

O cinema brasileiro e o registro das expectativas tecnológicas radiofônicas (1930 à atualidade)

Doris Fagundes Haussen¹

PUC- RS

dorisfah@puers.br

Resumo: *Este trabalho analisa 15 filmes brasileiros com o rádio em seu enredo. O objetivo é verificar como o cinema registra o desenvolvimento do rádio dentro do horizonte de expectativas tecnológicas da sociedade brasileira. Também procura identificar de que forma o rádio auxilia o cinema a ambientar a sua trama, a contar a sua história e a revelar o imaginário sobre a sociedade brasileira, dos anos 30 do século XX aos primeiros anos do século XXI.*

Palavras-chave: rádio; cinema; expectativas tecnológicas; Brasil.

Resumen: *El trabajo analiza 15 filmes brasileños con la radio en su trama. El objetivo es verificar cómo el cine registra el desenvolvimiento de la radio en el horizonte de expectativas tecnológicas de la sociedad brasileña. También busca identificar de que manera la radio ayuda el cine a hacer la ambientación de su trama, a contar su historia y a revelar el imaginario sobre la sociedad brasileña, de los años 30 del siglo XX hasta los primeros años del siglo XXI.*

Palabras-clave: radio; cine; expectativas tecnológicas; Brasil.

Abstract: *This is a study about 15 Brazilian films that deal with radio as a subject. It aims to know how cinema has registered radio development in the context of technological aspirations of the Brazilian society. As a second goal it aims to show how cinema used radio to frame the plots, to show Brazilian society traditions and values from the 30's till the first years of the XXI century.*

Keywords: radio; cinema; technological aspirations; Brazil.

¹ Dra em Educação FAGED/PUCRS. Profa. Titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PPGCom/ FAMECOS/PUCRS). Linha de Pesquisa: Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário (CMTI).

Resumé: *Ce travail analyse 15 films brésiliens dont la radio fait partie de son contenu. L'objectif est vérifier comment le cinéma évalue le développement de la radio dans les expectatifs technologiques de la société brésilienne. Il cherche ausssi identifier de quelle façon la radio aide le cinema construire son intrigue, raconter son histoire et dévoiler l'imaginaire de la société brésilienne, tout cela des années 30 du XXème siècle aux premieres années du XXIème siècle.*

Mots-clés: *radio, cinéma, expectatifs technologiques, Brésil.*

No final do século XIX são realizadas as experiências pioneiras com o cinema no Brasil². O rádio, por sua vez, teria sua primeira transmissão oficial em 1922, no Rio de Janeiro, durante as comemorações do centenário da Independência do país³. A partir daí, a história da sociedade nacional, que até então era relatada pelos jornais, revistas e documentos, passaria a contar com as novas tecnologias para o registro e a preservação de sua memória.

O presente artigo traz o recorte de uma abordagem sobre a presença do rádio nos filmes brasileiros como parte de uma pesquisa mais ampla⁴. Neste sentido, procura-se identificar, em 15 filmes dentro da amostra de 80 películas catalogadas até agora, de que forma o desenvolvimento *tecnológico* da mídia radiofônica tem sido registrado pelo cinema em seus enredos, desde os anos 30 do século XX até a atualidade.

Para fins de análise, os filmes foram selecionados procurando-se contemplar cada década, a partir de 1930. Dos 15 filmes analisados, oito são dramas, quatro

² Sobre a história do cinema, consultar BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo, Annablume, 1995. Ver, também, MORENO, Antonio. *Cinema Brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói/Goiás, EDUFF e CEGRAF/UFG, 1994. Outras fontes indicam que no ano anterior, em 1897, o empresário italiano Vittorio di Maio havia inaugurado o *Cinematógrafo*, nos salões do teatro-Cassino Fluminense, em Petrópolis, no Rio de Janeiro. A divulgação das projeções, na *Gazeta de Petrópolis*, anunciava a exibição de curtas européias e quatro filmetes produzidos no Brasil. Fonte: www.vivabrazil.com

³ A respeito da história do rádio no Brasil há vários livros, entre eles, os de MOREIRA, Sonia V. *O Rádio no Brasil*, Rio de Janeiro, Mil Palavras, 2000, e *Rádio Nacional, o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1984, 2^a ed.

⁴ Trata-se da pesquisa *O Rádio no Cinema Brasileiro* que está sendo desenvolvida com o apoio do CNPq e conta com a colaboração do aluno Bolsista de Iniciação Científica/CNPq, Gabriel Rodrigues Cobos.

comédias, dois documentários e um policial. A relação inclui: relativo a 1930: *O jovem tataravô*; 1940: *Rádio Auriverde* e *A estrela sobe*; 1950: *Absolutamente certo* e *A hora mágica*; 1960: *Virou bagunça* e *Maria 38*; 1970: *Leila Diniz* e *Caso Cláudia*; 1980: *A hora da estrela*; 1990: *Se segura malandro* e *Stelinha e*, de 2000 em diante, *Uma onda no ar*, *Carandiru* e *O cárcere e a rua*. As décadas referem-se ao enredo e não à produção, embora alguns coincidam, pois o que se busca é justamente verificar o imaginário cultural e tecnológico presentes nesses filmes.

A “aura tecnológica”

Ao longo do século XX e início do XXI, o rádio e o cinema têm registrado, cada um à sua maneira, o desenvolvimento da sociedade nacional. Esta, por sua vez, deslumbra-se a cada novo invento tecnológico que nasce⁵. Sarlo (1997) refere-se à *aura tecnológica*, na década de 20 do século XX, como “o maravilhoso moderno, onde a desapareção dos fios, que eram indispensáveis ao telégrafo e ao telefone, converte as transmissões em uma verdadeira comunicação imaterial”. Para a autora, a aura técnica é um fenômeno relativamente novo, que se produz somente quando uma zona da tecnologia está suficientemente próxima para que outra pareça afastada e inatingível. Para ela, “nesta defasagem entre o efetivamente incorporado à vida cotidiana e o que é só uma promessa, instala-se a imaginação ficcional à qual interessam menos as explicações detalhadas dos processos que o relato do que estes processos farão quando forem dominados por inteiro”(idem:132).

O exemplo apresentado é o do *continuum* fonografia-rádio-cine-televisão que tem uma base no realmente produzido e uma tensão no que ainda não existe como possibilidade real dentro dos marcos tecnológicos da época. “Um e outro pólo deste continuum se necessitam porque o que ainda não é mantém aberta a dimensão maravilhosa (aurática) da tecnologia, enquanto o já possível é o sustento real onde se apoia o cotidiano”. Sarlo considera, ainda, que “a loucura (inicial) do rádio sintetiza, em um período muito curto, o que vai ser e o que já é possível, dando uma prova de que os desejos e as fantasias tecnológicas são capazes de transbordar eficazmente sobre a vida cotidiana” (idem:134).

⁵ Este texto introdutório encontra-se no artigo da autora, publicado no CD dos anais do VIII Seminário Internacional de Comunicação, realizado na PUCRS, Porto Alegre, em 2005, intitulado *O jovem tataravô: humor, rádio e imaginário da Guerra no cinema brasileiro*.

Em relação ao cinema e ao rádio, a autora lembra que, naqueles anos, “se o rádio estava criando não apenas um público mas, inclusive antes que um público, um vasto círculo de aficionados técnicos, o cine praticamente desde o seu começo cria uma indústria e um mundo de espectadores que se relacionam com a técnica cinematográfica apenas de um modo imaginário” (idem:126). E, quanto a este imaginário, Morin (1984:81) considera tratar-se de “um sistema projetivo que se constitui em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética”. Segundo o autor, “o imaginário liberta não apenas nossos sonhos de realização e felicidade, mas também nossos monstros interiores, que violam os tabus e a lei, trazem a destruição, a loucura ou o horror”.

Desta forma, a criação do cinema, no final do século XIX, desencadeou, no mundo inteiro, uma série de manifestações e deslumbramentos. Entre eles, o de um dos pioneiros historiadores da tecnologia, o americano William Kennedy Laurie Dickson (in Sevckenko, 1998:520), que após assistir a sua primeira sessão de cinema, em 1896, registrou:

É a coroa e a flor da mágica do século XIX, a cristalização de milênios de encantamentos acumulados. Em suas leis integrais, luminosas e acessíveis se concentram possibilidades jamais sonhadas pelas tradições ocultas do Oriente: a sabedoria conservadora do Egito, a erudição zelosa da Babilônia, os mistérios secretos dos templos délficos e eleusinos da Grécia. É o escopo da nova era, quando as grandes potencialidades da vida não mais dependerão de fontes religiosas, acadêmicas ou do saco de dinheiro, mas transbordarão aos rincões mais remotos da terra ao comando do mais humilde herdeiro da inteligência divina”.

Quanto ao rádio, sempre suscitou, também, na sua trajetória, inúmeras especulações. No entanto, a sua permanência, ao longo da história, incluindo as suas transformações, é o que mais se destaca. Em seu estudo sobre o tema, Cunha (2001) aponta que esta permanência deve-se ao fato do rádio ter sabido responder às perguntas históricas da humanidade, que estão no horizonte, sobre as expectativas em relação a esta tecnologia. Apoiando-se na *Estética da Recepção* de Jauss (1994; 1979)⁶, a autora lembra que esta proposta define ser o leitor o responsável pela

⁶ Trata-se de teoria que analisa o literário e se encontra nas obras de JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo, Ática, 1994, e *A estética da recepção: colocações gerais*. In COSTA LIMA, L. *A literatura e o leitor. Textos da Estética da Recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

atualização dos textos e garante a historicidade das obras literárias. E que esta historicidade não resulta da produção em certa data e, sim, da circunstância de ainda ser lida e apreciada em diferentes épocas.

No caso dos meios de comunicação, segundo Cunha (idem:11), estes “acumulam mudanças expostas ao público, que as comparam com a tradição e os elementos de sua cultura e de seu tempo, incluindo-os ou não como componentes de seus horizontes de expectativas”. Assim, “é este processo de recepção, uso e apropriação que determina a permanência, evolução ou mesmo desaparecimento dos meios”. Deste modo, o uso determina o aperfeiçoamento e a evolução, e “esta trajetória representa as respostas por intermédio das quais é possível reconstruir os diferentes horizontes históricos em que se dão tais processos”, diz a autora. Sobre o caso específico do rádio, Cunha propõe a análise destas expectativas relativas ao veículo através de quatro períodos: de 1890 a 1925; de 1925 a 1950; de 1950 a 1975 e de 1975 a 2000.

Na primeira fase, de 1890 a 1925, a velocidade e a mobilidade física são as chaves do horizonte – a sociedade vive sob o impacto da criação. Há mudanças radicais nos hábitos cotidianos, com a expansão da economia industrial. “A idéia de recolonização de territórios está presente”, segundo a autora (idem:96). Portanto, uma das principais questões é: *como comunicar à distância?* Assim, o que está no ar, neste primeiro horizonte é, principalmente, o rompimento das distâncias e as pioneiras experiências com o cinema e o rádio.

O segundo horizonte, de 1925 a 1950, envolve um período de aperfeiçoamento e de uso real do que foi iniciado na primeira fase, incluindo as invenções, a velocidade da passagem do século e a Segunda Guerra Mundial. “Neste horizonte, começam as reais mudanças de hábitos no cotidiano. A população descobre que os inventos podem trazer conforto e se apropriam disto. Apesar dos problemas econômicos causados pelo conflito mundial, a consequência também é o avanço tecnológico” (idem:115). Assim, se faz necessário, para fins de uso cotidiano, aperfeiçoar tudo que é inventado, seja para a guerra ou não. E a pergunta que está no horizonte é: *para que servem as invenções?* Neste contexto, o grau de ruptura do rádio, por exemplo, consolida-se através da transmissão da voz humana e a sua utilização como meio de massa, incluindo a idéia de conforto e uso político para as

multidões. “Tecnologicamente, em seu conteúdo, o rádio responde às perguntas do horizonte. A ruptura encontra-se na apropriação que dele é feita e especialmente na preocupação da crítica em relação aos seus efeitos”(idem:117).

Na terceira fase, de 1950 a 1975, há uma aceleração dos inventos tecnológicos de comunicação que, no caso do rádio a partir da invenção do transistor (1947), altera fundamentalmente os seus usos. Esta invenção nasce das necessidades do consumo e está inserida numa sequência de experiências que levam à miniaturização dos equipamentos. Segundo Cunha, o horizonte aponta para uma independência dos indivíduos, maior grau de intelectualização, expansão da produção em massa e valorização do público jovem. “O público em geral, inclusive, é interpretado muito mais como consumidor de bens produzidos em larga escala pela indústria”.

Neste período, a televisão toma o espaço e o rádio se segmenta em busca de públicos diferenciados. O aparelho de pilhas permite a mobilidade e surgem as rádios piratas e clandestinas, enquanto o uso político do meio de comunicação é intensificado em diversas regiões do mundo. Mc Luhan investiga o veículo e o classifica de *tambor tribal*. “O rádio deixa o terceiro horizonte do século com duas marcas: a segmentação de público (especialização da programação), para enfrentar a expansão da TV, e uma especial resposta ao jovem”, considera a autora (idem:160).

O último período (1975 à atualidade) acelera ainda mais o avanço tecnológico e o rádio, para surpresa de muitos, que várias vezes previram o seu fim, registra um ressurgimento. Com o advento dos satélites e de outras tecnologias, como a internet, ele vai se tornar o meio de comunicação mais difundido do mundo, conforme Castells (2001). Numa realidade cada vez mais multimídia, a radiodifusão também se transforma, “impondo uma revolução no modo como a informação passa a ser gerada, processada, armazenada e manipulada em termos digitais”, diz Cunha (p.162). E o quarto horizonte do século tem como impacto radical as plataformas para o rádio virtual, levando a uma reavaliação dos conceitos e modelos aceitos ao longo do tempo como exclusivamente radiofônicos, salienta a autora. O rádio vive no século XXI o fenômeno da internet, numa sociedade que se caracteriza pela mobilidade e a migração das pessoas entre diferentes países, concretizando, ao mesmo tempo, uma

mobilidade virtual. Mas, também continua em sua forma original, com transmissão analógica, em muitas partes do mundo.

Os filmes, o rádio e os horizontes tecnológicos

Ao se fazer a análise dos filmes sob a ótica dos horizontes de expectativas tecnológicas sobre o rádio, observa-se que as películas estão identificadas com as mesmas. No período de 1925 a 1950, a década de 30 foi o período de real apropriação e de início do uso massivo do rádio, e o filme *O jovem tataravô*, de 1936, é um bom exemplo. Nele, são discutidas as invenções do século XX e, inclusive, há o deslumbramento com as ondas curtas e a sua possibilidade de trazer o mundo para dentro das casas. “Observa-se, assim, que alguns elementos presentes no enredo do filme também estavam no rádio da época: o humor, a religiosidade, o mito da grande capital, o Rio de Janeiro, e o avanço tecnológico. Ou seja, uma mídia influenciando a outra, utilizando elementos que estavam presentes no imaginário de então” (Haussen, 2005:5).

Outro filme referente a este período é *Rádio Auriverde*, um documentário sobre a II Guerra Mundial com imagens da época. A abordagem trata de uma emissora clandestina que dá a sua versão crítica sobre o conflito, demonstrando uma nova possibilidade para o uso da tecnologia radiofônica. Também relativo a este período, *A estrela sobe* revela a trajetória dos bastidores do rádio em seu período áureo, através da história da personagem, assim como as possibilidades tecnológicas dos programas de auditório e ainda o uso coletivo do veículo. O filme aborda um fato interessante que é a migração dos antigos artistas do rádio para a TV, descrita através das lembranças da artista principal, que viajam no tempo.

O cinema nacional, neste período, segundo Alvetti e Schneider (2005:4), divulga personagens representativos do homem médio brasileiro, por vezes satirizando, por outras ocultando a crítica. “Essa ambigüidade ideológica, num país que se debatia entre o tradicional e o moderno, é parte de uma cultura de contrastes, com visão de mundo popular, que se pretende elitizada”. Para as autoras, este fato permite entender porque além de desenvolver o gosto pelo produto estrangeiro, as platéias identificavam-se com o cinema nacional, então uma indústria artesanal, e com um sistema de estrelas, como os atores Oscarito e Grande Otelo.

Em relação ao período seguinte (1950-1975), em que há um aceleração do avanço tecnológico com o invento do transistor e a conseqüente mobilidade conquistada pela portabilidade do rádio de pilhas, uma série de filmes com o veículo no enredo reflete este novo horizonte. É o caso de *Maria 38*, de 1959, uma comédia sobre a tentativa de seqüestro de um menino, onde o rádio já aparece com o jornalismo de reportagem de rua, através de transmissão direta do repórter para a emissora, evidenciando o início da possibilidade de mobilidade tecnológica. Também a audição da emissora feita pelos bandidos mostra a característica de flexibilidade de uso do rádio. Na comédia *Absolutamente certo*, o personagem principal vai participar de um programa de perguntas e respostas na TV e que também é transmitido pelo rádio, mostrando a fase de transição, uma vez que o público ainda não abandonara o rádio mas já estava migrando para o novo veículo. O mesmo é abordado no drama *A hora mágica*, referente aos anos 50 e ao sucesso das rádionovelas. No filme, há uma alusão à chegada da televisão e o seu reconhecimento como o futuro tecnológico.

Ainda sobre este período, a comédia *Virou bagunça*, de 1961, mostra assaltantes ouvindo um programa de reportagens ao vivo do carnaval carioca, que é interrompido para dar notícias do seqüestro em que estão envolvidos. O rádio, com uma tecnologia mais flexível, é a possibilidade de se manterem informados. Já o filme *Leila Diniz*, que trata dos anos 60 e 70, registra a mobilidade do rádio através de noticiários, programas musicais (o rock e o reggae) e políticos (a queda do presidente João Goulart e a introdução da censura prévia, durante o governo Médici), em diversos cenários de escuta.

Os filmes deste período refletem as mudanças que aconteciam no país. A capital havia sido transferida para Brasília e o Rio de Janeiro começava a perder a sua importância política. Outras cidades cresciam, tornavam-se relevantes, e os problemas das grandes aglomerações urbanas aumentavam, como a violência, que passava a ser registrada pelo cinema e que incluía, também, os novos usos feitos do rádio.

No cinema deste período, o modelo de produção da empresa cinematográfica Vera Cruz, iniciado em 1949, “baseava-se em um ritmo acelerado de produção e lançamento, mas a ausência de uma distribuição própria foi um dos motivos que levaram a empresa paulista à falência, cinco anos mais tarde” (Alveti e

Schneider, op.cit.:5). Para as autoras, a produtora viu-se prejudicada por ceder a maior parte da renda aos distribuidores e por não ter mais condições de enfrentar a concorrência dos filmes dos Estados Unidos.

O período seguinte, 1975 a 2000 em diante, acelera ainda mais o avanço tecnológico, indicando uma realidade multimídia e a renovação do rádio. Desta fase, o drama policial *Caso Cláudia*, de 1979, introduz a questão dos jovens e o uso do veículo, mostrando a segmentação da audiência, motivada pela introdução das emissoras em Freqüência Modulada no país. Também aborda a questão das drogas que estavam começando a merecer atenção. Outro fato a destacar é a utilização do rádio nos automóveis e que só viria a aumentar no decorrer dos anos. O drama *A hora da estrela*, de 1985, por seu turno, também trata da segmentação radiofônica, através do rádio- relógio e o uso que dele faz a imigrante nordestina para afastar a solidão. Como registro da trajetória do meio de comunicação, o filme *Stelinha*, de 1990, destaca a história de uma ex-rainha do rádio, do apogeu à decadência, e o conflito entre ela e um jovem músico de rock. A cena em que a personagem quebra o aparelho de rádio com raiva da evolução dos tempos é emblemática e revela a resistência à presença de um novo horizonte tecnológico e social.

Também referente a este período, a comédia *Se segura malandro* enfoca uma rádio clandestina, situada numa favela carioca, através do trabalho de uma repórter que desenvolve a sua atividade de bicicleta, relatando satiricamente a realidade. Dois outros filmes referem-se a presidiários e a sua relação com o rádio, ambos dos anos 2000, mostrando o destaque e o interesse por esta temática: *Carandiru* e *O cárcere e a rua*. Nas duas películas a referência é sobre a comunicação e o companheirismo que o veículo pode oferecer. Por último, o drama *Uma onda no ar*, de 2002, refere-se a uma rádio comunitária de uma favela de Belo Horizonte e à possibilidade democrática que o veículo encerra mas que nem sempre pode concretizar.

Os filmes deste período registram as inúmeras possibilidades oferecidas pelo rádio, tanto tecnológicas quanto de usos variados, como o companheirismo, a segmentação da audiência e o público jovem, a democratização possível mas não concretizada. Ao mesmo tempo, os enredos traduzem o espírito da época, como a

violência crescente e a disseminação do uso das drogas sem, no entanto, deixar de lado o humor e a sátira, elementos marcantes do cinema nacional.

Nesta última fase, a produção de filmes indica também alterações: “os dez filmes de maior público em 2003, bem como oito do ranking de 2004 são co-produções da Globo Filmes, braço da Rede Globo criado em 1997, para aumentar a participação da empresa no campo do entretenimento. A empresa, como coprodutora, vende espaço de comercialização do filme e, ao mesmo tempo, pauta os temas na programação da emissora em rede” (Alveti e Schneider, op.cit.:9). O cinema passa a fazer parte, assim, de um sistema de administração e propriedade em consonância com movimentos globais o que já ocasiona transformações no próprio conteúdo e nas abordagens visando um público mais expandido, além-fronteiras nacionais.

O panorama cinematográfico brasileiro a partir dos anos 2000, de acordo com Alveti e Schneider, indica que 2003 e 2004 foram os anos em que houve o maior número de público e de bilheteria, tendo sido inauguradas 180 salas de exibição, num total de 1997. Em 2003 foram lançados 30 filmes nacionais e 195 estrangeiros. Dos brasileiros, sete tiveram mais de um milhão de espectadores, entre eles *Carandiru*, com mais de quatro milhões e meio de assistentes.

Considerações finais

Ao longo de sua trajetória, os filmes brasileiros com o rádio em seu enredo trazem, implícitos, os horizontes de expectativas tecnológicas relativas ao veículo radiofônico. Os dois meios de comunicação nascem num período próximo, de grandes e inúmeras invenções no final do século XIX e início do século XX, como destaca Sarlo (1997), num período em que se estabelece a aura tecnológica como o “maravilhoso moderno”.

Em sua trajetória inicial, o cinema foi uma arte popular, freqüentada por grande número de espectadores. Em seu estudo, Flichy (1993) mostra como nos Estados Unidos, durante o cinema mudo e também no início do falado, o seu público era popular. A partir dos anos 50 é que ele vai ter na classe média os seus espectadores, principalmente devido ao acréscimo dos preços das bilheterias. No Brasil, é a partir de 1941 que a produção cinematográfica vai tomar impulso com a

criação da *Atlântida*, que passa a produzir dois filmes por ano, em média, do gênero “chanchada” (em geral paródias dos filmes de Hollywood, com linguagem popular), e da *Vera Cruz*, em 1949 (que produziu 18 filmes no total). Esta buscava desenvolver um pólo cinematográfico em São Paulo. Segundo Ortiz (1988:42), para se perceber como o panorama estava se alterando, “basta lembrar que entre 1935 e 1949 tinham sido produzidos, em São Paulo, somente seis filmes”. Com a criação das duas produtoras, “entre 1951 e 1955 foram realizados 27 filmes em média, por ano”.

Tanto o cinema como o rádio foram populares, praticamente desde o início. O cinema brasileiro, ao longo de sua história, tomou um rumo mais de elite, considerando a totalidade de seus filmes, embora ainda tenha alguma produção com aquelas características. Já o rádio, à exceção da fase de experimentos pioneiros, que exigiam aportes financeiros mais elevados, sempre foi popular, até pelas suas características e possibilidades tecnológicas de menos custos. Na atualidade, devido a estas mesmas características, e à segmentação tornada possível pela sua evolução tecnológica, o veículo oferece programação para interesses de públicos diversificados.

De qualquer forma, os dois veículos, a seu modo, registraram a evolução e o imaginário da sociedade brasileira. No caso do presente estudo, até o momento (como já foi citado, este trabalho é parte de uma pesquisa em andamento), tendo-se por base as expectativas registradas, pode-se constatar que o cinema tem utilizado o rádio tanto para ambientar o conteúdo dos seus roteiros como para expressar os horizontes de expectativas em relação à tecnologia radiofônica. Isto, na maioria das vezes, não de maneira explícita, mas na sutileza das histórias contadas, confirmando a tese de Sarlo (op.cit:134) de que “os desejos e as fantasias tecnológicas são capazes de transbordar sobre a vida cotidiana”.

Bibliografia

ALVETTI, C. e SCHNEIDER, C. (2005). *Uma abordagem político-econômica da realização cinematográfica da pós-retomada no Brasil*. Texto apresentado no 2º Colóquio Brasil-Canadá em Comunicações. Montréal, UQAM.

CASTELLS. M. (2001). *La galaxia internet*. Barcelona, Editorial Gedisa.

- CUNHA, M. (2001). *O valor de permanência do rádio . Um estudo dos efeitos sob a Estética da Recepção*. Porto Alegre, Tese de Doutorado apresentada no PPG em Letras da PUCRS.
- FLICHY, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna. Espacio publico y vida privada*. Mexico, G.Gili.
- HAUSSEN, D.F. (2005). *O jovem tataravô: humor, rádio e imaginário da Guerra no cinema brasileiro*. Porto Alegre, PUCRS, CD dos Anais do VIII Seminário Internacional de Comunicação.
- MOREIRA, S.V. (2000). *O Rádio no Brasil*. Rio de Janeiro, Mil Palavras.
- MORENO, A. (1994). *Cinema Brasileiro. História e relações com o Estado*. Niterói, EDUFF e Goiás, CEGRAF/UFG.
- MORIN, E. (1980). *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ORTIZ, R. (1988). *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense.
- SARLO, B. (1997, 2ª ed.). *La imaginación técnica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SEVCENKO, N. (Org. 1999, 3ª ed.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo, Companhia das Letras.
- SILVA NETO, A.L. da (2002). *Dicionário do Cinema Brasileiro*. São Paulo, s.n.

Internet

www.adorocinemabrasileiro.com.br

www.cineminhabrasil.com.br

www.vivabrazil.com