

TIA JÚLIA E O ESCREVINHADOR. Rádio, oralidade e memória

Maria Inês Amarante

RESUMO

Este ensaio propõe uma discussão sobre a memória, a cultura e a oralidade, presentes no rádio, através da obra de Vargas Llosa do mesmo título e a penetração do radioteatro na América Latina até os anos 1950. A imitação da realidade presente na composição dos dramas encontra eco na subjetividade dos ouvintes-receptores, cujo imaginário vivencia e recria as situações propostas a partir de seu cotidiano, num constante ressignificar que o rádio, enquanto mídia sonora e multiplicadora de cenários proporciona. Este modo de ver o receptor da mídia gerou estudos de recepção sob a ótica cultural que considera a importância de se ater às práticas cotidianas do público, verdadeiro mediador de significados no processo comunicativo, reconhecendo nele (o receptor) não mais um consumidor de supérfluos culturais padronizados, mas um produtor de novos sentidos. Conclui-se que as peças radiofônicas instigam a imaginação dos ouvintes e contribuem para vivificar a memória do rádio. Além de uma leitura analítica da obra citada, o trabalho se sustenta em pesquisas bibliográficas e documentais.

Palavras-chave: Vargas Llosa; radioteatro; cultura; memória; recepção

ABSTRACT

The present essay considers a quarrel on the memory as well as on the culture and the orality, gifts in the radio, through the book of Mario Vargas Llosa of the same heading, and the penetration of the radio-theater in Latin America, until years 1950. The imitation of the present reality in the composition of the dramas finds echo in the subjectivity of the listener-receivers, whose imaginary lives and recreates the situations proposals from its daily one, in one constant "re mean" that the radio, while sonorous and multiplying media of scenes, provides. This way to see the receiver of the media generated studies of reception under the cultural optics that considers the importance of if abiding by practical the daily ones of the public, true mediator of meanings in the communicative process, recognizes in it (the receiver) not plus a consumer of superfluous cultural standardized, but a producer of new felt. One concludes that the radio dramatic art instigate the imagination of the listeners and contribute to vivify the memory of the radio. Beyond an analytical reading of the cited workmanship, the work if supports in bibliographical research and registers.

Key Words: Vargas Llosa; radio-theater; culture; memory; reception

1. Vargas Llosa: um escrevinhador e sua memória

Na obra “Tia Júlia e o Escrevinhador”, Vargas Llosa parece reviver a própria história ao apresentar o transitar pela memória dos personagens da cidade de Lima. Ele mostra a importância da novela para um público ouvinte fictício diante de inúmeras mudanças sociais. Todos, sem exceção, do autor dos dramas radiofônicos, narrador, atores e receptores constituem uma constelação de personagens que parecem mais reais quando materializados pelo rádio.

Por intermédio de Varguinhas, o narrador, o autor relata suas atividades como escritor, novelista e redator para diversos jornais, através das quais pôde viver confortavelmente com Tia Júlia, no Peru e na Europa, por oito longos anos até casar-se, pela segunda vez, com uma prima e continuar vivendo de literatura.

Ao relatar suas memórias de jovem testemunha dos velhos tempos do rádio peruano – período passado na Rádio Panamericana e Rádio Central, – Vargas Llosa, ou Varguinhas ou Marito – narrador do romance, nos brinda com um relato sobre a prodigiosa memória de Pedro Camacho, excepcional novelista boliviano, contratado pelos patrões da Rádio Central para criar sucessos ficcionais em capítulos, nos anos 1950.

Estudante de Direito dividido entre duas grandes paixões: pela tia divorciada, Júlia, e pelo radiojornalismo praticado na época (o gillette-press), admirador da capacidade criativa do Escrevinhador, Varguinhas alterna sua própria história de vida romanceada com as sinopses e capítulos das histórias imaginadas pela mente brilhante de Pedro Camacho, para estranhamento do leitor menos avisado.

Deste modo, personagens ficcionais multiplicam-se e protagonizam as mais variadas ações e suspenses; histórias se entremelam, confundindo o leitor que, imediatamente, se vê envolvido com tantos e tão diversos enredos que precisa estar atento para não confundir as estórias dos seres de ficção com as do próprio narrador.

Enquanto Varguinhas progride em seu namoro com Tia Júlia – até a fuga para um casamento às escondidas - nas experiências profissionais e no passar do tempo cronológico, ao som das músicas da época, como boleros chilenos, os laços entre o elenco da rádio e a cidade inteira se solidificam, numa espécie de hipnotizamento da população, que sonha com os desfechos inusitados das novelas.

2. O Rádio e as novelas: sinopses

Assim desfilam na obra, o Dr. Alberto de Quinteros, médico tradicional, cujo sobrinho Richard mantinha relação incestuosa com a própria irmã, que dele engravida e que tenta disfarçar sua condição casando-se às pressas com um namorado arranjado de última hora.

Outro personagem, o Sargento Lituma, inicia uma caçada obsessiva a um negro africano, nu e desdentado, que vaga faminto no cais do porto peruano de Callao, passageiro clandestino de um navio mercante, cuja língua ninguém era capaz de decifrar. Teria ele a coragem de matá-lo?

O juiz Pedro Baneda y Zaldivar se vê diante dos relatos da menina Sarita, supostamente violentada por um mecânico que vivia na pensão de seus pais. Tal qual “Lolita” ela descreve o assédio num hiperealismo que faz corar o juiz – enquanto o acusado, numa prova de inocência, ameaça a automutilação sexual.

Uma empresa de combate a roedores, pertencente a Dom Federico Téllez Unzátegui, personagem lúgubre, casado, pai de quatro filhos, esconde o verdadeiro motivo pelo qual ele travara uma guerra de extermínio. Em sua infância, o empresário havia perdido uma irmã devorada por ratos numa cabana onde dormia (LLOSA, 1978: 108). Obcecado pelo trabalho, age como ditador com a família, provocando ódio e reações parricidas.

Há também novelas trágicas, como a sina do jovem recém-casado Lucho Abril Marroquín, propagandista farmacêutico, que acidentalmente atropela uma menina na saída de uma das cidades por onde passara. Além de todas as agruras físicas que enfrenta devido ao trauma do acidente, convive com dificuldades psíquicas que quase o levam à loucura, até que encontra uma curadora de almas, a Dra. Lúcia Azêmola, que o guiará, através de um tratamento bizarro, pelos caminhos da cura da infantofobia.

Muita religião circula no romance. Além de Testemunhas de Jeová, há o personagem Zeferino, produto de um estupro de sua mãe lavadeira, que o criou com dificuldades, que se torna padre. Irrepreensível como seminarista, ao ordenar-se defende teorias audaciosas sobre a luta contra Satã, que pratica semeando pânico entre colegas e fiéis.

Joaquim Hinostroza Belmont, filho temporão de uma família aristocrata revela-se medíocre nos estudos e acaba por tornar-se juiz de futebol. Apaixona-se por Sarita Huanca Salaverria, que não se casaria com ele e que viria a ser a irmã grávida do irmão de outra

história, renegada pelo marido. Diante desse conflito, torna-se alcoólatra e continua apitando jogos pelo mundo afora. Até que um dia, o negro nu, que chegara clandestinamente ao porto de Callao, irrompe no estádio e, para evitar uma agressão ao juiz, o capitão Lituma o assassina com 12 tiros. Na tentativa de evitar reações, Lituma ordena que seus subordinados joguem bombas de gás lacrimogênio no estádio. A multidão corre enlouquecida, tentando fugir em todas as direções quando, bloqueada, provoca inúmeras mortes, inclusive de personagens de outras novelas.

Crisanto Maravilhas, o Bardo de Lima, nascera deficiente das pernas, no seio de uma família tradicional. Filho do devoto Valentim fora criado com todos os mimos por não poder andar normalmente e acompanhar as atividades dos meninos de sua idade. Torna-se poeta e guitarrista famoso, mas apaixonado por Fátima, que vivia no claustro, freqüentado por sua mãe. A menina havia sido abandonada por ser filha de um amor proibido e tornara-se religiosa – após salvar-se de um atropelamento por Lucho Abril Marroquín. Crisanto freqüenta o claustro para vê-la, de onde é expulso pela Madre Lituma ao completar 18 anos, mas não perde a inspiração e persegue seu amor platônico. Aos 50 anos, convence as religiosas a abrir as portas do convento para um recital seu, onde então se reúnem personagens das demais novelas transmutados em outros (LLOSA, 1978: 252). Um terremoto faz com que tudo se desmorone e o público não saiba nem mesmo quem sobreviveu.

3. Pedro Camacho e o entremelamento de histórias

A escrita pródiga de Pedro Camacho devia-se a um grande e inato talento aliado à seriedade com que ascultava a vida que pulsava nos bairros de Lima, em busca de inspiração para seus dramas. Varguinha o ajudava a mapear ruas onde mesclavam personagens de diferentes classes sociais, que ganhavam vida nas teclas de uma velha Remington emprestada, da qual emergiam minuciosamente descritos e formatados.

A Bíblia na qual rezava o novelista chamava-se “Dez Mil Citações Literárias dos Cem Melhores Escritores do Mundo”, tendo como subtítulo: o que disseram Cervantes, Shakespeare, Molière e outros sobre Deus e a Vida, a Morte, o Amor, o Sofrimento etc. O autor citado é Adalberto Castejón de la Reguera, formado em Letras Clássicas pela Universidade de Murcia. Porém, Camacho não parecia ser um intelectual e, segundo

Varguinha (LLOSA, 1978: 106), não lia outros autores para que estes não influenciassem seu estilo. Levava tão a sério a construção de seus enredos e personagens, que chegava até mesmo a travestir-se para captar seus sentimentos, como descreve o amigo (LLOSA, 1978: 146-7): “só depois de vários segundos o reconheci, sob o disfarce de guarda-pó branco, gorro de médico e grandes barbas negras rabínicas, o escriba boliviano. Imutável, continuava escrevendo, sem me olhar, ligeiramente curvado sobre a escrivaninha”.

A pensão *La Tapada*, onde vivia num quartinho despojado e simples, embora parecesse aos olhos alheios um lugar inadequado à magnitude de seu talento, lhe servia também de centro de observação dos personagens que ali circulavam (LLOSA, 1978: 147).

O Escrevinhador fez-se assim venerado por seus atores, que se sentiam valorizados e importantes (LLOSA, 1978: 176): “sempre fomos a estepe do carro, ninguém dava um níquel pela gente, vivíamos tão complexados que pensávamos ser lixo (...) Graças a ele descobrimos nosso ofício, aprendemos que era artístico”. Arte ou não, o fato é que Camacho, sem que ninguém pudesse compreender por que processo passava sua criatividade, começou a misturar, como se percebe através das sinopses, todas as histórias. Durante algum tempo, o elenco pensava que eram astúcias, até virarem miscelâneas (LLOSA, 1978: 177):

Hipólito Lituma sempre foi sargento (...), mas faz três dias que passou a ser o nome do juiz das quatro (...) e agora o juiz fala de caçar ratos, porque eles comeram sua filhinha... E não há jeito de consertar as confusões. (...) Camacho controla os programas. Não permite que se mude uma vírgula.

Como vivera sobrecarregado por tantos e diferentes enredos que criava ao longo de cada dia, o novelista acaba por confessar-se ao amigo Varguinhas, reconhecendo sua incapacidade para controlar os roteiros (LLOSA, 1978: 182), insinuando que os personagens haviam adquirido vida própria: “Eu não os misturo, se misturam. Quando me dou conta, já é tarde. Devo, então, fazer malabarismos para devolvê-los a seu lugar de direito, para explicar as mudanças”.

Em sua obra “Armadilhas da Memória”, Jerusa Pires Ferreira (2004: 94), num diálogo com as idéias de Lévi-Strauss sobre “mito e esquecimento”, evoca que “o esquecimento seria responsável pela continuidade, pela memória e até pela lembrança”. Para Lévi-Strauss (apud

FERREIRA, 2004: 94) “é o esquecimento que vem quebrar uma certa continuidade na ordem mental, sendo responsável pela criação de uma outra ordem”.

Pode-se pensar que a estratégia adotada por Vargas Llosa em “Tia Júlia e o Escrevinhador”, ao apresentar de forma tão convincente os graves “lapsos de memória” que acometem o brilhante Pedro Camacho, e que se reflete em suas novelas, tenha sido o modo mais eficaz de levar o leitor a direcionar sua atenção para o talento de Varguinhas, jovem narrador, que vai ganhando força na rádio e nos jornais até tornar-se, ele próprio, um reconhecido “escrevinhador”. Pelo esquecimento, livra-se da imagem do mitológico novelista boliviano, que sai de cena internado num hospício e volta, anos mais tarde, rebaixado a simples informante de uma revista sensacionalista em decadência, casado com uma “stripper”.

4. A oralidade do rádio: voz e palavra

O relato vivo dos dramas construídos por Pedro Camacho nos remete à “Guerra dos Mundos”, célebre novela criada por Orson Welles nos anos 1930 na CBS americana, que gerou pânico em parte da população que acreditou na invasão dos marcianos, transmissão que se tornou um feito histórico no rádio.

Na análise que faz sobre a influência da música e do discurso na geração de um caos na recepção, Vela (1998: 55) lembra as experiências com “rádio-arte” de Welles. No contexto do imaginário social popular, segundo o autor, a peça de Welles reuniu “a perfeita interpretação de todos os participantes – músicos e atores – produziu o resultado realista que pretenderam imprimir em suas apresentações”, embora a trama partisse do diretor e de seu diretor musical. A conjunção de “discurso, música e imaginário social popular”, para ele, acabou gerando a reação de pânico dos ouvintes da época.

Ao analisar a “voz de autoridade” e a “voz signo”, Zaremba (apud VELA, 1998: 60) conclui haver “algumas *qualidades expressivas* na voz de Orson Welles, que apontam *marcas como a projeção e articulação nítida das palavras, entonação flexível, afinação firme, interpretação como força e potência*”, o que qualifica de “voz chamânica”. Assim podemos imaginar as vozes do elenco escolhido pelo novelista de “Tia Júlia e o Escrevinhador” para dar vida às suas histórias.

Para além das palavras, os sons ouvidos no rádio, como lembra Machado et al. (1986: 120), evocam o consciente e o inconsciente, uma vez que o veículo “abre a possibilidade de socializar nossas subjetividades individuais ou grupais, principalmente através da música”, criando conexões coletivas em toda sociedade para uma melhoria das propostas de comunicação.

Para Zumthor (2005: 70), “o rádio só deixa subsistir aquilo que é auditivo”. Porém, segundo o autor, “como há tempos se extinguiu em nossas sociedades ocidentais a paixão pela palavra viva (...) daí advém nossa dificuldade em reconhecer a validade estética do que, por sua intenção ou efetivamente, escapa da esfera do escrito”.

Assim, pensamos na importância da transmissão de mensagens em tempos de uma nova cultura oral surgida a partir do rádio, ou em ambientes culturais com predominância das tradições orais. O autor lembra que, entre a oralidade e a escrita, opõem-se dois tipos de civilização, mas, na maioria das sociedades, convivem homens da voz e da escrita. Daí o esboço de uma tipologia do que ele chama de “situações de oralidade” no mundo, da qual faz parte uma *oralidade mediatizada*, aquela que nos oferece o rádio, o disco e outros meios de comunicação [esta última forma de oralidade dialogando com a *oralidade mixta e a secundária*].

5. A cultura folhetinesca: dramas e novelas

A América Latina inteira conviveu, entre os idos de 1940-50, na chamada “época de ouro do rádio”, com dramas novelescos importados principalmente de Cuba. Aos poucos, com o advento da televisão, o formato foi sendo preterido, sobrevivendo apenas na memória afetiva dos ouvintes (EU ME LEMBRO, 2005).

Quantas pessoas não foram marcadas por uma caixa de madeira com válvulas, colocada num canto da sala, que emitia um som chiado, e em torno da qual sentavam-se mulheres empunhando trabalhos manuais e vigiando à distância crianças que insistiam em ouvir aquelas histórias de adultos, onde traições, incestos e dramas familiares se sucediam?

Em “Tia Júlia e o Escrevinhador”, confirma-se a importância que as novelas tiveram no século passado e as reações que provocaram tanto do ponto de vista dos atores que delas

participaram, como no do público ouvinte. Os elementos que compõem essas peças, quando transmitidos pela sonoridade da voz, contribuem para a materialização do veículo.

Este fenômeno da “magia do teatro”, ou do drama, como modo de comunicação, sempre despertou o interesse de autores e estudiosos. Uma das primeiras referências sobre o assunto vem da “Poética” de Aristóteles, onde a tragédia é apresentada como *imitação* (*mimesis*), no sentido de uma *recriação* da realidade vivida por um ser humano através de ações, visando a resolução de um *conflito*. Ele seria, portanto, a mola propulsora do drama. O personagem constitui a ficção, é aquele que vivencia a ação e os conflitos. Ao citar Aristóteles, Pallottini (1989: 8) afirma ainda que “todo ser humano gosta de representar e de ver coisas representadas”.

Se dentro da ficção o cotidiano é ressignificado (CANDIDO et al., 1972: 46), uma vez que o receptor “contempla e vive o que sua vida real não lhe permite viver”, o espaço cênico do rádio, reduzido à palavra, ao silêncio e aos sons que evocam cenários e ações, promove o resgate da palavra enquanto comunicação. Desprovida de valores estéticos, ela, a palavra mesma torna-se a expressão mais importante, intensifica-se, ganha outra amplitude no imaginário do ouvinte. Essa incompletude do rádio em relação a todos os recursos visuais que oferece a televisão, segundo Borelli (1996: 40), “valorizaria a estimulação da imaginação e criatividade do ouvinte, e essa possibilidade de liberar a imaginação é uma virtude da radionovela constantemente reafirmada por seus autores e intérpretes”. A idéia é compartilhada por Sperber (1980: 117), para quem “a palavra e o ruído só podem fazer surgir uma imagem do acontecimento real através da ilusão que produzem em nós”.

Para Helbo et al. (1987: 33-41) “os processos de intercâmbio entre o teatro e a mídia são tão freqüentes e diversificados que se precisa considerar a rede de influências e de interferências que acabam por se construir”¹. No rádio, conforme lembram os autores:

o transistor multiplica os lugares onde o teatro se insinua. O rádio encontra uma fonte intimista, quase religiosa da palavra; ela remete a um estado sublimado de uma literatura unicamente oral. Como não está fixado a um lugar para escutá-lo, como acontece no teatro ou na televisão, o ouvinte se encontra em uma situação de escuta próxima do sonho acordado ou da fantasia. Através do rádio, ele estabelece uma

¹ Tradução livre da autora

espécie de monólogo interior; seu corpo está “desmaterializado”, recebendo o eco amplificado de seus sonhos e pulsões².

A indústria cultural, conforme Bosi (1987: 10) propõe um “tempo acelerado” da cultura massiva em que tudo cai em desuso rapidamente e a memória social se perde. A representação do real e o estímulo que ficam é o que sua própria cultura permite reter.

Para além dessa idéia de uma simples memorização segundo possibilidades culturais, Ferreira (1994-95: 116), ao tratar de cultura popular, oralizada, e de suas relações com a modernidade, evoca a questão da circularidade típica das mídias. Para ela, existiria um recriar típico do fenômeno da comunicação, isto é, o ouvir/dizer/repetir/escrever/tornar a dizer/contar. Esta idéia de recriação também pode ser explicada pelo fenômeno de “receber coisas novas, codificar e decodificar mensagens e traduzir esta mensagem para um outro sistema de signos”.

É desse dinamismo de relações que se origina a “a reinterpretação dos meios de comunicação” nas sociedades modernas (ou pós-modernas), da qual nos fala Canclini (1998: 256-59). Para ele, o rádio foi fundamental neste processo, pois “retomou de forma solidária as culturas orais de diversas regiões e incorporou as vulgaridades proliferantes nos centros urbanos, antes de consolidar-se como uma indústria cultural”. O veículo levou também a “uma articulação do popular com o tradicional, com o moderno, a história e a política”.

É necessário compreender o popular não com algo apenas ligado a “povo”, que consome mídia, mas também associar a idéia àquele que produz como o Escrevinhador.

6. Considerações sobre rádio, mediações e sua influência na cultura local

Ao discorrer sobre o veículo em sua obra, McLuhan (1964: 137) afirma que, antes de tudo “o rádio afeta as pessoas, digamos, como que pessoalmente, oferecendo um mundo de comunicação não expressa entre o escritor-locutor e o ouvinte. Este o aspecto mais imediato do rádio. Uma experiência particular”. Tão especial que em menos de um século ele alterou as mentalidades do mundo inteiro.

Há que se pensar igualmente nos aspectos socioeducativos do veículo, entre eles o do lazer cultural a ser observado quando se avaliam as contribuições para alterações de

² Id.

comportamento que ele pode proporcionar. Canclini (1980: 197-8) assinala que Brecht, ao falar do rádio, não dissociava “diversão e conscientização” e já incorporava, em um mesmo ato, “a aprendizagem, a crítica, a participação emocional, a função artística e a eficácia política”.

Estas considerações vêm ao encontro da idéia de Certeau (2002: 42) sobre a importância de se analisar as práticas culturais existentes no micro-cosmos, que são retratos da cultura popular que “se formula essencialmente em ‘artes de fazer’ isto ou aquilo, isto é, em consumos combinatórios e utilitários”, inclusive dos meios de comunicação, presentes nas práticas sociais.

Os culturalistas britânicos, iniciadores dessa corrente de estudos nos anos 1960, assim como Williams (MATTELART, 1999: 105), defendem um conceito antropológico da cultura, como sendo “o processo global por meio do qual as significações são social e historicamente construídas”. Outro grande expoente dessa corrente, Hall (apud WOLF, 1980) afirma essa idéia de que “a cultura nem é uma prática social nem é a descrição dos hábitos e costumes de uma sociedade”. Ela passaria por todas as práticas sociais e seria uma soma de suas inter-relações. Daí, na fundamentação dos estudos culturais estarem englobados os significados e os valores que surgem e circulam nas classes e grupos sociais e as práticas efetivas através das quais esses valores e significados se exprimem e nas quais estão contidos. Esta idéia opõe-se ao determinismo tecnológico dos *media*, diante do qual parecia não haver muitas saídas criativas para o receptor na sociedade de massas.

Para Hall (apud PAULA: 135), “a mídia não funciona como linha direta para transmissão de idéias (...), mas como um sistema refrativo de signos”. Desta maneira, devemos compreender que o evento comunicativo envolve um trabalho simbólico de codificação do emissor e de decodificação da audiência, num processo semiótico. Nisso reside a complexidade da análise sob o ponto de vista dos Estudos Culturais, pois os códigos usados pelos produtores e pelos leitores das mensagens não serão os mesmos, gerando portanto o conceito de polisemia da mensagem.

Segundo Sousa (1994: 26), na comunicação “buscam-se as condicionantes do sujeito, as mediações que ultrapassam a noção de um determinismo entre emissor e receptor, ou sujeito e objeto”. Embora não haja uma configuração bem precisa desse sujeito, ele “ocuparia

um espaço da negociação, ou de busca de significações e de produções incessantes de sentido na vida cotidiana”. Assim, o receptor deixa de ser visto como consumidor de supérfluos culturais e resgata-se nele um espaço de produção cultural.

A proposta de “ouvir o receptor” traduz o desejo de voltar o olhar para “o novo em processo”, para a análise de valores e significações vividas pelos diferentes grupos diante da cultura dominante. Deste modo, pode-se compreender melhor a recepção integrando as características socioculturais do público na circulação de mensagens, considerando sua dinâmica cultural. Isso transforma a visão da influência dos próprios meios sobre os indivíduos, pois eles passam a não ser mais um “lugar de confrontação de argumentos”, se tornando “lugar de simbolização de uma sociedade”, dando espaço para que toda a coletividade satisfaça à sua “necessidade de um lugar para construir sua imagem (...) razão e identidade, objetividade e subjetividade, reflexão, nos dois sentidos do termo” (SALAUN, apud SOUSA, 1994: 35).

Este processo interativo emissor-receptor tem sido analisado, em anos recentes, sob a ótica da mediação. Martin-Barbero (apud OROZCO-GOMEZ, 1996: 83) a compreende como “uma instância cultural a partir da qual o público dos meios produz e se apropria do significado e do sentido do processo comunicativo”.

No filme “Assassinatos na Rádio WBN”, do título original “Radioland Murders”, criado por George Lucas em 1994 e ambientado nos anos 1940, as novelas também são o grande triunfo da emissora. A frase pronunciada por um dos personagens, o redator Roger, roteirista dessas novelas, é bastante visionária e significativa quanto ao gênero dramático no rádio. Ao pensar na morte do veículo após a invenção da televisão, ele diz: “A rádio nunca vai morrer. Seria como matar a imaginação”.

Tal premonição ficcional nos leva à necessidade de um reavivar perene da memória radiofônica, passível de esquecimento, aproximando o veículo do universo cultural dos ouvintes que possui em todas as partes do mundo. Isso também serve de incentivo aos artistas que tentam conquistar espaços de expressão para divulgar tantas histórias e manifestações culturais locais, como o faz com maestria Vargas Llosa em “Tia Júlia e o Escrevinhador”.

MARIA INÊS AMARANTE é doutoranda do Programa de Comunicação e Semiótica (COS) da PUC-SP; Pesquisadora do CEO - Centro de Estudos da Oralidade; Mestre e Especialista em Comunicação Social pela UMESP. Email: inesamarante@ig.com.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, p. 30-60 (Os Pensadores).

BORELLI, Sílvia Helena Simões, MIRA, Maria Celeste. Sons, imagens, sensações: radionovelas e telenovelas no Brasil. São Paulo, **Revista Intercom**, V., XIX, n. 1, p. 33-57, jan./jun., 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa, Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed., São Paulo: EDUSP, 1998.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972 (Debates Literatura).

COLOMBO, Fausto. Trad. Beatriz Borges. **Os Arquivos Imperfeitos**. Memória social e cultura eletrônica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991 (Coleção Debates).

EU ME LEMBRO. NAVARRO, Edgar, Pandora Filmes, Brasil, 2005, Filme longa metragem (108'), gênero drama, falado em português.

HELBO, André; JOHANSEN, J. Dines; PAVIS, Patrice; UBERSFELD, Anne (orgs). Le théâtre et les medias: spécificité et interférences. **Théâtre: modes d'approche**. Meridiens Klincksiek, Paris: Editions Labor, 1987.

MACHADO, Arlindo, MAGRI, Caio, MASAGÃO, Marcelo. **Rádio livres: a reforma agrária no ar**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MATTELART, Armand e Michèle. **História das teorias da comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2. ed., 1999.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (understanding media). São Paulo: Cultrix, 1964.

OROZCO-GOMEZ, Guillermo. Professores e meios de comunicação: desafios, estereótipos. **Revista Comunicação & Educação**. Curso de Gestão de Processos Comunicacionais CCA/ECA/USP, São Paulo: Editora Moderna, Ano III, nº 10, Set-Dez 1997, p. 57-68.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAULA, Silas de. Estudos culturais e receptor ativo, in RUBIM, Antonio Albino C. et al. (orgs), **Produção e Recepção dos sentidos midiáticos**, Rio de Janeiro: Vozes.

PIRES FERREIRA, Jerusa. **Armadilhas da Memória** e outros ensaios. Cotia-São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

_____. Cultura é memória. **Revista USP**, São Paulo: CODAC, n. 24, Dez-Fev 1994-95, p. 115-120.

RADIOLAND MURDERS (Assassinatos na Rádio WBN). LUCAS, Georges, Universal City Studios, Inc. USA, 1994, Filme longa metragem (107'), gênero comédia, legendado.

SOUSA, Mauro Wilton. **Recepção e comunicação: a busca do sujeito**. In SOUSA, Mauro Wilton (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 13-38.

SPERBER, George Bernard (org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

VARGAS LLOSA, Mario. **Tia Julia e o Escrevinhador**. Trad. De GORGA, Remy filho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

VELA, Hugo. Quando música e discurso geram caos. In: MEDITSCH, Eduardo (org), **Rádio e Pânico: a Guerra dos Mundos, 60 anos depois**. Florianópolis: Insular, 1998.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. 5. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Entrevistas e ensaios. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz, Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.