

A IDENTIDADE PÓS-MODERNA DE A ERA DO RÁDIO – SAUDADES DO BRASIL

FABRIZZI MATOS ROCHA

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.

E-mail: fabrizzimatos@gmail.com

Resumo

A era do rádio – saudades do Brasil foi escrita por Anamaria Nunes em 1997, e sua estreia aconteceu em 1998 sob direção da própria autora. Essa peça revive a era de ouro do rádio no Brasil; trata-se de um texto elaborado a partir de frases e fatos ocorridos durante as décadas de 1940 e 1950, retomados por meio de numerosas citações. Este trabalho pretende investigar duas características pós-modernas presentes no texto: a presença da ironia e o diálogo estabelecido pelo texto teatral com a história do rádio. A fundamentação teórica desta pesquisa baseia-se nos estudos feitos por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1991), *Uma teoria da paródia* (1985) e *Teoria e política da ironia* (2000). Para a intertextualidade presente na obra de Nunes, utilizamos os estudos de Julia Kristeva (2005[1974]) em sua obra *Introdução à semanálise*.

Palavras-chave

Ironia. Teatro. Pós-modernidade.

Em um panorama geral, podem-se observar constantes mudanças na estética escrita dentro da literatura e, neste caso, especificamente inserida na dramaturgia contemporânea. Linda Hutcheon (1991) levanta a hipótese de algumas características comuns na pós-modernidade como textos com a presença constante da ironia e com marcas de metalinguagem, a autora ainda oferece um estudo sobre a metaficção historiográfica. Neste caso em específico, a pesquisa levanta a hipótese do texto dramatúrgico de Anamaria Nunes (2017), *A era do rádio*, como uma obra de metateatro historiográfico, baseando-se também na pesquisa de Lionel Abel que apresenta a questão da metalinguagem no teatro. Em seu livro *Metateatro*, Abel (1968, p. 73) apresenta conceitos sobre peças que se referem a si próprias, desencadeando uma manipulação interna entre as personagens que exercem a função de autores das próprias tramas como se algumas personagens tivessem a consciência de um dramaturgo.

A era do rádio é um texto elaborado a partir de fatos ocorridos na história do rádio no Brasil, nas décadas de 1940 e 1950. Época em que a televisão ainda era um aparelho caro e de alcance técnico bastante limitado, ingressava em poucos lares brasileiros apenas nas grandes cidades, enquanto o rádio era o mais popular e imediato veículo de comunicação, capaz de chegar a pequenos vilarejos no país. Quando o rádio chegou ao Brasil em 1922, os aparelhos ainda eram caros, os vizinhos se reuniam para ouvir a programação. Com o passar dos anos, o rádio tornou-se o maior entretenimento dentro dos lares.

Essa peça narra um dia de programação da “principal emissora de rádio da América Latina e uma das cinco melhores do mundo” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 14), a mais popular da época. A Rádio Nacional ficava situada no Rio de Janeiro, funcionava em quatro andares do edifício Joseph Gire. Esse prédio, popularmente conhecido como *A Noite*, foi inaugurado em 1929 como o maior arranha-céu da América Latina; o mesmo edifício sediava o jornal *A Noite*. A Rádio Nacional foi fundada no ano de 1936, conseguindo alcançar praticamente todo o território nacional em 1940. O Estado Novo de Getúlio Vargas a transformou na rádio oficial do governo brasileiro por meio do Decreto-Lei n. 2.073.

Se para Ryngaert (1996, p. 15) compete ao teatro “instruir e divertir”, *A era do rádio* consegue levar a plateia aos risos, o texto, suas personagens, os comerciais e as músicas inseridas revelam com clareza como as emissoras de rádio funcionavam naquele tempo, inclusive em seus bastidores. É por meio da ironia e da paródia que o texto resgata os acontecimentos históricos, informando e entretendo o público ou leitor.

Walter Benjamin (1975) afirma que a massa é a matriz atual de todo um conjunto de novas atitudes com relação à arte. E essa mesma massa é aquela que procura diversão, que lotava o auditório das rádios nas décadas de 1940 e 1950, e que na atualidade busca entretenimento na plateia dos teatros e cinemas. O texto de teatro é a base fundamental para o desenvolvimento de um bom espetáculo. O gênero comédia sempre foi o melhor meio de atrair o público em geral.

Para Linda Hutcheon (1991, p. 71), o fato de o pós-modernismo não ocultar seu relacionamento com a sociedade de consumo e ainda explorá-lo é um aspecto positivo, o relacionamento com a cultura de massa é de envolvimento e crítica. uma das contradições do pós-modernismo é justamente a união híbrida entre acadêmico e popular, elitista e acessível. Para ela, o pós-modernismo tenta historicizar e contextualizar a condição enunciativa de sua arte. Esse texto dramaturgic de Nunes (2017) revela a história do rádio por meio do distanciamento crítico. A ironia e o cômico presentes na peça atraem a massa popular até o teatro. As pessoas que, em sua maioria, chegam à procura de diversão acabam por levar cultura e história em sua bagagem de conhecimento.

Nunes (2017) reuniu fatos e acontecimentos da história brasileira entre as décadas de 1940 e 1950, respeitando as regras da verossimilhança e criando um vínculo entre ficção e realidade. Hutcheon (1991, p. 62) afirma que “as interrogações e as contradições daquilo que quero chamar de pós-moderno começam com o relacionamento entre a arte do presente e a do passado, e entre a cultura do presente e a história do passado”. Essa mistura entre o passado e o presente pode ser percebido durante a leitura ou apresentação da peça de Nunes (2017).

A era do rádio cita os cantores da época, faz uma homenagem aos primeiros radiadores, cantores, locutores e também ao *Repórter Esso*, o primeiro programa de radiojornalismo do país. “Antes de sua estreia no Brasil, o *Repórter Esso* já havia sido lançado em Nova York, Buenos Aires, Santiago, Lima e Havana, sempre obedecendo ao mesmo formato: quatro edições diárias, com cinco minutos de duração” (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 77)

O *Repórter Esso* inaugurou uma nova era jornalística na época, informava a notícia de uma nova perspectiva, sua estreia foi em 1941, mesma época em que ocorria a Segunda Guerra Mundial; a população ansiava por notícias o tempo todo. Na peça de Nunes (2017), o *Repórter Esso* usa *slogan* “A testemunha ocular da história”; na vida real, além desse *slogan*, também era conhecido “O primeiro a dar as últimas”. A peça relata uma marcante notícia da

época, usando o *Repórter Esso* como transmissor: o dia em que Getúlio Vargas morreu. A partir desse fato, entende-se que o tempo da peça se passa no dia 24 de agosto de 1954. Essa seria também uma forma de a autora relatar a história dentro de sua dramaturgia, caracterizando o que Hutcheon (1991) define como pós-moderno, mesclando a cultura do presente com o passado da história, como citado no parágrafo anterior.

A identidade pós-moderna de *A era do rádio* está claramente evidenciada em seu próprio texto repleto de citações históricas e personagens reais. A paródia só é reconhecida quando a plateia ou o leitor reconhece a história e a decodifica como tal. A ironia presente distancia o leitor provocando a reação esperada do riso, do cômico. De acordo com Martin Esslin (1978, p. 32), uma sociedade experimenta e reafirma sua identidade por meio do teatro, dado como acontecimento político, generalizando o drama como uma identidade da vida humana, que “ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada”. Na peça de Nunes (2017), pode-se perceber a presença da sátira contra a influência política desde sempre, o governo manipulava as notícias divulgadas nas rádios. Ao recordar esses acontecimentos históricos, Nunes (2017) mais uma vez transforma seu teatro em um acontecimento político, mostrando à contemporaneidade como era a sociedade na década de 1950.

Outra característica pós-moderna do espetáculo é a sua forma de representação. Sabe-se que existiam programas de rádio naquela época com plateia, o auditório ficava no prédio da emissora de rádio, e o palco era protegido por um vidro para que o ruído não atrapalhasse a transmissão. Conforme descrevem Saroldi e Moreira (2005, p. 70) detalhadamente:

Nos sete estúdios da PRE-8 encontravam-se algumas das mais avançadas inovações, como o piso flutuante sobre molas especiais do palco sinfônico, ou o gigantesco vidro emoldurado em aço e acionado a motor (um conjunto de duas toneladas), pondo em instantes o público do auditório em contato direto com os artistas.

A era do rádio é um texto repleto de metalinguagem. A autora transgride os códigos de representação quando a plateia passa a conhecer os bastidores da Rádio Nacional, e inclusive quando insere atrizes sentadas na plateia representando as “macacas do rádio”. Com efeito, o público geral só percebe depois de alguns minutos de representação a atuação das atrizes que antes pareciam pessoas normais fazendo parte da plateia; trata-se de uma surpresa para o

público. Em seguida, nota-se que a própria plateia se transforma em espectadores da Rádio Nacional; há uma inversão de lugares. Com a energia do espetáculo, a plateia passa a reagir conforme seria na realidade de um programa de rádio, exceto pelas cenas específicas em que as “macacas” têm alguma função distintiva. A presença da metalinguagem e de todos os dados históricos, segundo Linda Hutcheon (1991), é a forma mais característica de literatura do pós-modernismo, pois eles refletem conscientemente sua própria condição de ficção e ainda reafirmam que não há distinção entre ficção e história, frisando que o conhecimento da história só pode ser adquirido mediante alguma forma de representação ou de narrativa.

O próprio texto relata a história brasileira, a autora se apropria de músicas e personagens da década de 1950, criando verossimilhança. A literatura e a história obtêm suas forças a partir da verossimilhança, como afirma Hutcheon (1991, p. 141) em *Poética do pós-modernismo*, e as duas formas de escrita são identificadas como construtos linguísticos fortemente marcados pela presença da intertextualidade, estando essa peça repleta de fatos históricos e intertextuais. Ainda de acordo com Hutcheon (1991, p. 136), o literário e o historiográfico estão sempre unidos na ficção pós-moderna, e, por isso, pode-se afirmar mais uma vez que essa peça caracteriza-se por uma identidade pós-moderna. A maioria das músicas e dos cantores fez grande sucesso na época. Alguns cantores são conhecidos inclusive na atualidade.

As personagens tiradas da história que participam do espetáculo, em particular os cantores da época, aparecem no *Programa César de Alencar*, que realmente fez sucesso na época. César de Alencar na vida real se chamava Ermelindo César de Alencar Mattos, nascido em Fortaleza, em 1917. Além de ator e radialista, foi apresentador de seu próprio programa. Na peça de Nunes (2017), Alencar apresenta os cantores da época, entre eles a primeira a surgir é Carmen Miranda, figura conhecida internacionalmente, cujo nome completo era Maria do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), carinhosamente chamada de Pequena Notável por sua estatura e charme. Passou a se vestir de baiana após a gravação do filme *Banana da terra*, em 1939. Na peça de Nunes (2017), Carmen canta *South American way*, música escrita para a revista *The Streets of Paris*, tornando-se popular nos Estados Unidos, país em que ela viveu e fez sua carreira durante anos. A própria cantora adaptou o ritmo da canção para ser gravada no Brasil, juntamente com o Bando da Lua, enquanto a letra foi adaptada por Aloysio de Oliveira, traduzindo os versos em português.

Outra personagem que Nunes (2017) homenageia em sua peça é Cauby Peixoto (1931-2016), conhecido pelo seu timbre de voz grave e aveludado. Cauby começou a cantar ainda criança e, em *A era do rádio*, ainda era bem jovem e já fazia sucesso. A autora coloca Cauby cantando “Conceição”, uma das músicas mais marcantes de sua carreira, embora tenha sido lançada no ano de 1956, dois anos após o tempo fictício da peça teatral. Acredita-se que Nunes (2017) escolheu essa música justamente por se tratar da mais característica canção cantada por Cauby em geral. Na trama, as “macacas” enlouquecem ao verem o cantor. Ele sai do palco sem cantar sequer a primeira estrofe da música, com as roupas rasgadas pelas fãs. Assim como na trama, na vida real as fãs eram loucas por Cauby, que tinha um jeito diferente de se vestir. Saroldi e Moreira (2005, p. 126) explicam que os ternos eram encomendados especialmente para o cantor, “capazes de se desfazerem em minutos ao simples puxão de mocinhas subnutridas – a tal ponto que Cauby logo seria visto em plena avenida Rio Branco correndo de suas fãs... de gravatas e cuecas”. Com distanciamento crítico de hoje e conhecimento do fato de que Cauby assumiu ser homossexual, conforme ele próprio diz no documentário *Cauby – começaria tudo outra vez*, de Nelson Hoineff, pode-se perceber a ironia presente no texto a partir da vida real. É por meio desse olhar crítico do contemporâneo que a autora relembra o passado sem nostalgia, homenageando os cantores e valorizando a cultura brasileira.

Outra personagem apresentada é Ângela Maria, nome artístico de Albelim Maria da Cunha (1929), que vendeu milhares de discos durante toda a sua carreira. O apelido de “Sapoti” lhe foi dado por Getúlio Vargas, então presidente da República na época. Vargas se referia à cantora de voz doce e cor de sapoti. Durante o espetáculo, ela canta “Babalu”, música de enorme sucesso, conhecida até os dias atuais.

Ainda no *Programa César de Alencar*, a autora insere como personagem a cantora Emilinha Borba (1923-2005). O locutor personagem César de Alencar a anuncia como “a nossa favorita”, o que de fato é verídico, pois Emilinha Borba foi contratada pela Rádio Nacional no ano de 1943 como estrela principal, ficando por lá por 27 anos, tornando-se a cantora de maior audiência da época. No texto dramaturgico, ela canta a rumba “Escandalosa”, música de muito sucesso na época.

Outra personagem relevante tirada da história é Heron, mais uma homenagem da dramaturga ao jornalista e radialista Heron Domingues (1924-1974)

que trabalhou como Repórter Esso de 1944 a 1962. No programa, as atividades de Heron eram tão importantes que a emissora fundou a primeira sessão de jornal falado seguindo a sugestão do radialista. Essa seria também a primeira redação de radiojornalismo no Brasil. Assim como no enredo da peça, também na vida real, ele anunciou diversos acontecimentos históricos, inclusive a morte do então presidente Getúlio Vargas.

Diante de tantas personagens reais retiradas da história e da presença da intertextualidade, tudo leva a concluir que se trata de um metateatro historio-gráfico. A autora se apropria de acontecimentos históricos, incorporando ficção e história, em um processo de distanciamento, uma crítica aos discursos do passado por meio de ironia e paródia, e não uma releitura nostálgica do tempo decorrido. Esses intertextos paródicos contêm traços históricos e literários. De acordo com Linda Hutcheon (1988, p. 157), a “intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”, o que se pode deduzir como intenção da autora ao escrever a peça.

Entre as marcas de metalinguagem presentes no texto, podem-se observar com clareza a presença do sonoplasta no palco e as placas de “aplausos” seguidas pelo contrarregista da rádio, lembrando às pessoas que estão em um teatro, que o espaço é realmente um palco e que elas são a plateia. Segundo Gramático (2003, p. 96), eram os contrarregistas que “faziam barulhos imitando trovoadas em folhas de zinco, galopes de cavalo em cascos de coco, crianças chorando ou rindo”, responsável pelos efeitos sonoros que eram feitos ao vivo, profissão que desapareceu no decorrer dos anos com a chegada de computadores e outros equipamentos que fazem gravações.

De acordo com Hutcheon (1985, p. 119), o leitor precisa ser competente para decodificar a paródia, necessitando de uma competência linguística, retórica e ideológica para entender o que está implícito. Por esse motivo, este trabalho apresentou um pouco da história do rádio para demonstrar o diálogo e compreender a trama.

Ryngaert (1996) menciona que o teatro foi feito para “instruir e divertir”, possivelmente a mesma intenção da autora de *A era do rádio*. O recurso cômico utilizado pela dramaturga causa o esperado riso da plateia ou do leitor. Levando-se em conta a disposição do diálogo e sua tessitura lexical, verifica-se que as réplicas foram produzidas tal como faladas (na época), de modo coloquial, dando um ar de naturalidade à interpretação do ator, mostrando ao

mesmo tempo a “artificialidade” da locução radiofônica da época. Gramático (2003, p. 17) também reconhece que, “no rádio de antigamente, parecia só haver pessoas com voz impessoal, com ‘esses’ e ‘erres’ pronunciados na ponta a língua, o que dava uma característica muito artificial à voz”.

Para Ryngaert (1996, p. 25), “um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela”. A qualidade da tessitura lexical, o modo como os diálogos estão dispostos, reafirma o pensamento de uma obra de fácil leitura e de um texto-raiz para uma grande comédia, ou seja, um “prato cheio” para diretores, atores e, claro, para o público, pois todos são partes integrantes para a existência do teatro.

O tempo dramático acontece em um eterno presente, do aqui e do agora. Nessa obra cômica, o passado está inevitavelmente permeado de ironia, e enfatizam-se mais uma vez as características de uma identidade pós-moderna no drama em questão. Essa metapeça historiográfica é também uma paródia da Rádio Nacional, marcada pela ironia e pela forte presença da intertextualidade, de citações da história, assim como da notável presença da metalinguagem. A autora se apropria de textos, personagens, fatos históricos da cultura brasileira. Segundo Linda Hutcheon (1988, p. 165), a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo, ilustra claramente o que representa essa peça. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.

O que Nunes (2017) faz ao lembrar o passado é homenagear a cultura brasileira, valorizar o desenvolvimento dos meios de comunicação nas últimas décadas. O rádio era tão valorizado quanto a TV hoje em dia, o público seguia fielmente suas programações. Gramático (2003, p. 39) reitera que “as rádios investiam pesado contratando profissionais competentes que deviam fazer os ouvintes rir e chorar unicamente com os recursos da voz”.

Quando Hutcheon (1985, p. 17) afirma que a paródia é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, a autora consolida a questão dessa peça como paródia, reiterando a identidade pós-moderna da obra. Ainda de acordo com Hutcheon (1985, p. 19), “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”.

Para Bakhtin (1988), um enunciador, ao produzir seu discurso, está inevitavelmente produzindo um discurso sob o discurso de outrem. Nesse caso,

encontram-se relações dialógicas com a história da Rádio Nacional. Segundo Bakhtin (1988, p. 88),

A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Pode-se dizer que há uma relação dialógica entre discursos que é denominada interdiscursividade. Fiorin (2006, p. 52) explica a distinção entre texto e enunciado, sendo este um todo de sentido, podendo admitir uma réplica com sua natureza dialógica. O enunciado é um sentido, e o texto, a manifestação do enunciado dotado de materialidade. Nesse caso, há uma relação de enunciados, a relação entre textos, que, segundo Fiorin (2006, p. 51), pertence ao universo bakhtiniano e a qual Julia Kristeva (2005) denomina intertextualidade, afirmando que um texto se constrói como um mosaico de citações, sendo assim a peça de Nunes (2017) está repleta de intertextualidade. Diálogos entre os enunciados e os textos.

Segundo Kristeva (2005, p. 136-137), a função de sentido do discurso é de verossimilhança, a verdade seria um discurso semelhante ao real, já o verossímil, que não é o verdadeiro, seria semelhante ao semelhante do real é uma questão de relação de discursos. Nunes (2017) instaura a verossimilhança a partir dos fatos históricos e reais dentro da sua ficção.

Sem dúvida, *A era do rádio* consegue fazer uma viagem no tempo, ao ler, ou, ao assistir ao espetáculo, o leitor ou espectador conhece os bastidores da rádio, aprende a valorizar aquele que seria o maior meio de comunicação da época, antes da popularização da TV; o rádio era o sonho de consumo de toda família brasileira. Ouvintes de todo país aguardavam ansiosamente por um novo capítulo das radionovelas, suspiravam pelos radiadores, curtiam as “novas músicas” de seus cantores favoritos, esperavam pelas notícias mais importantes do momento, e, da mesma forma, os comerciais de produtos que patrocinavam os programas entravam a todo momento nos lares. A rádio cumpria o papel de veicular entretenimento, divulgar informação e fazer publicidade por quase todo país. A Rádio Nacional alcançava territórios estrangeiros, prova disso eram as correspondências que chegavam vindas de vários lugares do mundo, como Alasca, África do Sul, Inglaterra, África Francesa, Ilha de

Santa Helena, Índia, Nova Zelândia, Suíça e Japão (SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 97).

Aprender história, conhecer a cultura nacional por meio do teatro, em especial da comédia, é certamente a forma mais apropriada e prazerosa de aprendizagem. Nunes (2017) resgata a história, preserva a memória desses artistas que fizeram parte de toda uma era da comunicação que não pode ser esquecida.

Em face de todas as características analisadas, pode-se constatar *A era do rádio – saudades do Brasil* como uma peça pós-moderna, assim como outras obras da mesma autora. Outro texto repleto de características pós-modernas, exemplo de “metateatro historiográfico”, é *Geração Trianon*. Publicada em 1988, essa peça resgata a história do teatro nas décadas de 1920 e 1930, em especial o Teatro Trianon. Ambas as peças de Nunes, quando representadas, foram sucesso de público. Em 1999, *A era do rádio – saudades do Brasil* chegou a arrecadar uma tonelada de alimentos não perecíveis em duas únicas apresentações. Mil pessoas assistiram em um único dia a esse espetáculo dirigido pela própria autora na cidade de Carmo, no estado do Rio de Janeiro.

The postmodern identity of *A era do rádio – saudades do Brasil*

Abstract

A era do rádio – saudades do Brasil was written by Anamaria Nunes in 1997, and her theater premiere was released in 1998 under the direction of the author herself. This play revives a golden era of radio in Brazil, it is a text elaborated from phrases and historical facts like decades of 1940 and 1950, remaining by means of citations. This article presents two post-modern characteristics in the text: an irony and dialogue established by the theatrical text with the history of the radio. A foundation Theoretical of this research is based on studies done by Linda Hutcheon in *Poética do pós-modernismos* (1991), *Uma teoria da paródia* (1985) and *Teoria e política da ironia* (2000). For an intertextuality present in the play written by Nunes, we use the studies of Julia Kristeva (2005[1974]) in his book *Introdução a semântica*.

Keywords

Irony. Theater. Postmodernity.

REFERÊNCIAS

- ABEL, L. *Metateatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. 48 v.
- ESSLIN, M. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.
- GRAMÁTICO, D. *Histórias de gente do rádio*. São Paulo: Ibrasa, 2003.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NUNES, A. *Geração Trianon. Cadernos de Teatro*, Rio de Janeiro, v. 117, p. 25-46, 1988.
- NUNES, A. *O tambor e o anjo & A era do rádio – saudades do Brasil*. Campos dos Goytacazes: Darda Editora, 2017.
- RYNGAERT, J.-P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, J.-P. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAROLDI, L. C.; MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional – o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Recebido em 06-09-2017

Aprovado em 29-09-2017