e acompanhar a programação, porquanto aí está imbricada a do prazer como atributo que surge na interação com o produto

13 Por produto radiofônico queremos nos referir a toda e qualquer peça veiculada pelo rádio, quer seja de entretenimento como música, esporte e drama, quer seja de natureza publicitária, notadamente os jingles, spots, testemunhais, quer seja jornalística, tais como: notícario, boletim, flash, mesa redonda, documentário ou debate.

radiofônico. Muito além disso, queremos apoiar nossa concepção de que o ato da escuta está associado à cognição como elemento possível de provocar uma *fruição compreensiva*, no dizer de Jauss *et al.* (1979), e afirmar que, na difusão dos programas, os efeitos produzidos acarretam certa complexidade de atribuição de valores e sentidos nos ouvintes, em que se percebe a intervenção dos aspectos racionais.

Ao tentar aproximar os estudos da estética da recepção às teorias do rádio, insistimos no pressuposto de que a escuta radiofônica provoca determinadas reações nos ouvintes, o que nos permite afirmar que, ao sintonizar certa programação de uma emissora, é impossível ficar indiferente à mensagem veiculada: gosta ou detesta, considera ou desconsidera a relevância para si, acata ou muda o *dial*. Fundamentando-se nos postulados de Jauss, Zilberman (1989, p. 50) destaca: “porque a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra, o leitor tende a se identificar com essas normas, transformadas, assim, em modelos de ação”. Se a recepção literária promove envolvimentos durante a leitura, numa relação triádica entre autor, texto e leitor, situação semelhante ocorre na escuta de programação radiofônica, por cujo mecanismo admitimos a complexidade da interação midiática entre locutor, produto radiofônico e ouvinte.

Convém aqui assinalar que o rádio tem a função primordial de entreter, informar, formar opinião e ainda desenvolver a experiência estética, situações essas que não podem estar afastadas da relação

dos sentidos que incidem sobre o imaginário e repercutem no campo sensorial do ouvinte. Se assim o é, imperioso será reconhecer o papel do produtor de rádio que deve considerar a recorrência desses elementos nos atos de emissão e recepção da escuta radiofônica.

Os três estados do prazer estético e suas relações com o ouvinte

Nos anos 1960, na Escola de Konstanza, Alemanha, Hans Robert Jauss subverteu as concepções tradicionais das teorias da literatura¹⁴, ao propor uma inversão na abordagem dos fatos artísticos, rompendo, assim, o paradigma da autonomia da obra literária centrada no autor da obra: surge a teoria da estética da recepção, a partir da qual a leitura é concebida como um processo de reconstrução do texto, com base nos horizontes de expectativas do leitor, capaz de atualizar a obra. Evidencia a noção de leitor implícito quando o texto evoca um receptor e suas condições de produção de significados. A estética da recepção ainda insere a hermenêutica literária em seu escopo teórico, ao estabelecer a interpretação dos fatos como princípio dialético do par conversacional de perguntas e respostas, ou seja, comprehende-se um texto quando se propõe respostas às perguntas inerentes à sua constituição.

14 Jauss proferiu a conferência “A história da literatura como provocação para a ciência literária” que se tornaria marco divisor entre a concepção tradicionalista e contemporânea de compreender a arte.

Segundo Zilberman (1989, p. 38), “Jauss pensa que a arte não existe para confirmar o conhecido e sim, para contrariar expectativas”, pelo que depreendemos que uma obra de arte torna-se objeto estético quando o espectador lhe atribui significados. Se a arte comunica, está implícita, portanto, a presença de um receptor, que promove uma “fruição compreensiva”. Por este motivo, atentemos para a possível relação que se pode implementar entre a estética da recepção e os sentidos da escuta radiofônica, enfatizando-se os três estados da experiência estética: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. Na *poiesis*, o leitor vivencia uma fruição compreensiva e sente-se coautor da obra. No ato da escuta, há uma espécie de atitude colaborativa entre locutor e ouvinte onde entram em jogo as intenções comunicativas e o repertório de informações de ambas as partes, gerando, assim, pontos de contato para fins de engajamento e atribuição de sentidos à mensagem veiculada. Na *aisthesis*, o leitor experimenta uma sensação prazerosa pelos afetos provocados através da linguagem poética que o conduz à experiência estética, sobretudo quando há uma tal ordem de identificação com o objeto de percepção. O ato da escuta, de igual modo, possibilita essa identificação com o produto radiofônico quando aquilo que é comunicado estabelece um sentido com os “horizontes de expectativas” do ouvinte. Na *katharsis*, também designada por Jauss (*apud* LIMA, 2002, p. 87) como “estética psicanalista”, o leitor libera a *psique* através da descoberta de sentidos ou compreensão provocada pela obra e “leva o espectador

a assumir novas normas de comportamento social” (ZILBERMAN, 1989, p. 57). Admitimos que o ato da escuta radiofônica é catártico no momento em que o ouvinte sente prazer por algo que o impactou através de processo de sincronia emocional, isto é, o objeto de percepção sonora causa-lhe uma sensação de bem-estar: quer seja de uma música, de um drama radiofônico, de uma notícia, quer seja do próprio momento instantâneo de ouvir rádio, possibilitando uma espécie de “companhia” nos instantes de solidão.

Sendo assim, queremos assumir a convicção de que o rádio é muito mais do que um meio de comunicação. Rádio também é arte, do ponto de vista da elaboração do produto de valor estético, configurado nas peças que veicula a todo momento: ou de natureza sonoplástica, de locução ou expressão vocal, de programas musicais ou de variedades, ou mesmo jornalística. A concepção de rádio como arte é a mesma que historicamente acompanha os estudiosos da área, com especial destaque a Adorno, para quem a arte torna-se “práxis social” (JAUSS *apud* LIMA, 2002, p. 81), ou seja, a arte promove o sujeito, emancipando-o das exigências de consumo, situação que gera um estado de consciência crítica. Zilberman (1989) interpreta o pensamento de Jauss ao considerar a experiência estética como proporcionadora da emancipação do sujeito, assim enfatizando:

Em primeiro lugar, [a experiência estética] liberta o ser humano dos constrangimentos e da rotina cotidiana; estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em

espetáculo; pode preceder a experiência, implicando então a incorporação de novas normas; e, enfim é concomitantemente antecipação utópica, quando projeta vivências futuras, e reconhecimento retrospectivo, ao preservar o passado e permitir a redescoberta de acontecimentos enterrados (ZILBERMAN, 1989, p. 54).

De outro modo, Iser (1999) destacara que o envolvimento com o texto, objeto imediato da percepção do leitor, é uma forma de estar presente na sua constituição por um mecanismo que o autor considera como “resposta produtiva”, situação essa que possibilita experiências no universo cognitivo do receptor. Iser (1999, p. 53) ainda ressalta que “perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética”. Ora, se é correto dizer que nos envolvemos emocionalmente durante os eventos com os quais nos identificamos, de igual modo será legítimo afirmar que a escuta radiofônica permite um envolvimento decorrente das sensações experimentadas na sucessão dos eventos de audição. A cada dia ampliam-se os horizontes de expectativas do ouvinte, para sermos fiéis à base teórica que estamos adotando na presente reflexão.

Assim, o rádio é catalisador de prazer e consciência estética quando o ouvinte vai constituindo um repertório de experiências que se acumulam a cada recorrência à audição.

Além da locução: os códigos paralinguísticos e os efeitos de recepção

Como estamos abordando a questão da experiência estética no ato da recepção sonora do veículo rádio, será pertinente evidenciar, aqui, os elementos verbais e não verbais implícitos na peça radiofônica, os quais destacamos: os paralinguísticos, revelados nas inflexões de voz – tais como pausa, entonação, acentuação, intensidade e altura da voz, e o silêncio. Além da voz, os elementos artísticos ainda se concentram nas músicas, trilhas, *spots* e *jingles* que, de igual modo, provocam o ouvinte em suas instâncias sensoriais, racionais e emocionais.

Quando analisamos o processo de comunicação oral, é oportuno inserir o comportamento não verbal dos locutores de rádio, mesmo porque os eventos de fala convocam inevitavelmente os elementos paralinguísticos presentes na interação verbal.

A paralinguística nos apoia na compreensão dos aspectos prosódicos e estilísticos¹⁵ da língua falada ao estabelecer regras normativas da entonação das palavras que carregam a expressão dos sentimentos e afetos do falante, revelada no ato da enunciação. Aborda situações da linguagem cujo domínio está situado

15 De modo objetivo, entendemos a *prosódia* como o estudo das entonações e variações da voz no contexto da linguagem falada; e por *estilística*, o estudo da expressividade da língua, levando-se em conta os aspectos fonéticos, as tonalidades vocais, os estilos das frases produzidas que incidem sobre os significados da enunciação.

teoricamente na área da fonética e fonologia permitindo a transição entre o verbal e o não verbal em que “a voz é indéxica e anuncia a palavra” (RECTOR; TRINTA, 1999, p. 18). Portanto, os códigos paralinguísticos sobrepõem o significado literal das palavras, uma vez que as diferenças de emissão sonora de certas expressões vão determinar a natureza intencional das sentenças e possibilitar a compreensão do que se quer dizer. Nas atividades de radiojornalismo, tal abordagem é consideravelmente necessária, pois o locutor pode transmitir uma intenção velada na entonação da voz, demovendo o princípio da imparcialidade jornalística, situação igualmente complexa, visto que não há fala que não comporte uma entonação (GUIRAUD, p. 1991). As atitudes paralinguísticas do locutor entram no estudo descritivo dos efeitos de recepção por afetar os sujeitos no processo de audição, chegando a conduzir a significação das peças radiofônicas ou mesmo eliminar possíveis dúvidas e incertezas semânticas durante a veiculação.

Devemos entender que a paralinguística envolve uma série de recursos que não estão na ordem da mensagem articulada ou segmentada da língua, razão pela qual são conhecidos como elementos suprasegmentais da emissão vocal, tais como: entonação, acentuação, intensidade, ritmo, interjeições, sussurros, grunhidos etc. É lógico que as formas de se pronunciar determinadas frases ganham sentido real no instante em que passamos a comparar os

signos linguísticos e não verbais, considerando que estes revelam não apenas essas formas, e como também, os sentimentos.

A locução em rádio permite que os ouvintes produzam significados com base nos canais audíveis por ser uma atividade na qual prevalecem os sistemas da língua falada. Ora, se os procedimentos paralingüísticos refletem as intenções e emoções dos locutores, importa reconhecer que tais profissionais estão lidando com atitudes que darão realce semântico nas palavras cujos recursos facilitam o acercamento e a compreensão do texto. Aqui evocamos a concepção de estética que estamos defendendo na produção radiofônica, situação que irá merecer o cuidado artístico no processo de criação dos produtos para o rádio.

A depender da natureza do programa radiofônico, a locução irá traduzir certas impressões nos ouvintes: situações de suspense e desespero¹⁶, estados de alegria ou tristeza, das quais resultam certos sentidos quando o locutor acentua determinadas palavras, formula inflexões ascendentes ou descendentes, alonga determinados vocábulos, enfatiza interjeições, destaca sílabas, faz pausas, fala mais alto ou de modo brando, adicionando-se, ainda, os recursos artísticos da sonoplastia. Cada uma dessas características imprime um fluxo intenso de comunicação possível de suscitar atividade cognitiva nos ouvintes, promovendo-lhes interesse, atenção,

16 Convém lembrar o episódio de “A Guerra dos Mundos”, relatado por Meditsch (1998).

concentração, engajamento e prazer. É nesses instantes que os ouvintes são afetados por força do efeito estético produzido pela locução, consubstanciado pela voz do locutor em cuja atmosfera do imaginário os ouvintes assumem a função de cocriadores (*poiesis*) da peça radiofônica em evidência, ao reunir significados presentes no processo compartilhado de compreensão. Por esse motivo, temos o cuidado de ressaltar os critérios de postura, voz e dicção do locutor, considerando que a não observância de tais procedimentos de ordem técnica-fonológica pode comprometer o seu trabalho ou mesmo resultar numa produção artística de qualidade duvidosa.

Dentre os elementos paralinguísticos, para efeito do presente estudo, destacaremos a acentuação e a intensidade. O acento em determinadas palavras ou sílabas é um recurso de saliência vocal que se apresenta de forma enfática na emissão sonora. Tem a função de facilitar a fluência na linguagem falada e destacar alguns vocábulos que, no contexto da frase, carregam maior valor lexical e semântico. Tomemos como exemplo hipotético a seguinte notícia radiofônica: “preço da gasolina sobe treze por cento e passa a custar dois reais e cinquenta e nove centavos, o litro. Este é o quinto aumento do ano. Nos postos de gasolina, a reclamação dos consumidores é grande”. Observemos que determinadas palavras requisitam maior apelo na acentuação, tais como “treze por cento”, “quinto aumento”, “é grande”. Ao noticiar esse fato, a voz pode expressar sentimentos de indignação, revolta, impacto pelo aumento que deve pesar no

orçamento econômico. Já o fenômeno da intensidade de emissão vocal não vem isolado de outras marcas paralinguísticas, o que equivale dizer que a ênfase dada a certas expressões acompanha traços de entonação, altura e acentuação.

Para descrever os efeitos provocados nos sujeitos, entendamos a intensidade nas palavras como a alternância entre *forte* e *fraca*, característica essa que está associada ao volume utilizado na voz. A intensidade revela, por exemplo, sentimentos de afetividade ou repulsa, de súplica ou ordem, de comiseração ou desdém, de amor ou ódio, motivo pelo qual estamos inserindo como categoria nas atitudes paralinguísticas do locutor, levando em conta que tais procedimentos são inerentes à própria atividade. Ora, se o locutor de rádio tem o papel de representar situações narrativas as quais devem favorecer o acercamento textual nos ouvintes, então atestamos a relevância de se observar particularidades no tratamento com a voz. A intensidade de emissão sonora está incluída no conjunto de fatores suprasegmentais que afetam diretamente o significado da enunciação. Assinalemos outro exemplo, muito comum nos programas de rádio, que diz respeito às “cartas dos ouvintes”:

Por que eu não ouvi meus pais? Por que eu não ouvi minhas amigas sinceras? Por que eu não ouvi quem gostava de mim realmente? Que arrependimento. Como é amargo, como é triste e cruel escolher alguém, lutar contra tudo e contra todos. Assumir esta pessoa com todo amor que se pode ter no coração, fazer planos pro futuro e perceber muito cedo, mas muito cedo mesmo, poucos meses depois de casada

que a vida com aquela pessoa era uma droga. Hoje estou arrependida mas não tenho coragem de ir em casa de meus pais e pedir perdão (NUNES, 1993, p. 98).

As “cartas dos ouvintes”, tão presentes nos programas de rádio, tanto no segmento AM quanto FM, representam bem essa situação. Por se tratarem de casos cotidianos, as cartas dos ouvintes registram considerável audiência. Pelo que acompanhamos nas emissoras de rádio, os locutores mantêm quase sempre a mesma performance vocal, tendo em vista a necessidade de interpretá-las com certo grau de apelo emocional que geralmente se requer: com tons acentuados ascendentes e descendentes, ritmo pausado, silêncio entre as frases para permitir a reflexão do ouvinte. Na perspectiva da estética da recepção, postulamos que há uma tendência de forte engajamento na audiência, explicada pelos estados do prazer estético, sobretudo à luz da *aisthesis*, quando há identificação de episódios pessoais, em relação a familiares ou amigos próximos ao fato narrado; e da *katharsis*, por provocar uma espécie de compensação psíquica. No caso em tela, observamos a carta de uma ouvinte que se arrepende por não ter acatado os conselhos paternos e de amigos sobre o futuro esposo com quem terminou se casando. Diariamente a mídia comum, em programas de *faits divers*, expõe situações como essa, o que demonstra ser algo possível e corriqueiro. Por tal razão é que admitimos que há uma grande audiência de programas com esse formato.

Por fim, é próprio da linguagem falada o uso de tons ascendentes e descendentes das frases, caracterizando a altura na emissão da voz distribuída entre *grave* e *aguda*. Os tons ascendentes ocorrem notadamente em frases interrogativas as quais apontam para um significado que vai desde a reação de surpresa, curiosidade, desejos de resposta, etc. Quando vem em frases exclamativas, a altura sugere admiração, reprovação ou mesmo apreciação sobre os fatos. Já os tons descendentes encerram conclusão, marcada analogamente ao ponto final do sistema escrito, mas de igual modo podem representar ordem, súplica, desejo, cuja incidência é maior nas frases imperativas. Qualquer que seja o caso, reiteramos que as frases exprimem o sentimento do falante, realizando sua função emotiva (MARTINS, 2000, p. 131). Na locução, a observação de ordem estilística é válida para se analisar corretamente a adequação da fala, a depender da mensagem pronunciada.

Atenção! A Poti informa em edição extraordinária

Sabemos que o rádio possui especificidades que o diferenciam de outros meios de comunicação. Podemos citar algumas: primeiro, a utilização apenas da *oralidade*, o que implica dizer que para receber a mensagem basta ouvir; segundo, a característica da *penetração*, isto é, em termos geográficos o rádio pode chegar a pontos remotos; terceiro, o *imediatismo* permite que os fatos possam ser transmitidos no instante em que ocorrem; por último, a *instantaneidade* que

possibilita ouvir rádio enquanto se executa outras tarefas. Além de todas essas características, o rádio exige uma linguagem própria: objetiva, clara e estruturada em ordem direta (sujeito – verbo – predicado). Nesse sentido, o rádio torna-se um campo propício para a transmissão de informações, transformando-se em um instrumento divulgador de notícias por excelência. Desse modo, desde o surgimento da Rádio Educadora de Natal e depois Rádio Poti, a emissora irradiou as mais diversas informações através do Departamento de Radiojornalismo. Foi, inclusive, o principal meio de comunicação durante a Segunda Guerra Mundial, tendo em vista que Natal e Parnamirim tornaram-se Bases Militares dos americanos contra o Eixo. O Informante 2 comenta sobre a forma de captação de notícias durante a Segunda Guerra Mundial:

O serviço, nesse tempo de rádio, o captado da United Press ou da Society Press ou da Meridional ou da Nacional, eram captados através de um a... possante aparelho de radiocraft em... serviço morse de telegrafia, né? Então o nosso telegrafista apanhava o serviço, agente completava o telegrama, e isso significa dizer, o serviço de, de, de, de, de informações, o serviço de noticiosos era no... era no mesmo nível do, do, do, de qualquer estação do país, não vou dizer era um Repórter ESSO, né? mas, era no mesmo nível do, do, de qualquer emissora pelo menos do Nordeste (INFORMANTE 2).

É considerável o esforço realizado para se conseguir informações naquela época. Mas, a REN superava as adversidades porque dispunha de recursos técnicos e profissionais que se

dedicavam à coleta, redação e divulgação das notícias obtidas por meio das agências de notícias. Isso ocorria, principalmente, durante a Segunda Guerra Mundial, já que a cidade estava diretamente envolvida com o conflito e as informações emitidas tornavam-se ainda mais necessárias ao cotidiano dos potiguares. Nesse período, além dos formatos jornalísticos fixos, a Rádio Educadora de Natal transmitia plantões como relata o Informante 2:

A... a... a rádio mantinha, tinha alguns plantões como hoje tem em qualquer uma notícia [...] a REN, ela esclarecia com a, com instruções, tinha o, a, a defesa passiva, né? um civil de defesa passiva dava aquelas instruções de como, como a agir na hora de de uma surpresa, um ataque militar [...] (INFORMANTE 2).

Entendemos que esses plantões emitidos pela Rádio Educadora de Natal/Poti durante a Segunda Guerra Mundial enquadram-se no “gênero de serviço”, já que, “os produtos radiofônicos de serviço são informativos de apoio às necessidades reais e imediatas de parte ou de toda a população ao alcance do sinal transmitido pela emissora de rádio” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 134). Sendo assim, os plantões correspondem ao formato de “nota de utilidade pública” – um dos formatos do “gênero de serviço”. Isso porque os plantões, emitidos pela REN, se apresentavam como informativos de curta duração, semelhante às notas jornalísticas e com o propósito de esclarecer a sociedade quanto à maneira de se comportar diante de um possível ataque militar.

Na grade de programas jornalísticos estava um dos mais importantes informativos que a Rádio Poti transmitiu: o *Galo Informa*. Ele tinha como vinheta de abertura o “canto do galo” e seguia o modelo do famoso *Repórter Eso*. O Informante 2 relata a estrutura do informativo quanto à duração e transmissão de notícias:

O *Galo Informa* era de cinco minutos, o *Galo Informa*, é, é, é “Informa”... era uma espécie, era uma réplica do famoso “Repórter Eso”, não é?. Tinha o *Repórter Eso* que foi famosíssimo, era da Rádio Nacional e nós tínhamos aqui o *Galo Informa* era de hora em hora, cinco minutos e o locutor do *Galo Informa* que eu me lembro, não sei se é, foi exclusivamente ele, eu creio que não, no horário, no horário dele, um dos bons locutores dessa época era Luís Cordeiro que começou a fazer o *Galo Informa*. Mas, todos os outros nos seus horários trabalhavam nele. [...]. Sempre eram notícias internacionais, notícias locais, era breve, era um noticiário de cinco minutos, entremeado com três anúncios no começo, no meio e no fim (INFORMANTE 2).

O *Galo Informa* espelhou-se tecnicamente no *Repórter Eso* e, a exemplo da grande credibilidade que esse noticiário adquiriu junto à sociedade carioca, e aos brasileiros em geral, alcançou semelhante prestígio em âmbito local. Antes de entendermos o porquê da confiabilidade é preciso classificar o programa local quanto ao gênero e formato. De acordo com as características relatadas pelo Informante 2, o *Galo Informa* pertence ao gênero jornalístico e adota o formato de boletim que consiste num “pequeno programa informativo com no máximo cinco minutos de duração, que é distribuído ao longo

da programação e constituído por notas e notícias e, às vezes, por pequenas entrevistas e reportagens” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 92). O autor diz ainda que, geralmente os boletins são transmitidos nas chamadas “horas cheias” ou “cabeças de horário”, por exemplo: 16 horas, 17 horas, 18 horas, entre outros. O *Galo Informa* não só adotou essa periodicidade de horário, como também o cumpria com rigor para ser comparado à pontualidade do “galo”, no âmbito da metáfora. Portanto, esse boletim conquistou a credibilidade dos natalenses pela pontualidade, conteúdo transmitido e a forma estratégica com que as informações eram estruturadas. É importante dizer que o programa entrava no ar também fora do seu horário para transmitir notícias excepcionais, em edição extraordinária.

Em relação à estrutura do *Galo Informa*, o Informante 4, ouvinte da Poti nas décadas de 1940 e 1950, e um dos locutores do boletim em época posterior, diz que através do noticiário o ouvinte era impactado com a manchete da notícia principal, em seguida eram lidas duas notícias locais, duas notícias nacionais e uma de esporte, posteriormente duas internacionais e uma notícia policial, depois uma publicidade e por último a notícia principal da qual fora lida apenas a manchete no início do boletim. Tudo isso quer dizer que, com cinco minutos de duração, percorria Natal, o Brasil e o mundo, conseguindo por todas as características citadas atrair a audiência.

Se o *Galo Informa* fazia sucesso adotando o formato de boletim, a *Gazeta Sonora* também o fazia como radiojornal. O Informante 6 relata a importância do último para a emissora e a sociedade:

A Rádio Poti tinha um programa ao meio dia chamado *Gazeta Sonora* que era apresentado por Genar Wanderley que dava as notícias do mundo e locais, as locais, as notícias locais, então..., não me lembro a característica como era, meu Deus!, nem me lembro... quando a característica entrava todo mundo corria pra ligar o rádio pra saber das notícias, sabe? [...] inclusive tinha o jornalista Eider Furtado que escrevia pra jornal, pra o jornalismo, pra... rádio, e era o papa da época, né? Meia hora, de meio dia a meio dia e trinta. Era um horário que marcava como um... as... estações de televisão hoje, não vou dizer nome, que quando tem a hora do jornal, jornal disso, jornal daquilo nas televisões, era assim na rádio Poti. Era, a... papa, é o papo da notícia *Gazeta Sonora* [...] (INFORMANTE 6).

A *Gazeta Sonora* corresponde ao gênero jornalístico e ao formato de radiojornal. Segundo Barbosa Filho (2003), esse é um formato que congrega e produz outros formatos jornalísticos como: as notas, notícias, reportagens, entrevistas comentários e crônicas. Além disso, o radiojornal caracteriza-se por ser diário e com horário fixo. Sobre a estruturação do radiojornal, o autor Faus Belau (1973), enumera alguns critérios de elaboração que devem ser de conhecimento dos editores:

- 1) a cabeça do programa; 2) os resumos, em caso de existirem; 3) a classificação dos blocos noticiosos; 4) o tipo de elementos utilizados para dividir os blocos; 5) os recursos para atrair a atração do ouvinte; 6) a utilização de fundos musicais; 7) resolução do programa (FAUS BELAU, 1973, p. 236-237).

Além desse radiojornal, a Rádio Poti apresentava o *Jornal B-5* e o *Matutino Poti*. De acordo com Lima (1984, p. 27), o *Jornal B-5* foi lançado na década de 1950, apresentado por Genar Wanderley e depois de algum tempo passou a se chamar *Jornal Poti*, sendo transmitido em cadeia com a Rádio Tupi do Rio de Janeiro, no horário das 7 horas às 8 horas. Apesar de não podermos afirmar como era a estrutura dos formatos dos radiojornais da emissora, se adotavam alguns dos critérios propostos por Faus Belau, é possível verificar que a Poti dispensava um tempo razoável para a transmissão de notícias e, ainda, de acordo com os relatos dos informantes, os ouvintes sentiam-se atraídos pelo gênero jornalístico e os formatos produzidos pela emissora.

Abram as cortinas!

A Rádio Poti apresenta: os programas de auditório

O rádio, como qualquer outro meio de comunicação, possibilita uma forma de interação entre os indivíduos designada por Thompson (1998) de “quase-interação mediada”. O autor diz que nesse tipo de interação as formas simbólicas são produzidas para um número indefinido de receptores potenciais, destacando o caráter monológico da “quase-interação mediada”, isto é, o fluxo da comunicação é predominantemente em sentido único. Entretanto, acreditamos que classificar a quase-interação, estabelecida pelos meios de comunicação, como monológica, não atende a natureza da

linguagem como forma de expressão em qualquer tipo de interação. Assim, entendemos, numa perspectiva bakhtiniana, que toda linguagem é dialógica em menor ou maior grau. Nessa reflexão, a interação proposta pelos meios também é dialógica, já que o receptor é sempre presumido durante a produção e, ao consumir a mensagem, o interlocutor produz sentidos de maneira a compreender o que foi dito. Essa compreensão é entendida por Bakhtin (1998) como uma forma de resposta.

O dialogismo fruto da interação verbal é aquele que se dá entre os interlocutores, independente das suas coordenadas espaciais, porque quem enuncia o faz tendo como referência um leitor ou um ouvinte e este, por sua vez, ao compreender o que foi enunciado completa o ciclo da interação. Assim sendo, Bakhtin (1998, p. 113) afirma que “a palavra comporta duas faces, visto que é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém como pelo fato de que se dirige para alguém”. Dessa maneira, tanto a produção quanto a compreensão dos discursos mostram a relação dialógica entre enunciador e destinatário. Vemos, portanto, o caráter dialógico como constitutivo da linguagem, por isso, classificamos a interação pelo rádio como dialógica, tendo em vista que a compreensão dos conteúdos veiculados já se configura numa resposta dos ouvintes.

Mas, os programas de auditório transmitidos, principalmente, nos anos dourados do rádio, possibilitaram mais do que a “quase-interação mediada” com os ouvintes que estavam nos seus lares. Por

serem apresentados em um palco, diante de uma plateia, os programas de auditório introduziram a “interação face a face”, promovendo o *feedback* imediato entre os interlocutores, levando em consideração que nesse tipo de interação “os participantes normalmente empregam uma multiplicidade de deixas simbólicas para transmitir as mensagens e interpretar as que cada um recebe” (THOMPSON, 1998, p. 78). Nesse caso, as deixas simbólicas dos interlocutores nos programas de auditório consistiam em gestos, sorrisos, vaias, expressões faciais, além de outras manifestações que permitissem ao receptor compreender ainda mais as mensagens transmitidas, e ao emissor verificar o grau de satisfação e compreensão dos receptores quanto à mensagem que estava sendo veiculada.

Os programas de auditório, na verdade, possibilitaram aos ouvintes de rádio uma postura mais ativa quanto à recepção, permitindo que os interlocutores interagissem entre si estando no mesmo ambiente físico e compartilhando das deixas simbólicas, mensagem falada e imagem. Fatores esses que explicam, em parte, a tão grande popularidade que esses programas adquiriram junto à sociedade.

Sabemos que atualmente os programas de auditório não existem mais nas emissoras de rádio no Brasil. Enquanto que a televisão, copiando o sucesso dos programas de auditório no rádio de outrora, adota tais programas como principais trunfos para alcançar a audiência. Ao abordar sobre o desaparecimento dos programas de

variedade, formato adotado na maioria dos programas de auditório, Barbosa Filho (2003) afirma:

Espalhados pelas emissoras de todo o Brasil, os programas de variedades desapareceram na década de 1960, quando seus custos ficaram inviáveis, em razão do declínio das receitas publicitárias dirigidas ao veículo (BARBOSA FILHO, 2003, p. 142).

Voltemos ao passado, meados da década de 1940, precisamente na Cidade do Natal, onde os programas de auditório apresentados pela Rádio Poti eram considerados os programas que permitiam a maior participação social, transformando-se numa das mais requisitadas formas de lazer da época. O Informante 3 descreve alguns dos programas que fizeram sucesso na emissora Poti:

É, é da minha época os programas de muita audiência, os mais famosos era justamente os de auditório. E na, e na, e naquela época havia pelo menos três programas... é, no sábado à tarde tinha um programa chamado “Vesperal de Brotinhos”. Esse programa era, era, era dirigido por... (silêncio), bom, daqui a pouco eu lembro o nome. No domingo, pela manhã, tinha o “Domingo Alegre”, que era dirigido por Genar Wanderley. Genar, acho que tem um filho dele aí, alguma coisa dele aí... (trecho indecifrável), e no domingo à tarde tinha um outro chamado “Passatempo B-5” que era dirigido por Geraldo Fontinele. Esses eram os programas mais famosos. [...] Agora, a participação do público era grande, era a espera pelos programas dos fins de semana, era, era muito grande, todo mundo ficava ansioso pra, para ir aos auditórios, né? (INFORMANTE 3).

Percebemos que as pessoas atribuíam muito valor aos programas de auditório, os quais eram tidos como forma de lazer e entretenimento. O auditório era um local para onde o público dirigia-se semanalmente vestindo roupas elegantes para ver, ouvir, aplaudir e se emocionar com as atrações apresentadas. O sucesso se deu não apenas nos auditórios, mas também em casa, cuja audiência era sempre assegurada.

Foto 7 – Glorinha Oliveira e Luís Cordeiro no programa de auditório



Fonte: Arquivo do *Diário de Natal*

O programa de auditório *Vesperal de Brotinhos*, apresentado por Luís Cordeiro, no palco da Rádio Poti, era dirigido a um público jovem, em especial os estudantes da época. Enquanto que o *Domingo Alegre*, comandado por Genar Wanderley, no palco da Poti ou no Cinema São Luis, era dividido em duas fases. Num primeiro momento voltava-se para as crianças, na segunda fase dirigia-se ao público adulto. É importante destacar que o *Domingo Alegre*, quando recebia um número maior de pessoas, e que por decorrência excedia o espaço do palco da Poti, era apresentado no cinema São Luís, na rua Presidente Bandeira, no Alecrim, atual Banco do Brasil. Além desse cinema, o REX e o Rio Grande também serviram de palco para alguns programas. Quando realizados nos cinemas, a transmissão do som era feita por meio de linha telefônica. De acordo com as narrativas orais, a entrada nos programas de auditório era paga, salvo alguns programas apenas com convidados. Além dos já citados, também eram programas de auditório: *A Vida em Três Tempos*, *Tarde Festiva* e *Alegria Natal*.

Foto 8 – Cinema REX



Fonte: Moura Júnior (1998, p. 89)

Os programas de auditório mencionados pertenciam ao gênero especial, formato de variedades. Ressaltamos que esse gênero é aquele que não possui uma função específica, podendo informar, entreter, educar e prestar serviço, simultaneamente. É válido dizer ainda que os programas de variedades ou radiorevistas, como são conhecidos, possuem essa denominação pela “multiplicidade de informações com características diferenciadas que apresentam em seus roteiros” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 139). Sobre o formato de “variedades”, Kaplun (1978) diz:

[...] não são fáceis de definir, dado que precisamente suas características é a variedade de seções. Geralmente, a presença de um animador (ou uma dupla de apresentadores) é o que dá caráter e assegura a unidade do programa [...] (KAPLUN,1978, p. 139-140).

Os programas de auditório *Vesperal de Brotinhos*, *Domingo Alegre*, *Passa Tempo B-5*, *A Vida em Três Tempos*, *Tarde Festiva* e *Alegria Natal* correspondem ao formato de variedade, combinado com formatos de outros gêneros, entre eles: o formato interativo de entretenimento, do gênero entretenimento. Entendemos o formato interativo de entretenimento como um:

[...] conjunto de ações de cunho divertisional, que tem como pressuposto fundamental a presença dos ouvintes, os quais participam de jogos, gincanas, programas de perguntas e respostas, brincadeiras, e que pode aparecer como quadros, dentro de formatos especiais, ou como programas específicos (BARBOSA FILHO, 2003, p. 122).

A relação entre o formato interativo de entretenimento com o formato de variedades se dá porque, segundo Barbosa Filho (2003, p. 115), os formatos do gênero entretenimento possuem características e peculiaridades que os permite serem combinados com os formatos de outros gêneros. É justamente o que aconteceu com os programas de auditório em questão. Sendo classificados como gênero especial e no formato de variedades, contemplavam a participação social através de jogos e brincadeiras, caracterizando, assim, a presença do formato interativo de entretenimento dentro do formato variedades.

Dessa maneira, podemos dizer que os programas de auditório da Rádio Poti com o formato variedades se relacionava com outros formatos, e compunha a diversidade de quadros característica do mesmo formato. Dizemos ainda que, tais programas apresentavam, além de brincadeira e jogos, quadros de música e de humor, fato que mostra a hibridização do formato variedades com outros formatos do gênero entretenimento. Sendo assim, os formatos do gênero entretenimento apareciam nos programas de variedades como quadros, integrando a totalidade dos programas.

A música sobe ao palco

No período em análise, a Rádio Educadora de Natal, depois Rádio Poti, teve um papel importante na revelação dos talentos musicais do Rio Grande do Norte, revelando-se como principal meio de divulgação artística, através dos seus programas de auditório que incentivaram a criação de inúmeros conjuntos vocais, grupos regionais e cantores do rádio. Dentre os grupos destacados pela REN, Moura Júnior (1998, p. 25) focaliza os Vocalistas Potiguares (1941-1950), tendo como integrantes: “Walter Canuto de Souza (solista); Enock Figueiredo (violão e manola); Roldão Augusto Botelho (violão); José Alves (violão); Josué Fernandes Primo (percussionista) e Luiz Alves (pandeiro)”.

Foto 9 – Vocalistas Potiguares



Fonte: Moura Júnior (1998, p. 21)

Ainda de acordo com Moura Júnior (1998), no ano de 1944, José Alves (violonista), por razões pessoais, retirou-se do grupo e em seu lugar entra Sebastião Botelho Neto. Com essa nova formação os Vocalistas Potiguares passaram a ter uma programação de 15 minutos na Rádio Educadora de Natal, fazendo com que o sexteto ficasse cada vez mais conhecido entre a população potiguar.

Um marco para os conjuntos vocais potiguares ocorreu em 25 de agosto de 1948, com a criação da Sociedade Artística Estudantil – SAE, formada por um grupo de estudantes amantes das artes teatrais

e musicais. Segundo Moura Júnior (1998), a SAE recebeu substancial apoio do diretor-geral dos Diários Associados, Edílson Cid Varela, que cedeu espaço para essa entidade na Rádio Poti, a qual passou a ter um programa de auditório exclusivo, denominado *Parada Estudantil*, levado ao ar das 18h30 às 19h, aos domingos. Conforme Moura Júnior (1998, p. 40), nesse programa foram revelados os “Boêmios Estudantis” (1948-1949), composto por “João Rodrigues (Violão), Tércio Gomes Pereira (manola), Fernando Luís da Câmara Cascudo (violão ou afochê), João Manuel de Araújo Costa Netto (tantã), Breno Raul Fernandes de Oliveira Barros (pandeiro)”.

Foto 10 – Boêmios Estudantis



Fonte: Moura Júnior (1998, p. 39)

Além dos conjuntos citados, destacamos aquele que fez maior sucesso no estado do Rio Grande do Norte, conquistando fama também em outras regiões do Brasil e até mesmo no exterior: Trio Irakitan. Sobre o surgimento e ascensão do grupo fala o Informante 6:

Tinha um grupo..., a *Hora Estudantil* que era apresentado por Fernando Cascudo, Fernando Luís que é filho de Câmara Cascudo [...]. Ele tinha a *Hora Estudantil* que ele formou muito conjunto, inclusive o Trio Irakitan nasceu daí, desse *Hora Estudantil*, formado por Gilvan Bezerril, João Costa Neto e Edinho. Daí saiu o Trio Irakitan , da *Hora Estudantil*, aí foram pro México, voltaram, aí eles toma..., viveram a vida deles, estouraram entre aspas, né? fizeram sucesso tal..., mas nasceram na *Hora Estudantil* [...] (INFORMANTE 6).

De acordo com Moura Júnior (1998), o Trio Irakitan teve cinco formações, a sua fase inicial era composta por: Paulo Gilvan Duarte Bezerril (afochê), Edson Reis de França – Edinho (violão) e João Manoel de Araújo Costa Netto – Joãozinho (tantã).

Foto 11 – Trio Irakitan



Fonte: Acervo pessoal de Wanildo Nunes

O conjunto vocal ganhou um espaço na programação da Rádio Poti para apresentar o programa *Trio Irakitan Cantando*. Moura Júnior (1998) afirma que ao invés de buscar o sucesso no Rio de Janeiro e São Paulo, como a maioria dos artistas, o Trio Irakitan conquistou primeiro o norte do país. Além disso, o grupo fez sucesso internacional. Em 1952, visitou Caracas, na Venezuela, algumas cidades da Colômbia, a cidade do México e outros países. Apresentaram-se na BBC de Londres e, em 1954, o trio foi contratado pela Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, fato que o consagrou definitivamente.

Mas, além dos conjuntos vocais já citados, outros se apresentaram nos palcos da Poti, como relata o Informante 3, na condição de ouvinte do rádio:

[...] Mas eu lembro do, do Trio Puracy, eu lembro de ter assistido ao vivo, era muito,... ele cantava muito naquela época... o Trio Puracy. Teve também uma, a... um grupo de, de..., de meninas que cantavam aqui, uma delas até se destacou e saiu de Natal, que eram As Irmãs Ferreira, né? [...]. Elas tinham, elas tinham um grupo, mas depois elas, um..., uma delas que é..., é Chiquinha, né? Chiquinha se destacou e transformou, e teve um, um nome próprio, individual... Chiquinha da Sanfona. [...] Também Jacira Costa que ainda está viva hoje, né? Jacira... (trecho indecifrável). Eu me lembro do Marayá, Trio Marayá que fez carreira nacional e internacional também [...] Muitos trios em Natal surgiram e desapareceram, não tiveram persistência, talvez não fosse essa (palavra indecifrável)" (INFORMANTE 3).

O Trio Puracy (1954-1956) apresentou-se várias vezes no programa *Parada Estudantil*, na Poti, e possuiu três formações: a primeira delas era composta por “José Percy de Amorim e Silva (violão), Geraldo José da Silva Júnior – ‘Pajeú’ (tantã) e Agnaldo Coniglió Rayol (afochê)”, conforme Moura (1998, p. 130).

Foto 12 – Trio Puracy



Fonte: Moura Júnior (1998, p. 129)

As Irmãs Ferreira (1954-1956) estrearam no programa *Vesperal de Brotinhos* e desmontaram a de que os conjuntos vocais potiguares fossem apenas formados por homens. Esse trio vocal fez muito

sucesso adotando a música nordestina, no estilo de Luís Gonzaga, possuía a seguinte composição: Francisca Canindea Ferreira – Déia, Francisca de Assis Ferreira – Chiquinha da Sanfona e Francisca Francinete Ferreira.

Foto 13 – Irmãs Ferreira



Fonte: Moura Júnior (1998, p. 139)

O Trio Marayá (1954-1975) se apresentou no programa *Parada Estudantil* da Sociedade Artística Estudantil – SAE, visitou com acentuado sucesso, a Europa e conquistou sucesso internacional tendo, ao longo de 21 anos, a seguinte formação: “Marconi Campos da Silva (violão), Behring Leiros (tantã) e Milton Acioli (afochê)”, de acordo com Moura Júnior (1998, p. 98).

Foto 14 – Trio Marayá



Fonte: Moura Júnior (1998, p. 97)

Os conjuntos vocais, aqui enfocados, compreendem apenas alguns dos que se apresentaram nos palcos da Rádio Poti, mas já nos permite atribuir à emissora um papel de divulgadora dos artistas locais. De acordo com os relatos orais, a maioria dos conjuntos se formava com o principal objetivo de se apresentar na Rádio Poti. Talvez isso explique, em parte, a efemeridade de alguns dos grupos vocais que duravam em média dois anos. Entretanto, para os Trios Irakitan e Marayá, a Poti foi apenas uma escada para se alcançar o sucesso nacional e internacional.

A música ao vivo na Rádio Poti era transmitida geralmente nos programas *Vesperal de Brotinhos*, *Domingo Alegre* e em outros programas de auditório através das Orquestras e do Regional que tocavam sobretudo músicas eruditas, bem como da participação dos conjuntos vocais potiguares. Contudo, a emissora privilegiava a revelação e/ou apresentação de cantores a partir de programas específicos para a música, a saber: o *Parada Estudantil*, *A Estrela Canta e Por Trás da Cortina*.

A Estrela Canta era um programa de auditório estritamente musical, apresentado às quintas-feiras. Sobre ele fala o Informante 2:

A *Estrela Canta*, era um programa que era, era vivido por Glorinha Oliveira era ela, né? Esse programa foi o primeiro programa desse foi redigido por Edílson Varela que era o diretor geral, entusiasmou-se vendeu o programa, e o segundo em diante fui eu que tomei conta dele (INFORMANTE 2).

Patrocinado pelos comerciantes locais e apresentado no auditório da Poti, *A Estrela Canta* era um programa musical com Glorinha Oliveira que cantava músicas de Isaurinha Garcia, Aracy de Almeida, Linda Batista, Nisinha Batista, Noel Rosa e demais cantores. Antes de Glorinha entrar no palco, um locutor lia a história da música a ser cantada e só depois apresentava “a estrela”. Dentre as músicas mais interpretadas estavam: “Gente Humilde” e “Vida de Bailarina”.

Foto 15 – Glorinha Oliveira



Fonte: Patriota (2003)

O primeiro fã-clube dos cantores do rádio em Natal foi o de Glorinha Oliveira que ganhou a faixa de “Rainha do Rádio Potiguar”. Depois foram criados os fãs-clubes de outros cantores como Reinaldo Calheiros e Lurdinha Lopes. Sobre o fascínio que os astros do rádio provocaram nos ouvintes fala o Informante 3:

[...] até nós tínhamos coleção de fotos dos, dos astros, dos artistas do rádio, coleção de... de fotos de recorte de jornal, se tinha, se fazia essas coisas, se guardava. Tinha os fãs que reverenciavam os artistas, principalmente os cantores. Tinha essa, essa reverência pelo próximo, e era uma diversão presente, né? (INFORMANTE 3).

Por Trás da Cortina caracterizava-se por ser um programa de auditório com o objetivo de revelar cantores. O público só ouvia a voz dos candidatos que ficavam por trás de uma cortina. Marisa Machado, cantando em inglês, e Paulo Tito foram dois dos talentos revelados nesse programa.

Além de revelar e divulgar os cantores locais, a Rádio Poti trouxe a Natal grandes nomes da música nacional e internacional, mostrando-se cada vez mais relevante no cenário musical do estado, como destaca o Informante 2:

Veja bem, naquela época o nosso rádio era tão... significava tanto na vida da cidade que os maiores nomes da radiofonia brasileira nós trouxemos: Orlando Gomes, Vicente Celestino, é, é, por exemplo, Isaurinha Garcia é... Alci... ah, ah, Ângela Maria, não digo umas duas vezes nós tivemos orquestras, aqui, famosas, in... internacionais como, como Agostin Lara. Nós tivemos aqui por..., trouxemos Josefine Backer que era uma cantora de, de primeiro mundo. Nós trouxemos Afonso Ortiz Tirada que era um cantor mexicano, nós tivemos é, é Gregório Barros, quer dizer e... no, e no e nacionais nós trouxemos (inaudível) em exceção Aracy de Almeida e de Chico Alves, na primeira época Francisco Alves morreu cedo ainda pro nosso rádio, nós trouxemos o que a radiofonia brasileira tinha de melhor (INFORMANTE 2).

A facilidade que a Rádio Poti tinha em trazer os artistas para Natal se dava, sobretudo, porque, como dissemos anteriormente, ela pertencia aos Diários e Rádios Associados de Assis Chateaubriand, e nesse caso havia uma espécie de turnê dos artistas nas rádios

associadas. Esse intercâmbio entre as emissoras associadas gerou até um programa específico, transmitido uma vez por ano, chamado de *O Muarama em Festa*. Sobre ele, comenta o Informante 5:

O *Muarama em Festa*, quer dizer, todas as tribos porque você sabe que a Rádio Poti era um nome indígena, então tinha a Rádio Poti, tinha a Rádio Tupi, tinha a Rádio Tamoio, tinha a Rádio Marajura, aí... Tudo era nome indígena. Então juntava, todo ano juntava essas equipes de cada emissora de rádio e vinha pra essa *Muarama em Festa* aqui em Natal, sabe? que era exatamente quando a rádio aniversariava. Então, vinha toda a equipe cantores, radioatortes e agente fazia parte, engloba tudo, juntava tudinho, sabe? (INFORMANTE 5).

Nos programas de auditório em que a música era a atração principal, alguns dos cantores mais executados pelo *cast* musical da Poti eram: Orlando Silva, Lamartine Babo, Nelson Gonçalves, Laurenço Barbosa Filho e Sílvio Caldas. Destacando-se como estilos musicais a valsa e o *fox* romântico, como por exemplo, “Serenata ao Luar” de Glenn Miller.

Acabamos de reconstituir parte dos programas musicais de auditório apresentados pela emissora Poti. Basta-nos agora enquadrá-los na classificação dos gêneros e formatos. Sendo assim, dizemos que os programas: *Parada Estudantil*, *Trio Irakitan Cantando*, *A Estrela Canta* e *Por Trás da Cortina* correspondiam ao “gênero de entretenimento” e ao formato de “programa musical”.

Quanto aos programas no formato “programa musical”, segundo Barbosa Filho (2003, p. 115), “como o próprio nome indica, é o formato

que tem como mote a ‘música’. Com conteúdo e plástica diferenciados, abre espaço para a difusão de obras musicais dos mais diferentes gêneros”. Atualmente, os programas musicais conhecidos são os apresentados em estúdio, principalmente nas emissoras de frequência modulada (FMs). Mas, aqueles programas de outrora, apresentados no auditório também podem ser classificados como musicais porque o local onde eram apresentados não extingue a característica essencial do formato: a música como elemento fundamental.

O humor entra em cena

Na “era de ouro do rádio” no Brasil, os programas de humor exerciam um incontestável fascínio nos ouvintes de rádio. O sucesso dos programas *Balança mais não cai* e *PRK-30*, por exemplo, serviu de espelho para que outras emissoras do país destacassem os programas humorísticos como uma das atrações principais da grade de programação.

Na Rádio Poti, o mais famoso programa de humor foi *Beco sem Saída*, produzido por A. G. de Melo Júnior, de Recife, tendo como personagem central o Dr. Toxó, interpretado pelo radioator Teixeira Netto. Sobre esse programa de sucesso fala o Informante 3:

No sábado tinha, à noite, um programa humorístico muito famoso aqui, e que também era muito, tinha muita audiência que chamava-se *Beco sem Saída*, né? um programa humorístico, assim por excelência, nos moldes desses que aparecem em televisão, quadros, com quadros... [...]. A

participação era muito..., não vou usar o termo total, mas era muito concorrido, era muito, era muito grande porque, em termo de mídia assim, né? não havia ainda... a televisão tava no início (INFORMANTE 3).

O *Beco sem Saída* era apresentado no auditório da emissora Poti por alguns radioatores do *cast* da rádio. O Informante 7 descreve a sua participação no programa, representando o personagem Zé Cruzeirinho:

Tinha *Beco sem Saída* que revelou muita gente... eu participava dele como locutor e, eu fazia uma participação também como humorista. Fazia a locução e fazia humorismo com um personagem chamado “Zé Cruzeirinho”, porque o cruzeiro naquela época começava a despontar, que foi em 1942, se não me falha a memória e, ele era muito fraco diante da moeda americana, que era o dólar. Então, eu fazia o “Zé Cruzeirinho”, o americano fazia: “Zé Cruzeirinho’ como vai você?” Aí eu dizia: “estou muito fraquinho.” Era assim. Porque era fraco diante da potência do dólar (risos) (INFORMANTE 3).

É possível verificar que no *Beco sem Saída*, por trás do objetivo de provocar o riso, encontrava-se também o de criticar. À medida que os receptores se divertiam com o personagem Zé Cruzeirinho, tomavam conhecimento, se não o tivessem, da inferioridade da moeda brasileira diante do dólar americano. Isso reafirma o que disse Calabre (2004) sobre os programas de humor, nos anos dourados do rádio os quais faziam crítica à realidade brasileira. Além disso, concordamos inteiramente com Walty (1999) quando diz que

muitas vezes a ficção está a serviço da realidade, realimentando valores que interessam à ideologia dominante, favorece uma espécie de evasão do mundo real. Mas também acreditamos que a ficção pode estar a serviço da realidade para denunciá-la. É o caso do personagem Zé Cruzeirinho que expôs a realidade econômica da época através da ficção.

Foto 16 – Wanildo Nunes, Teixeira Netto e Glorinha Oliveira



Outro personagem do *Beco sem Saída* era Agripina – “a mulher mais feia do mundo” – que nutria o desejo de um dia se casar. A Informante 5, que interpretou o papel, ainda destaca:

Agora o pai dela dava tanto dinheiro pra ela casar, pro povo e ninguém queria ela. Aí fizeram uma festa bem grande, uma festa tudo de máscara, aí foi uma festa muito grande, muita gente rica e tudo aí quando dá meia noite tinha que tirar a máscara, né? aí deu meia noite um cara bem interessado, né? Sabia que o pai dela ia dá muito dinheiro, aí de repente o cara dançando com ela disse: “você não vai tirar a máscara não? e ela dizia: e eu tô de máscara,” aí minha filha caiu o pano, o cara foi embora e terminou a pobrezinha sem casar (INFORMANTE 5).

A partir do relato acima sobre o personagem Agripina – a mulher mais feia do mundo, e sabendo que o personagem Dr. Toxó – “um cara esquecidíssimo”, também fazia parte do *Beco sem Saída*, dizemos que esse programa trabalhava personagens caricaturados para promover o riso em torno de algumas representações sociais em que o “feio” o “incomum” são rejeitados.

Além do *Beco sem Saída*, a Rádio Poti apresentava o programa humorístico: “Hotel da Sucessão”. Não sabemos se este também era apresentado no palco da emissora como aquele, mas carregava o mesmo teor crítico já mencionado, como relata Informante 7:

[...] tinha *O Hotel da Sucessão* que vinha do Rio de Janeiro. [...] eu não recordo os produtores, mas era um grande programa humorístico. Era sobre política, fazendo críticas aos políticos da época – *O Hotel da Sucessão* (INFORMANTE 7).

De acordo com as narrativas orais, a Rádio Poti trouxe a Natal humoristas famosos como Mesquelinha Colé – integrante do programa de humor *PRK-30*, transmitido pela Rádio Nacional e a

dupla Canelinha e Clauthenes Andrade. Essa dupla de humoristas, do Ceará, foi contratada pela rádio e possuía um programa específico.

Os programas *Beco sem Saída* e *Hotel da Sucessão* pertencem ao “gênero de entretenimento” e ao formato “programa ficcional de humor” porque, de acordo com Barbosa Filho (2003), o formato ficcional está inserido em dois grandes grupos: o drama e o humor.

Seguindo a classificação do radiodrama feita por Kaplun, Barbosa Filho (2003, p. 120) afirma que o humor pode se apresentar sob três formas: “peça radiofônica”, “programa de humor” e “programetes de humor”. Interessa-nos apenas os “programas de humor”, classificação que o *Beco sem Saída* está enquadrado. Isso porque possuía personagens fixos: Dr. Toxó, Zé Cruzeirinho, Agripina e outros, apresentado-se a cada episódio, correspondendo, assim, à definição proposta por Barbosa Filho (2003, p. 120), a saber: “Os programas de humor em série são equivalentes aos seriados, com personagens permanentes que se apresentam a cada episódio. Esses formatos podem ser constituídos por esquetes ou trama contínua”.

Vimos ao longo deste subcapítulo os programas de auditório da Rádio Poti que, apesar de gêneros e formatos diferentes, possuíam algo em comum: eram apresentados no palco (do auditório ou dos cinemas). Essa característica os uniu, tornando-os conhecidos com a classificação genérica de programas de auditório. O fato é que tais programas levaram os receptores até à emissora e, rompendo o distanciamento geográfico e espacial, permitiram mais do que a

audição e imagem mental, oportunizaram o acompanhamento dos programas no próprio local de realização. Portanto, fossem eles musicais, de humor ou de variedade, o público lotava o auditório da Poti, que comportava 600 cadeiras, e os palcos dos cinemas. Vinham caravanas dos bairros de Natal: eram crianças, jovens, adultos e idosos, alguns desejosos em ganhar prêmios nas gincanas e brincadeiras, outros ansiosos para conhecer pessoalmente as vozes que os faziam imaginar, os cantores prediletos e os humoristas mais engraçados.

Uma pausa para o intervalo comercial

A voz humana, a música e os efeitos sonoros representam a sonoridade veiculada no rádio. Portanto, para transmitir a mensagem e ser compreendido, o emissor deve utilizar criteriosamente esses elementos, sobretudo quando o propósito maior é o convencimento. É por isso que a publicidade, com o objetivo de atrair o público e fazer com que a mensagem seja cada vez mais compreendida, faz uso de formatos como *jingles* e *spots*.

Na época em estudo, os comerciais eram chamados de “reclames”. A emissora REN/Rádio Poti veiculou reclames no decorrer da sua programação, mas, antes de saber como eles eram produzidos, é importante conhecer em que consistem os formatos apresentados pela emissora.

O termo *jingle*, do inglês que quer dizer “música pequena”, é usado para definir qualquer música feita para publicidade.

Caracteriza-se por ser um comercial com duração média de 30 segundos que pretende convencer os receptores quanto a um produto ou realçar elementos institucionais. Sendo assim, a melodia e a letra devem promover a emoção e uma comunicação rápida, criando um mecanismo em que a mensagem possa ser fixada pelo consumidor. Nesse caso, o *jingle* possui três momentos definidos: primeiro, desperta a curiosidade e cria a expectativa no ouvinte; segundo, introduz o produto como resposta à expectativa criada; e terceiro apresenta a assinatura do *jingle* com o nome do produto ou empresa (MARTINS, 2000). Portanto, a necessidade de uma comunicação rápida e efetiva transforma o *jingle* numa receita de sucesso publicitário, já que a música possui função natural de envolver e emocionar os ouvintes, e nesse caso, utilizá-la na busca do convencimento. Dito de outra forma, o *jingle* envolve o receptor, fazendo-o comprar a ideia ou produto por um apelo quase inconsciente.

O *spot*, ou “espote” como quer Barbosa Filho (2003), deriva do termo *spot advertising*, que significa ponto de propaganda, é conhecido popularmente como anúncio radiofônico, tem em média 30 segundos e, de acordo com Barbosa Filho (2003, p. 123), possui como característica principal “a fala de locutores e atores apoiada por trilha musical, vinhetas, efeitos sonoros e ruídos que, devidamente superpostos, criam o cenário necessário para o entendimento da mensagem transmitida”.

Segundo Barbosa Filho (2003), o *jingle* e o espote apresentam-se como formatos do gênero publicitário e as informações ou resumo (*briefing*) do produto como, por exemplo, suas características, público-alvo e apelos de venda, vão nortear a criação dessas peças publicitárias. Podemos dizer que com criatividade e conhecimento das especificidades do rádio e do produto a ser vendido é possível produzir comerciais que persuadem os ouvintes. Alguns dos comerciais que encantaram os receptores, tornando-se nacionalmente famosos, foram veiculados pela Rádio Poti. Sobre eles e a forma como chegaram a Natal fala o Informante 2:

[...] já tinha os *jingles*, a gente recebia muitos, por, por exemplo, além do, tinha o..., tinham contas publicitárias que vinha muito do, do Rio naquele tempo, das, das empresas é, é que tinham contas publicitárias como a “Rossi”, aqueles produtos como “Melhoral”, aquela linha “Rossi” e tal. Tanto vinha em, em disco, em *jingle*, em disco como vinha... já se fazia naquela época muitas vinhetas, começava a chegar as vinhetas, né? É verdade que isso começou a ser mais comum, mais normal a partir época dos Associados, pelo fato de haver um intercâmbio né? (INFORMANTE 2).

A Rádio Poti recebia com frequência vinhetas¹⁷ e comerciais, enviados pelas emissoras associadas, através dos chamados “acetatos” – discos de alumínio, com camada de plástico em cima que gravava em 78 rotações. Mas, além de transmitir *jingle* e espote

17 Sequência curta usada em abertura, encerramento ou reinício de programa de rádio ou TV (FERREIRA, 2000, p. 712).

de produtos e empresas nacionais, em âmbito local, a Rádio Poti era um importante meio de produção e divulgação comercial. Lembremos que desde a instalação da Rádio Educadora de Natal existia o propósito comercial, visto que Carlos Lamas, proprietário da Casa Carlos Lamas e representante da RCA Victor, pretendia aumentar a venda de aparelhos de rádio com a instalação da REN. Depois do funcionamento da primeira emissora radiofônica de Natal, não só a “Casa Carlos Lamas”, mas também as outras lojas acomodadas na cidade podiam se beneficiar com a publicidade radiofônica dos seus produtos. Sobre os formatos dos comerciais transmitidos pela Poti, fala o Informante 1:

Então o que tinha era a... o que você falou os locutores comerciais, a gente tinha duas espécies: eram textos, que você lia na cabine na época, um texto: “compre na casa...”, as casas que tinham na época em Natal, compre no Novo Continente tecidos não sei o quê, não sei o quê...” Esse tipo de comercial era muito mais barato, tinha lá a tabela, Agora, se você quisesse um texto mais elaborado, com fundo musical, um *jingle* né? Gravado por um locutor especial, claro, você, além de pagar a mídia, quer dizer, o acetato, pagava o serviço da gravação, pagava o locutor e pagava o técnico. Claro que era três vezes o valor. Então, você tinha essas duas modalidades, né? O locutor de cabine fazia, o locutor comercial fazia esses trechos e tinha também a possibilidade do comercial mais elaborado, né? (INFORMANTE 1).

Percebemos que os principais formatos de comerciais produzidos e transmitidos pela Rádio Poti foram os *spots* e os *jingles*, ao vivo

ou gravados. Nos programas de auditório, essencialmente ao vivo, haveria locutores específicos para apresentar esses comerciais? A resposta é contrária. O Informante 2 – diretor artístico da Rádio Poti diz:

Não é... que eu me lembre assim num tinha não, era o próprio apresentador do programa de auditório fazia o comercial, era mais fácil até porque o programa era ao vivo, era diante do auditório, era numa plateia grande era mais fácil de conduzir, talvez, do que se tivesse que dividir essa planilha (INFORMANTE 2).

Já o Informante 3 afirma que:

No programa de auditório existia um locutor auxiliar que se chamava locutor-comercial, tinha o principal e esse locutor comercial. Esse era encarregado de fazer essas, essas publicidades, narrar as publicidades, de ler as propagandas (INFORMANTE 3).

Como dissemos na introdução, a veracidade da informação não é aqui admitida como foco central, uma vez que não queremos imputar o certo ou errado das narrativas orais, mas, simplesmente, recompor os aspectos da Rádio Poti através dos relatos dos sujeitos informantes, emissores (produtores) e receptores da época. Se tais pontos de vista mostram-se contrários em momentos, o são porque dentro de realidades distintas eles possuem sua veracidade. Portanto, ao invés de escolher uma das opiniões citadas, optamos por mostrá-las com o propósito de serem consideradas dentro de suas realidades.

Estamos de volta com mais atrações na Rádio Poti

Os programas que mais atraiam os ouvintes da Rádio Poti eram os de auditório, veiculados quase sempre nos finais de semana. Mas, é claro que esses não eram os únicos programas, tampouco os que apenas faziam sucesso junto à sociedade. Os programas veiculados dentro do estúdio integravam boa parte da programação da emissora, sendo produzidos para públicos-alvos distintos. A esse respeito, o Informante 2 destaca:

“Rádio Suplemento Selecionado” era música boa, não vou dizer necessariamente música clássica, mas, eram músicas temas de cinema ou então a gente escolhia um determinado autor, por exemplo, Chopin ou Bach ou Bethoveen. Apresentavam as músicas dele, contava um pouco da história dele um pouco daquela música, isso no campo de música clássica, né? [...] O programa “Viva o Samba”, por exemplo, era um programa em que a gente apresentava era quase uma, um rodízio musical com músicas dando pra terminar sempre num samba. Mas, era um programa que a gente aguentava, levava o que? Três meses a gente tinha que sair, né? porque esgotava praticamente a matéria. Mas, nós tínhamos vários programas. Tinha o programa “No Alpendre da Fazenda”, era um programa pouco sertanejo, não no estilo sertanejo que se vê nos dias de hoje porque hoje se diz muito..., qualquer dupla que se forma por ai a fora se diz música sertaneja [...] (INFORMANTE 2).

O relato acima mostra a diversidade de programas produzidos pela Rádio Poti, percorrendo desde a música clássica até a sertaneja, fato que nos permite dizer que a emissora atendia a gostos variados.

Percebemos que essa era uma preocupação de veicular programas segmentados para públicos definidos. Entendemos, ainda, que os programas eram efetivamente produzidos, no sentido de um trabalho de pesquisa para a elaboração do roteiro fechado ou aberto a ser utilizado pelos locutores. Esses programas, essencialmente musicais, independentemente do estilo de música, correspondiam ao gênero de entretenimento, formato musical.

A Rádio Poti moldava a sua grade de programação de acordo com os acontecimentos, podendo alterá-la por completo em ocasiões especiais, como era o caso da mudança da programação musical diante da morte de alguma personalidade política ou de popularidade social, segundo o Informante 1:

É interessante porque o rádio nessa época quando acontecia alguma coisa, vamos dizer... morria uma “figura”, no caso, Getúlio Vargas. Então as rádios suspendiam a programação normal, e ficava até o enterro da “figura”, rodando música clássica, era uma espécie de homenagem, entendeu? [...]. Por exemplo, dois de novembro – Finados, as rádios suspendiam, não tinham programação normal, era música clássica o dia todo: sinfonias, concertos. Quando morria uma “figura” importante, as rádios transmitiam música clássica (INFORMANTE 1).

Vimos que nos programas de auditório o público ia ao encontro dos locutores, radioatores, humoristas e cantores quando compareciam ao auditório da Rádio Poti ou aos palcos dos cinemas. Enquanto que no programa *Em Busca da Felicidade*, transmitido no

estúdio, um locutor deslocava-se da rádio em busca dos ouvintes. Vamos entender como era o programa a partir da narração do Informante 1, ouvinte da época:

A Felicidade Bate a Sua Porta passou há muito tempo no SBT, com Sílvio Santos, um programa do mesmo nome, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, que existiu na rádio Poti de Natal. Eu recordo que a Rádio Poti nos anos 50 tinha esse programa *A Felicidade Bate a Sua Porta*, era patrocinado por uma marca de sabão, sabão que ainda existe no Rio de Janeiro, União Fabril Exportadora – UFE. Então era o seguinte: se você tivesse num sábado, o programa era transmitido num sábado à tarde, ele sorteava, por exemplo, hoje vamos estar no bairro do Alecrim. No dia, no sábado seguinte, a Rádio Poti tinha uma unidade que chamava “Unidade de Frequência Modulada”, que era um jipe com equipamento para transmitir externa, é... Então o programa começava, vamos supor às três horas, rodando músicas, sucessos da época, e dizendo que estaria no bairro do Alecrim, e o “cara”, o locutor, dizendo: “olhe estamos aqui já no bairro não sei o quê...” aí ele sorteava a rua, vamos supor às três e trinta, certo? Então todo mundo naquela rua, na Avenida 9 hoje, todo mundo que morasse ali já ficava de sobre aviso. Aí perto do final do programa dizia: “estou na Avenida 9, então se dirija para o número 125”. Se o ouvinte dessa casa 125, Avenida 9, bairro do Alecrim, tivesse algum produto que era sabão, cera, é... detergente, um negócio assim, né? Era produto de limpeza, então ganharia uma importância, é o que valeria hoje, sei lá... mil reais, dois mil reais. Como também ganhavam, o que eles chamavam de “ouvinte da direita”, “ouvinte da esquerda”, e o “ouvinte de frente” também ganhava prêmio, que chamavam prêmio de consolação (INFORMANTE 1).

Imaginemos o quanto deve ter sido famoso e popular o programa *Em Busca da Felicidade*. A ansiedade dos moradores do bairro quando viam a unidade móvel da emissora, a surpresa e a felicidade da pessoa sorteada, a tristeza dos vizinhos de não terem sido contemplados e a alegria dos vizinhos (da direita, da esquerda e da frente) pelo prêmio de consolação. O programa *Em busca da Felicidade* pertencia ao gênero de entretenimento e ao formato interativo de entretenimento. Isso porque os receptores participavam do programa enviando cartas e quando sorteados podiam interagir com o locutor.

A forma de participação dos programas transmitidos no estúdio era feita, principalmente, por meio de cartas, já que na época só algumas pessoas na cidade possuíam telefone. O Informante 7 cita um programa que privilegiava as cartas dos ouvintes:

Ah! tinha sim, participação através de cartas. Eu recebia muitas cartas. Programa por exemplo, *Correio do Fã, Jornal do Fã*, que era feito pelo saudoso Luis Cordeiro e, Zilma Rayol, foi aí que eu entrei no rádio (INFORMANTE 7).

A condição de líder da audiência e, consequentemente, o grau de participação social que a Rádio Poti detinha, desde a década de 1940, quando era chamada de Rádio Educadora de Natal, foram comprometidas por dois acontecimentos. O primeiro, com a fundação da Rádio Nordeste, em 1954, sob a inspiração de Dinarte Mariz. O Informante 4 relata a interferência da Rádio Nordeste na Rádio Poti:

[...] a Rádio Poti sofreu uma queda violenta. Porque o que tinha de bom da Rádio Poti a Rádio Nordeste levou. Então a Rádio Poti passa a ter uma crise muito forte, foi... passou uns dez anos. É tanto que o slogan da Rádio Nordeste era “a líder” (INFORMANTE 4).

De acordo com o Informante 2, havia um interesse quase igual da audiência entre a Rádio Poti e a Rádio Nordeste. Independente do grau da concorrência, o fato é que o surgimento da Rádio Nordeste em Natal instaurou uma concorrência efetiva no estado porque até o início de 1954 a Poti era a única emissora do Rio Grande do Norte.

A Rádio Nordeste trouxe para Natal uma programação diversificada em que se sobressaiam o radiojornalismo, transmissões esportivas fora do estado, programas musicais e radionovelas. Com isso, parte do *cast* da Rádio Poti foi contratada pela Rádio Nordeste, a publicidade era dividida entre as duas rádios e o público foi beneficiado com a programação da nova emissora.

O segundo acontecimento diz respeito ao aparecimento da televisão no Brasil, na década de 1950. O Informante 2 fala sobre a perda de audiência para a televisão:

Acho..., perdeu, perdeu muito, agora veja bem, por incrível que pareça eu num vou dizer que ouço rádio mais do que televisão, eu acho apenas que o rádio chega mais rápido. Era uma novidade, e inclusive quando começou a..., começou a se poder ouvir televisão, porque eu, eu fui um dos primeiros que comprou televisão em Natal [...] Era uma dificuldade

você captar, era uma torre precária e tal, quando, então, havia dificuldade e nem todo mundo podia mudar até porque se você não tinha um bom programa pra ver não é? Mas a partir do momento que a televisão teve sua torre de transmissão muito boa e teve outros, outros recursos de, de, de transmissão num tenha dúvida, era..., a agora quem é que não tem um televisor em casa? (INFORMANTE 2).

A televisão, apesar de ter chegado ao Brasil em 1950, com a instalação da TV Tupi de São Paulo, por Assis Chateaubriand, não interferiu de imediato no rádio. Para Goldfeder (1980, p. 47) “o acesso a um aparelho de televisão se restringia aos setores mais favorecidos em termos econômicos, permanecendo ainda o rádio como um veículo das grandes massas até meados da década de 60”. Além disso, o recém chegado meio de comunicação não possuía programação diária, os produtores de TV não conheciam as especificidades do veículo, adaptando as linguagens radiofônicas e teatrais para a televisão. Além do mais, o aparelho não era acessível financeiramente. Portanto, a partir da década de 1960, com o aparecimento do videotape¹⁸ há uma atualização operacional que contribuiu com o processo de consolidação da TV e, consequentemente, com sua interferência nas emissoras radiofônicas.

18 Fita plástica, recoberta de partículas magnéticas, usada para registrar imagens de televisão, em geral associadas ao som (FERREIRA, 2000, p. 711).

Os jogadores foram escalados, a bola está em campo: a partida vai começar

O setor esportivo da Rádio Poti se destacou, sobretudo, pelas transmissões ao vivo do futebol. Porém, antes de reconstituirmos essa história, vamos entender como era possível, e ainda hoje o é, ver os jogos a partir da narração radiofônica.

Na transmissão do futebol pelo rádio há uma espécie de pacto de cumplicidade entre emissor e receptor. O primeiro, deve contar o que vê e ouve de forma emocionante e atraente; o segundo, deixa-se conduzir pela narração no fluxo da constituição de imagens mentais.

As imagens “oferecem-nos um análogo das próprias coisas, seja porque estão no lugar das próprias coisas, seja porque nos fazem imaginar coisas através de outras” (CHAUI, 2000, p. 167). Seguindo a reflexão de Chaui, podemos dizer que a narração do jogo é uma imagem acústica porque representa o jogo, com a função de presentificá-lo, mas raramente ou quase nunca a imagem corresponde materialmente à coisa imaginada.

Sobre a transmissão esportiva e sua narração pelo rádio Soares, citado por Barbosa Filho (2003), é incisivo:

[...] tornou-se um fenômeno de comunicação de massa. Com linguagem diferenciada, os locutores, na tentativa de despertar o imaginário do receptor, transformam a narração em grandes espetáculos que chegam a superar a realidade (BARBOSA FILHO, 2003, p. 106).

Um fato ocorrido numa das transmissões esportivas, realizadas pela Rádio Poti, e que exemplifica o que foi dito por Soares, é contado pelo Informante 6:

Eu me lembro de um locutor da época o Chico Lamas... Uma vez eu estava até assistindo ele transmitindo ABC e América, ali do Juvenal Lamartine, que não tinha Machadão, ainda, e eu tava pertinho dele quando chutaram uma bola, a bola passou direto, ele tava tão entusiasmado e disse: "bateu na trave e voltou!". Foi mentira! mas..., mas eu vi que a bola passou direto, a bola não pode ter voltado, passou direto, mas ficou lindo! no outro dia todo mundo sabia disso, a cidade toda comentou, "bateu na trave e voltou..." (INFORMANTE 6).

A narração, nesse caso, superou a realidade e os ouvintes imaginaram que realmente a bola teria batido na trave. Portanto, presentificaram o jogo a partir da narração do locutor esportivo. Além de Chico Lamas, destacaram-se, como narradores esportivos da Rádio Poti, Manoel Fernandes de Oliveira e Aluízio Menezes. A emissora não se limitava às transmissões ao vivo, havia também um programa em estúdio, citado pelo Informante 8:

Havia a... nós, nós, tivemos um, a *Gazeta Esportiva* que era um programa antes da, do programa *Matutino Poti*, o *Matutino Poti* era de 7h às 8h, né? Então de seis e meia às sete horas da manhã tinha o programa chamado *Gazeta Esportiva*, né? na Rádio Poti, né? Então o programa *Gazeta Esportiva* era todo noticiário que dava um balanço do noticiário, noticiário local, né? e noticiário internacional, né? (INFORMANTE 8).

Adotando a classificação radiofônica proposta por Barbosa Filho (2003), podemos dizer que os conteúdos esportivos transmitidos pela Poti pertenciam ao gênero jornalístico, formato “programa esportivo”. Esse formato pode se apresentar sob quatro tipos: “boletins esportivos”, “programas em estúdio”, “coberturas esportivas” e “placar esportivo”.

Foto 17 – Transmissão esportivo no Juvenal Lamartine



Fonte: Arquivo pessoal de Wanildo Nunes

No caso da Poti, verificamos a cobertura esportiva que, de acordo com Barbosa Filho (2003, p. 108), consiste em mais do que transmitir o evento porque “mescla a transmissão com reportagens e entrevistas ao vivo com jogadores, árbitros, dirigentes esportivos,

público em geral com matérias pré-gravadas". Em relação ao *Gazeta Esportiva*, enquadraria-se na definição de programa em estúdio, tendo em vista que se caracterizava pela periodicidade e duração fixas, variando entre 15 minutos a 1 hora de duração, conforme Barbosa Filho (2003, p. 107): "apresentam as mesmas características do radiojornal e, em virtude dessa correlação, são conhecidos como 'radiojornais de esportes'".

Aumentem o volume, vamos imaginar...

É imprescindível citar os elementos que compõem a linguagem radiofônica quando se trata de radionovelas. Isso porque a voz humana, a música, os efeitos sonoros e o silêncio são capazes de criar cenários, despertar sentimentos e envolver o receptor a ponto de fazê-lo transformar o som em imagem mental, processo chamado de imaginação.

Adotando a reflexão de Chauí (2000), quando criamos imagens a partir das radionovelas, a imagem é a criação de uma realidade imaginária, ou seja, de algo que existe apenas em imagem ou como imagem. Sendo assim, criamos uma realidade imaginária porque os personagens e o enredo são representação, leitura da realidade, isto é, imagens.

Antônio Gramsci, citado por Goldfeder (1980), ao analisar a novela de folhetim, reflete sobre seu papel:

(ela) substitui (e favorece ao mesmo tempo) a fantasia do homem do povo, é um sonhar com os olhos abertos... no povo, a fantasia depende do ‘complexo de inferioridade’ (social) que determina largas fantasias sobre a ideia de vingança, de castigo dos culpados, dos males que não se suportam e etc. (GRAMSCI *apud* GOLDFEDER, 1980, p. 87).

Assim, o que desejamos que aconteça na vida real, acontece na fantasia e nos sentimos realizados por isso, “a novela produziria, desta maneira um efeito que poderíamos denominar de compensatório em relação aos dilemas e contradições da vida real” (GOLDFEDER, 1980, p. 87).

A novela pode mesclar elementos fictícios com reais, promovendo os processos de “identificação” e de “projeção”. Goldfeder (1980, p. 92), ao analisar a radionovela *Mãe*, transmitida pela Rádio Nacional, comenta sobre o processo de identificação, caracterizando-o como condição primordial para o sucesso de audiência da dramaturgia radiofônica: enquanto os personagens negativos geravam afastamento, os positivos possuíam forte carga emocional e podiam ser identificados com situações reais, como um efeito mimético, capazes de provocar empatia nos ouvintes. Sendo assim, dá subsídios para que o ouvinte projete seus sonhos e desejos nos personagens aos quais se identifica, realizando-se no universo da fantasia. Edgar Morin, citado por Goldfeder (1980), fala sobre as imagens criadas pelos meios de comunicação de massa e sua relação com o real:

[...] as imagens se aproximam do real, ideias tornaram-se modelos, que incitam a uma certa práxis... Um gigantesco impulso do imaginário em direção ao real tende a propor mitos de autorealização, heróis modelos, uma ideologia e receitas práticas para a vida privada. Se considerarmos que, de hoje em diante, o homem das sociedades ocidentais orienta cada vez mais suas preocupações para o bem-estar e o 'standing' por um lado, o amor e a felicidade por outro lado, a cultura de massa fornece os mitos condutores das aspirações coletivas (MORIN *apud* GOLDFEDER, 1980, p. 92).

Sobre o setor de radioteatro da Rádio Poti, o Informante 2 afirma a transmissão pela Poti de radionovelas produzidas e veiculadas em outras rádios do Brasil e fala como se dava a produção local:

Veja bem, o nosso... nós tínhamos um teatro, na minha época, que eu me lembro bem, a, a grande... da época eu me lembro de duas novelas. Uma era, era... como é que chamava? Herói do Sertão, como era? *Jerônimo – Herói do Sertão*, essa não tinha fim, não é? Eu não lembro quando começou, nem quando terminou,... essa vinha naqueles discos grandes de quinze... e tinha aquela outra "O Direito de Nascer". Era uma novela (palavra indecifrável) uma novela mexicana, também enorme! Essa atravessou anos e anos e anos. O que nós fazíamos muito no radioteatro ao vivo era, era o mesmo das peças inteiras, né? novela, na minha época não, a gente fazia radioteatro de peça inteira, meia hora, um hora, uma peça inteira... (INFORMANTE 2).

Antes de continuarmos a reconstituição do radioteatro da emissora Poti, é importante classificarmos essa produção novelesca para entender a distinção feita pelo Informante 2 entre peça inteira

e radionovela. Essa produção enquadraria-se no gênero de entretenimento, formato programa ficcional de drama porque, segundo Barbosa Filho (2003),

O drama, que é uma das expressões da representação do *real* e do *cotidiano*, caracteriza-se no rádio pela *radiofonização*, ou seja, pela tradução para a linguagem radiofônica de textos originais ou adaptados, inéditos ou publicados de obras literárias, peças teatrais, roteiro de cinema, vídeo e, obviamente, dos textos escritos especialmente para o áudio (BARBOSA FILHO, 2003, p. 117).

Conforme a classificação de Kaplun (1978), o drama no rádio é dividido em: “unitário”, “seriado” e “radionovela”. Como podemos verificar, a Rádio Poti apresentou o drama unitário através das peças inteiras e radionovela. O drama unitário, também chamado de peça radiofônica, “constitui uma unidade em si, ou seja, não forma parte de um conjunto; é igual ao que acontece a uma obra de teatro: os personagens não têm continuidade posterior” (BARBOSA FILHO, 2003, p. 118). Em contrapartida, a radionovela consiste numa obra dramática, de longa duração, com capítulos sequenciados. Nesse caso, o receptor deve acompanhar os capítulos para compreender o enredo.

Voltemos à reconstituição do radioteatro dizendo que além das duas radionovelas citadas, os relatos dos informantes mencionam também *A Casa dos sete Candeeiros*, *Tormento de Amor, Seu Nome*, *Sua Honra* e *Maria Alahô*. O informante 3 relata os horários e a periodicidade que eram veiculadas as radionovelas:

As novelas... de rádio, é... não tinham a duração que têm as da televisão hoje que dura seis meses, quatro meses, mas eram, mas... eram longas, né? E eram muito escutadas naquela época do rádio,... Eram, era um programa quase obrigatório, das famílias escutarem (trecho inaudível) É..., e elas eram assim, elas não eram diárias, os dias eram... a novela era, era transmitida na segunda, aí pulava os dias segunda, quarta e sexta, por exemplo; e outra novela era terça, quinta e sábado (INFORMANTE 3).

Sabemos que os elementos da linguagem radiofônica devem estar bem articulados e, além de uma boa interpretação dos personagens, os efeitos de sonoplastia são essenciais na criação de imagens. Nesse sentido, a Informante 5 comenta os instrumentos utilizados para produzir efeitos sonoros parecidos com os sons dos objetos que se desejava representar nas radionovelas:

[...] hoje a tecnologia é maravilhosa! você faz uma novela não precisa de nada, mas na nossa época era quenga, era tábua no meio do estúdio, era uma bacia com água, era uma lâmina de alumínio... pra fazer zoada era... tanta coisa, e um... pau grosso, assim pra bater na madeira pra dizer que era um... cara pernetá, então aí era: “pum, pou...”, sabe? pernetá. E a água era na bacia pra fazer chuva, uma peneira, um bocado de coisa interessante, sabe? (INFORMANTE 5).

O contrarregra era o profissional responsável em manusear os instrumentos para a produção dos efeitos sonoros. Ele devia seguir as indicações do roteiro e no momento que se fizesse alusão à chuva,

por exemplo, fazia o barulho com a água; quando se referisse ao trovão, usava a lâmina de alumínio; se o cavalo aparecia em cena, utilizava as quengas de coco, e assim por diante.

Foto 18 – Glorinha Oliveira e Wanildo Nunes interpretando



Fonte: Arquivo do *Diário de Natal*

Anteriormente, falamos sobre os processos de identificação e projeção, possíveis nas produções novelescas, sendo assim, mesmo não tendo dados concretos ou relatos de ouvintes, supomos que as radionovelas e as peças radiofônicas veiculadas na Poti promoveram tais processos. É provável que alguns ouvintes tenham gerado mecanismos de identificação e projeção de seus anseios na personagem Keen, interpretada pelo Informante 5:

[...] eu sei que tinha uma... novela que eu fazia o papel de uma criança. Era uma novela americana, né? Mas tudo em

português, e eu fazia o papel de uma criança e meu nome era Keen e meu pai tinha ido pra guerra e tinha morrido, então eu fiquei com minha mãe e... aí de repente ela soube que o marido tinha morrido, né? aí eu dizia: "mamãe porque papai não volta", ela disse, aí a mãe dizia que ele tava no céu e ia trazer uma boneca pra ela, aquelas coisas... aí : "mas eu não quero boneca, eu quero o meu pai" aí choro e tudo, sabe? Foi muito bonita essa novela! e era muito triste. Quantas vezes eu chorei fazendo essa novela sabe? (INFORMANTE 5).

No radioteatro, apesar da representação ficcional, é possível perceber o contexto em que eles eram criados. Em relação a personagem Keen, identificamos que ela foi criada num contexto de guerra, e percebemos o comportamento protetor da mãe, resguardando a filha da dor da perda. A percepção desses elementos é possível porque, de acordo com Walty (1999),

No romance, no teatro, as personagens também usam diferentes máscaras, de acordo com o papel que representam. Assim, seres de papel, ou não, eles nos permite ler, além da história de que fazem parte, a sociedade que criou essa estória (WALTY, 1999, p. 61).

Na maioria das vezes, os personagens na ficção representam os papéis sociais, desenvolvidos na vida real e, portanto, tais personagens ficcionais seguem os mesmos padrões ideológicos do real. Podemos verificar a preocupação em não quebrar a ética, a moral e a ideologia da época através da explicação do porquê que o personagem Jerônimo não podia se casar com Aninha, como destaca o Informante 1:

Por exemplo, nós escutávamos a novela nos anos 50 mais famosa que era *Jerônimo – o Herói do Sertão*. Então essa novela, aí entra a questão da linguagem do rádio, da especificidade do rádio, a questão da imagem mental que o rádio propicia pra gente, a nossa diversão era imaginar os tipos que estavam por trás das novelas. Por exemplo, a gente ficava imaginando como seria *Jerônimo – o Herói do Sertão*? Jerônimo tinha uma noiva chamada Aninha, nunca deixaram de ser noivos, e o próprio Moisés Weltmam, que foi o autor da série, ele dizia: *eu* “nunca permiti que Jerônimo casasse porque era uma questão moral. Por exemplo, Jerônimo se dizia sempre envolto em aventuras, então ele estava sempre conhecendo mulheres, se eu é... se ele casasse ele estaria sujeito a... era uma coisa da moral da época, o adultério, seria uma coisa inconcebível. Ao passo que, sendo noivo, quer dizer, a coisa ficaria atenuada, seria uma traição corriqueira, então por isso eu nunca permiti que Jerônimo casasse”. Aí ficávamos imaginando como seria Aninha, a noiva de Jerônimo. Jerônimo era acompanhado por um personagem, chamando moleque Saci, que era um trio, o trio que estava sempre em todas as aventuras. Então nós ficamos pensando em como seria Jerônimo? Como seria Aninha? Como seria o moleque Saci? (INFORMANTE 1).

Este relato deixa claro que o imaginário é um processo cognitivo de representação imagética, cuja essência está em gerar uma atmosfera mental, personificando os personagens e criando os cenários, como no caso de Jerônimo, Aninha, Saci e os outros. Quantos ouvintes certamente não vibraram com as peripécias do herói? E quantos choraram com os infortúnios da mocinha? Podemos usar as palavras de Machado (*apud* MORIN, 1977, p. 60), “Sonhei

sem dormir talvez até mesmo sem acordar”. É muito provável que enquanto ouviam os seus heróis, os ouvintes sonhavam em sé-los, quem sabe até mesmo gostariam que esse sonho se tornasse real, por isso, o rádio, em especial a radionovela, possui o poder de fazer com que a mente evoque aquilo que está no arcabouço inconsciente, como expressa Morin (1977):

O imaginário começa na imagem-reflexo, que dota de um poder fantasma – a magia dos sócias – e se dilata até o sonhos mais loucos, desdobrando ao infinito, às galáxias mentais, não só delineia o possível e o imaginário mas mundo possíveis e fantásticos (MORIN, 1977, p. 68).

Para a criação das imagens mentais através das radionovelas, a linguagem descritiva era primordial porque ela destacava as cores dos objetos, as características físicas dos personagens, criavam um campo propício para ativar a imaginação. Na Rádio Poti, de acordo com as narrativas orais, antes das peças radiofônicas ou radionovelas entrarem no ar, havia a narração inicial do enredo, do cenário e dos personagens. Mas, para entender e se deixar envolver na ludicidade proposta era preciso escutar cada capítulo. Parece ingênuo fazer essa observação, mas não o é quando sabemos distinguir o ouvir do escutar. Faus Belau, citado por Ferraretto (2000), faz a separação:

[...] ouvir é um estado passivo, automático, enquanto que escutar implica uma atenção desperta, ativa, que formula perguntas e sugere respostas, que se antecipa à ação futura que talvez vá incrementar a audição. Ouvir não põe em jogo

mais do que os canais do ouvido. Escutar engloba todo o circuito do pensamento (FAUS BELAU *apud* FERRARETTO, 2000, p. 28).

É por isso que os ouvintes, diante do aparelho receptor, faziam silêncio para compreender as tramas. Alguns ouvintes sequer possuíam o aparelho receptor, mas não deixavam de escutar as radionovelas. A Informante 5 explica como isso era possível:

Por exemplo, você tinha um rádio, eu não tinha, a vizinha não tinha, então ia tudo pra sua casa na hora da novela: “ah! vou ver a novelá!, Gessy lever apresenta: “Tormento de Amor”, aí todo mundo calado que não dava um pio!, todo mundo, né? quando dava o intervalo: papa...” comentava..., quando começava todo mundo calado. Era isso, essa aproximação das pessoas com o rádio, procurando saber o que é bom, sabe? Vivendo aquele amor impossível, as vezes, vivendo um drama, quer dizer isso era bom porque a gente chorava, a gente ria, comentava, entendeu? (INFORMANTE 5).

Os sujeitos informantes manifestaram em suas falas determinados traços que sugerem a experiência estética na produção dos sentidos, sobretudo quando abordaram questões do imaginário pessoal e coletivo em torno de certas particularidades da programação, como foi o caso da dramaturgia radiofônica, muito presente entre as décadas de 1940 e 1950, no Brasil. Sobre as radionovelas, o Informante 1, destacou sobre a novela *Jerônimo – o Herói do Sertão*, sugerindo o caráter imaginário que as radionovelas proporcionavam. As “imagens mentais”, reportadas pelo Informante

1, permitem-nos afirmar que a ausência de imagens explícitas, próprias da TV em tempos posteriores, favorecia o ato de invocar cenários e personagens, situações cotidianas e relações familiares ou amorosas, possibilitando, assim, o engajamento no drama. A atenção voluntária em torno do rádio para acompanhar cada capítulo da radionovela é uma atitude favorável à audição, situação em que o ouvinte, parafraseando Eco (1994), mantinha um “acordo ficcional” com o drama, ou seja, acatava como “verdade” aquilo que o rádio veiculava, não obstante tratar-se de uma obra fictícia.

A estética da recepção considera tal atitude como propiciadora de prazer estético, em seus três níveis, mencionados anteriormente: *a poiesis*, *a aisthesis* e *a katharsis*. Adotando tais princípios, é provável que os ouvintes manifestassem uma sensação de coautoria com aquela radionovela pelo mecanismo de atribuição de sentidos, identificavam-se com os personagens, na relação entre o sentido do drama com o sentido da vida, e por fim, manifestavam catarse ao se reconhecer nas teias da ficção através da projeção psíquica naquela atmosfera radiofônica. Era como se o enredo fosse a história particular de cada um. Na presença de outro suporte da radionovela, a “revista em quadrinhos”, como disse o Informante 1, o sentimento foi de “decepção”, pois os personagens não correspondiam àqueles imaginados. Admitimos que não era por outra razão que as radionovelas garantiam audiência nos horários de veiculação.

Ainda a esse respeito, o Informante 4 ressalta o aspecto da construção imagética que o rádio proporciona e faz uma comparação com a televisão que, segundo ele, a imagem já é apresentada de forma acabada:

Mas, naquela época não tinha beijo... era, era uma novela diferente tinha outro sentimento, tudo foram coisas que marcaram uma época. Até as novelas do rádio eu acho que a gente, ao ouvir no rádio as novelas... acho que seria até..., era até melhor do que assistir na televisão porque a gente fecha os olhos ouve, o rádio e faz a, a imagem, e na televisão não, você é obrigado a aceitar a imagem que a televisão lhe oferece (INFORMANTE 4).

Nesta comparação de sentidos entre o rádio e a televisão, o Informante 4 deixa evidenciar em sua fala a sensação de absoluta liberdade para se imaginar cenas e personagens entre uma mídia e outra. No rádio, o ouvinte “faz a imagem”; na televisão, o espectador “é obrigado a aceitar a imagem”. Obviamente, não é nossa intenção formular julgamentos de valores em torno das palavras do Informante 4, pois ambos os meios oferecem peculiaridades inerentes à natureza de cada veículo. O que queremos atentar é sobre o caráter libertário da imaginação no rádio, pelo que depreendemos das considerações do Informante 4, capaz de favorecer uma percepção horizontal. Situação diferente é identificada na televisão pois, com efeito, a imagem não é construída no imaginário do telespectador, mas sim, dada. Tal situação recai sobre os efeitos produzidos no ato da recepção.

No tocante ao comportamento social, o Informante 3 recorda que o aparelho de recepção geralmente ficava na sala e proporcionava o que chamou de “conciliação familiar”. Era o momento em que todos se reuniam em torno do rádio para acompanhar os programas, e, de modo especial, as radionovelas, sempre catalisadoras de atenção. A Informante 5 assim destaca:

Reunia a família, ficava lá ouvindo coisas boas, músicas boas ou novelas boas, comentários bons, quer dizer, programas bons porque tinha programas de humor, mas eram programas sadios, sadios demais. (interrupção do entrevistador: Você recorda, por exemplo, como é que ocorria essa reunião, sua família provavelmente se reunia para ouvir. Como era isso?). Lógico, por exemplo você tinha um rádio, eu não tinha, a vizinha não tinha, então tudo pra sua casa na hora da novela, ah vou ver a novela!. (Recordando a abertura das radionovelas): ‘Gessy lever apresenta: Tormento de Amor’, aí todo mundo calado que não dava um pio, todo mundo, né? quando dava o intervalo: pá... pá... começava, quando começava, todo mundo calado (INFORMANTE 5).

Observamos nesta fala, de início, aquilo que o Informante considerava “ouvir coisas boas” pelo rádio, impressão esta que orbita sobre as questões estéticas. Os programas se caracterizavam como “bons” porque eram “sadios”. Inferimos que o Informante quis dizer que tais programas não apresentavam conotação pejorativa nas letras das músicas, malícia nos dramas radiofônicos, intencionalidade negativa nas peças radiofônicas, situação que se observa com alguma frequência nos dias atuais. Esse é um efeito de sentido que o rádio

provoca no ouvinte, posto que há uma equação entre aquilo que se considera “bom” ou “ruim”, por ter um parâmetro de referenciação entre o passado e o presente, notadamente quando se aborda o conteúdo. Aqui não é apenas uma questão do imaginário, mas, sobretudo das sensações que determinada peça radiofônica evoca junto ao ouvinte.

Vimos ao longo desse capítulo, algumas produções radiofônicas transmitidas desde a Rádio Educadora de Natal até a passagem para Rádio Poti, dispostas em diversos gêneros e formatos. Ressaltamos que essa reconstituição compreende apenas parte da grade de programação da emissora no período entre 1941 a 1955. Primeiro, porque cada programa pode ser reconstituído e analisado com maior profundidade. Segundo, porque nossos informantes relataram as lembranças dos acontecimentos dos quais foram perguntados e cuja lembrança reconstitui apenas parte do passado.

FIM DE TRANSMISSÃO: CONSIDERAÇÕES FINAIS



A reconstituição da memória radiofônica da Rádio Poti através da História Oral possibilitou a revelação de fatos e acontecimentos que a História Tradicional não apresenta. Os informantes, autorizados para relatar, devido ao envolvimento com a comunicação no Rio Grande do Norte no período delimitado pela pesquisa (1941-1955), informaram descritivamente sobre a programação da emissora, emergiram um passado carregado de sentimentos e impressões. Ancorando-se na memória individual e coletiva, relataram informações que serviram de subsídios para revelar o processo de fundação e desenvolvimento da emissora, reconstituir o quadro de profissionais, traçar o perfil dos programas desenvolvidos pela Poti e classificá-los nos gêneros e formatos radiofônicos, detectar o grau de participação popular, bem como conhecer e entender a maneira pela qual a rádio pioneira do estado fez a comunicação.

Após essa reconstituição e análise qualitativa dos dados, consideramos que a programação veiculada pela Rádio Poti de Natal reflete a programação desenvolvida pelas principais emissoras do Brasil, durante a “era de ouro do rádio” no país. A Rádio Poti, inspirada na Rádio Tupi, de São Paulo, nas Rádios Tupi, Nacional e Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro, transmitiu programas de variedades, humorísticos, musicais, radionovelas, programas esportivos e jornalísticos. Apesar de a Rádio Poti ter transmitido produções de outras estações de rádio como, por exemplo, a radionovela: *Jerônimo – o Herói do Sertão* e o jingle: “Melhoral”, a maior parte do conteúdo da emissora era produzida e apresentada no Rio Grande do Norte pela equipe de profissionais da Rádio Poti.

A variedade de programas apresentados pela Rádio Poti, por um lado evidencia a enorme potencialidade que o rádio possibilita, através de diferentes gêneros e formatos que podem entreter, educar, informar, divertir, prestar serviço, além de outras funções. Por outro lado, representa a preocupação que a emissora possuía em alcançar uma maior audiência. Isso pode ser confirmado quando observamos que a Rádio Poti veiculava, por exemplo, programas no auditório, em diversos formatos: variedade (infantil e adulto), humor e musical para atender a públicos distintos. Além disso, acreditamos que a emissora também segmentou a audiência com a transmissão de músicas clássicas e outros estilos musicais. Sendo

assim, a Poti atendia tanto aos ouvintes conhecedores de tais estilos quanto aos receptores que passaram a conhecer as músicas através da rádio, tornando-se apreciadores críticos.

A Rádio Poti instaurou a “era de ouro do rádio” no Rio Grande do Norte, não porque foi a primeira emissora do estado, mas sim por ter transmitido uma variedade de programas que, junto com o fascínio que o veículo rádio proporcionava, encantaram os ouvintes, tornando a emissora Poti o principal meio de comunicação da época. A participação social que a Poti detinha legitima essa instauração. Isso porque a participação popular não ocorreu apenas no processo de instalação da emissora, mas, sobretudo na programação da Rádio Poti, durante a trajetória temporal analisada. Os gêneros e formatos radiofônicos apresentados atraíam os ouvintes e, muitos deles, permitiam uma participação efetiva, como por exemplo, os programas transmitidos no auditório.

Os programas de auditório desempenharam múltiplas funções. A primeira delas era a de proporcionar a instauração de uma comunicação bidirecional, favorecendo o chamado *feedback* entre os interlocutores, tendo em vista que os receptores podiam participar e interagir na emissão dos conteúdos, no instante em que ela estava sendo feita. A segunda, diz respeito à função artística que os programas de auditório desempenhavam, proporcionando ao público a oportunidade de apreciar a produção local e contribuindo para uma vida musical ativa. Esses programas não só revelaram

cantores como também projetaram-nos no cenário nacional e internacional, como por exemplo, o Trio Irakitan e o Trio Marayá.

No setor jornalístico, a emissora dinamizou a comunicação no estado, disponibilizando grande parte da programação para divulgação de notícias e preocupando-se em transmitir formatos que atendessem a ocasiões especiais, no caso dos plantões durante a Segunda Guerra Mundial. Apesar da presença dos jornais impressos, a Rádio Poti levava vantagem porque fazia uso do imediatismo que o rádio possui, divulgava as informações no instante que o fato ocorria, além de oportunizar a todos, indistintamente, a leitura da realidade social vigente naquele período, situação que levava o público a recorrer primeiramente à Rádio Poti para se manter informado.

Acreditamos que a Poti também dinamizou o comércio local, já que, com sua grande popularidade, audiência e formatos comerciais elaborados como o *jingle* e o *spot*, podia atingir ouvintes de todas as idades e condições econômicas, portanto, um veículo potencialmente viável para a transmissão de comerciais e retorno financeiro.

Em relação aos programas humorísticos, os relatos orais nos permite considerar que tais programas não se fundamentavam em conteúdos vazios para alcançar o riso, pelo contrário, usando dos acontecimentos e dilemas sociais introduziram uma diversão pautada na reflexão.

As transmissões esportivas representaram a capacidade de informar simultaneamente ao acontecimento e caracterizaram-

se como o formato que mais atraia o público masculino. Ouvir a narração esportiva através do rádio era uma das formas mais baratas de entretenimento. Mas, se esse formato, conquistava, sobretudo, os homens, as radionovelas mesclando realidade e ficção proporcionava a reunião familiar diante do aparelho receptor, provocando uma fuga das preocupações cotidianas e a chegada ao mundo imaginário, constituído a partir das elaborações mentais.

Consideramos, portanto, que tendo possuído um *cast*, distribuído em diferentes áreas e apresentado diversificados gêneros e formatos, a Rádio Poti concedeu ao público programas substanciais e de qualidade, promovendo a dinamicidade da comunicação no estado, nos setores artístico, comercial e jornalístico. Por isso, caro leitor/ouvinte se ao desembarcar do passado da radiofonia potiguar e verificar que essa variedade programática não faz parte do “hoje radiofônico”, não desanime, mas veja nas experiências passadas um caminho para se repensar e transformar o futuro da radiofonia brasileira.

REFERÊNCIAS



AGUIAR, José Nazareno de. *Cidade em black-out* (Crônicas referentes à Segunda Guerra Mundial – 1939-1945). Natal: EDUFRN, 1991.

ARAGÃO, Rosangela Monteiro. *O rádio no início do século no Rio Grande do Norte*. Natal, 2004. Monografia (Especialização em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2004.

AVELINO, Carmem Daniella S. H. *A imprensa natalense na Segunda Guerra Mundial: uma análise da cobertura da guerra pelo jornal “A República” (1942-1943)*. 2003. Monografia (Especialização em Comunicação e Estudos da Mídia) – Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Universidade Potiguar.

BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovitch. *Os gêneros do discurso*. Estética da criação verbal. Tradução por Maria Ermântina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (Coleção ensino superior).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. Tradução por Michel Laud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

BENJAMIM, Walter. *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. *O que é Comunicação?*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOSI, Ecléia. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução por Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa: Edições 70, 1977.

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

CALABRE, Lia. *No tempo do rádio*: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960). Niterói, 2002, p. 273. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Universidade Federal Fluminense, 2002.

- CESAR, Cyro. *Como falar no rádio: práticas de locução AM-FM*. 8. ed. São Paulo: IBRASA, 1999.
- CHAUI, Marilena. *Convite à filosofia*. Ática, São Paulo, 2000.
- COSTA, Josimey. *Imagen sobreposta*. Dissertação (Mestrado do Curso de Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1998.
- COULON, Alain. *Etnometodología*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1995a.
- FAUS BELAU, Angel. *La radio: introducción a un medio desconocido*. Guadiana de Publicaciones: Madrid, 1973.
- FERRARETO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. Coordenação da edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da rádio nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOMES, Adriano Lopes. *A voz que vem de longe: o contador de histórias na formação do leitor*. Mossoró: Fundação Dix-sept Rosado, 2003.
- GUIRAUD, Pierre. *A linguagem do corpo*. São Paulo: Ática, 1991.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Verpice, 1990.

ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kreschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Ségio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

KAPLUN, Mario. *Producción de programas de radio: el guion, la realizacion*. Ciespal, 1978.

KAUFMANN, Jean Claude. *A entrevista comprehensiva: um guia para pesquisa de campo*. São Paulo: Vozes, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4. Ed. São Paulo: Unicamp, 2000.

LIMA, José Ayrton. *História do rádio no Rio Grande do Norte*. Natal: Coojornat, 1984.

LIMA, Diógenes da Cunha. *Natal: biografia de uma cidade*. Rio de Janeiro: Lidador, 1999.

LÓPEZ VIGIL, José Ignacio. *Manual urgente para radialistas apaixonados*. Tradução Maria Luisa Garcia Prada. São Paulo: Paulinas, 2003.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. São Paulo: Ática, 1991.

MARTIN- BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Tradução por Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: editora da UFRJ.

MARTINS, Zilma (Coord.). *Jingle, spot, vinheta e trilha*. Net, Texto discutido no Centro Unificado de Teresina/ Órgão Informativo do Curso de Publicidade e Propaganda do CEUT, 2000. Faculdade de Ciências Humanas e Jurídicas de Teresina. Disponível em: <http://www.geocities.com/achyllescosta/ceut/serutil/t_jingles.htm>.

Acesso em: 20 abr. 2006.

MEDITSCH, Eduardo. *Rádio e pânico: a guerra dos mundos 60 anos depois*. Florianópolis: Insular, 1998.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de História Oral*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2002.

MELO, Manoel Rodrigues de. *Dicionário da imprensa do Rio Grande do Norte: 1907-1987*. São Paulo: Cortez; Natal Fundação José Augusto, 1987.

MELO, João Wilson Mendes. *A cidade e o trampolim*. Natal: Fundação José Augusto, 1999. v.5. (Coleção Cultura).

MCLEISH, Robert. *Produção em rádio: um guia abrangente de produção radiofônica*. Tradução por Mauro Silva. São Paulo: Summus, 2001.

- MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. 3. ed. São Paulo, 1994.
- MOURA JÚNIOR, Manoel Procópio. *Tributo aos conjuntos vocais do Rio Grande do Norte: de 1936 a 1998*. 2. ed. revisada. Natal: Grafpar, 1998.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 3. ed., Universitária/Rj: Florence, 1977.
- NO AR: Rádio Poti de Natal. *Diário de Natal*, Natal, 10 de out. 1974.
- NUNES, Wanildo. Fotografias da Rádio Poti. 1993. Arquivo pessoal.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PATRIOTA, Nelson. *A estrela conta: memórias de Glorinha de Oliveira*. Natal: A. S. Livros, 2003.
- PEIXOTO, Carlos. *A história de Parnamirim*. Z Comunicação, 2003.
- PINTO, Lenine. Os americanos em Natal. 2. ed. Natal: Sebo Vermelho, 2000.
- QUANTOS habitantes tem Natal?. *A República*, Natal, 13 jan. 1942.
- RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluizio R. *Comunicação do corpo*. São Paulo: Ática, 1999.

SMITH JUNIOR, Clyde. *Trampolim para a vitória*. Trad. Ana Lúcia Barreto, Alberta Maria Ramalho e Sandra Mara de Oliveira. Natal: EDUFRN, 1993.

SOUZA, Jorge Pedro. *Teorias da notícia e de jornalismo*. Chapecó: Argos, 2002.

SOUZA, Moacir Barbosa Filho. *Estatuto da rádio educadora de Natal*. Arquivo pessoal.

STROHSCHOEN, Ana Maria. *Mídia e memórias coletivas*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

THOMPSON, Paul Richard. *A voz do passado*. Tradução de Lório Lorenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias, 'estórias'*. Lisboa: Vega, 1993.

TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

TRAQUINA, Nelson. Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são. 1. ed. Florianópolis: Insular, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

WALTY, Ivete Lara Camargos. *O que é ficção?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

WOLF, Mauro . *Teorias das comunicações de massa*. Tradução por Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

