**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

THEOPHILO AUGUSTO PINTO

**Gente que brilha quando os maestros se encontram
Música e músicos da 'Era de Ouro' do rádio brasileiro
(1945-1957)**

São Paulo

2012

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**Gente que brilha quando os maestros se encontram
Música e músicos da 'Era de Ouro' do rádio brasileiro
(1945-1957)**

Theophilo Augusto Pinto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em História

Orientador: Prof. Dr. Elias Thomé Saliba

São Paulo

2012

Resumo

A presente tese faz uma reflexão sobre a música radiofônica no Brasil no período imediatamente após a 2ª Guerra Mundial (1946) até a segunda metade da década de 1950. Tem-se por objeto privilegiado de análise uma série de gravações radiofônicas do período, em sua maioria advindas da Rádio Nacional e da Rádio Tupi, ambas do Rio de Janeiro.

O período em questão, frequentemente chamado de *Era de Ouro* do rádio brasileiro, traz em si a característica de estar entre dois momentos mais fartamente estudados no que se refere à música contida neles. Isto chama a atenção para uma espécie de descontinuidade historiográfica, onde é privilegiada a discussão de categorias musicais como o *samba-exaltação* e o *samba malandro*, de um lado, bem como a *bossa nova* e as canções engajadas de outro. Como este período apresenta outras categorias distintas, justifica-se sua pertinência para a discussão da música brasileira e como esta representava a sociedade na visão dos que a fizeram no rádio.

Organizou-se essa documentação de modo a refletir sobre a referida descontinuidade narrativa. Pretendeu-se também mostrar a especificidade da música veiculada pelo rádio em contraste com aquela feita para o disco, já que entende-se que essa divisão metodológica é necessária e útil para melhor compreender-se o período. Logo a seguir, foi feito um tripé analítico onde aparecem em capítulos específicos sobre a memória, a representação da negritude e a “ameaça” da cultura estrangeira, notadamente a americana. Assim, pretende-se ver como os homens envolvidos no ofício radiofônico do período lidaram com uma série de valores, limitações e prestígio ao longo do período.

Palavras-chave: Música, Identidade, Memória, Jazz, Performance.

Abstract

This thesis is a reflection on the radio music in Brazil in the period immediately after the 2nd World War (1946) until the second half of the 1950s. It has been a privileged object for analyzing a series of radio recordings of the period, mostly coming from the Radio Nacional and Radio Tupi, both in Rio de Janeiro.

This period is often called the *Golden Age* of Brazilian radio, and bears the characteristic of being among the two most widely studied moments with respect to the music contained therein. This draws attention to a sort of historical discontinuity. There is a great deal about privileged musical categories such as *samba-exaltação* and *samba-malandro*, on one side, and the *bossa nova* and engaged songs on the another. As this period contains other distinct categories, they justify its relevance to the discussion of Brazilian music and how it represented the society by means of radio shows.

This documentation was organized to think about this narrative discontinuity. It was also intended to show the specificity of music aired on the radio in contrast to the one made for the discs, since that this methodological division is necessary and useful to better understand the period. Later, it has been made an analytical tripod with the chapters where they appear. Specifically, they talk about memory, the representation of blackness and the "threat" of foreign culture, notably the U.S.. Thus, it is intended to see how the men involved in the making of musical radio shows dealt with a series of values, limitations and prestige over the period.

Keywords: Music, Identity, Memory, Jazz, Performance.

Índice

AGRADECIMENTOS	1
INTRODUÇÃO	3
O RÁDIO ENQUANTO OBJETO DE PESQUISA: CRÍTICA BIBLIOGRÁFICA E ANÁLISE	8
A BIBLIOGRAFIA SOBRE O RÁDIO E A CONSTRUÇÃO DE UM MONUMENTO.....	8
O RÁDIO ABSTRATO: ORALIDADE, RUÍDO, SIMULTANEIDADE	34
O RÁDIO CONCRETO: A CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO E A METODOLOGIA DE PESQUISA	61
ALMANAQUES E CANÇÕES: NOSTALGIA, MEMÓRIA E UM TEMPO IDÍLICO NO RÁDIO.....	78
O “CULTO DA SAUDADE” NO RÁDIO.....	78
O PASSADO IDÍLICO NA JUSTAPOSIÇÃO DE MÚSICAS.....	82
O PASSADO DO CARNAVAL	96
O CAMPO E A CIDADE	100
O PASSADO ‘MENOS COMERCIAL’	111
A MEMÓRIA EXPLÍCITA NO RÁDIO	120
DA “TRISTEZA SECULAR” À “ALEGRIA INCONTROLÁVEL” ALGUNS TRAÇOS DA REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE NO RÁDIO	126
O NEGRO, O RÁDIO E O FUTEBOL	128
O MITO DO PASSADO NEGRO.....	135
A QUESTÃO DO NEGRO E DO EXÓTICO	154
É O MESMO NEGRO AQUI E ALÉM (A QUESTÃO DO JAZZ)	166
AQUARELAS DAS AMÉRICAS QUANDO CANTA O BRASIL: UMA FALSA AMEAÇA À ESTRANGEIRIZAÇÃO	195
MÚSICA E IMAGINAÇÃO: UMA ORQUESTRA PINTANDO O CENÁRIO	205
UM ALMIRANTE NO BUNKER (E A EDUCAÇÃO DO PÚBLICO BRASILEIRO).....	239
A PLURALIDADE ARTÍSTICA DOS PROGRAMAS RADIOFÔNICOS	252

O COMEÇO DO FIM	282
À GUIA DE CONTINUAÇÃO: ANDANDO SOBRE OS FRAGMENTOS DE UM MOMENTO HISTÓRICO	285
ANEXOS.....	291
1. ABREVIATURAS DOS PROGRAMAS UTILIZADOS	291
2. MAPA DO TEMPO DOS PROGRAMAS RADIOFÔNICOS.....	295
3. A QUESTÃO DA CLAVE NA SÉRIE NAS ASAS DE UM CLIPPER.....	307
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	312
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	312
MEMORIALISTAS, CRÔNICAS E BIOGRAFIAS	323
MATERIAL AUDIOVISUAL	326

Agradecimentos

A realização deste trabalho foi possível graças à colaboração de várias pessoas e a elas gostaria de agradecer e reconhecer sua participação neste trabalho de alguma maneira.

Meus alunos do curso de Rádio e TV da Universidade Anhembi Morumbi participaram dos primeiros passos num longo processo de decupagem , restauração, catalogação e digitalização de um acervo com mais de mil fitas cassete e que, agora, estão disponíveis na forma de CD naquela instituição. Muito obrigado a Alinne Verissimo, Ana Chioma, Ana Parreira, Anna Jarosch, Camila Bueno, Camila Torrezan, Carolina Guedes, Caroline Silva, Clarisse Paiva, Cristiane Caffaro, Daniel Barbosa, Daniel Trevisan, Daniela Gondim, Daniela Santana, Douglas Silva, Edna Antonio, Eduardo de Bem, Fábio Brito, Felipe Miranda, Fernanda Fraga, Fernanda Gassi, Flávio Romão, Gabriel Aguiar, Haline Gaiato, Haroldo Neto, Jennifer Mari, João Marques, João Vitor, Jorge Leite, Juliana Bruzzi, Leonardo Ciotti, Letícia Nardelli, Marcela Crevelenti, Marcia Regina, Mariana Cantelli, Marisa de Paula, Natasha Oliveira, Olívia Marco, Rafael Igor, Rafael Maia, Rafael Thomé, Ralph Maizza, Raul Fernandes, Renata Silva, Silvio Schiavon, Simone Gasaniga, Soraya Souza, Stephanni Aiello, e Thais Macedo. Sem o capricho, envolvimento e bom-humor de vocês, este trabalho não teria sido feito.

Outros colegas da mesma Instituição também foram fundamentais em outras questões. Valdir Batista, coordenador do curso naqueles anos, foi instrumental para conseguir verba para a compra desse material e articular os programas de monitoria e estágio de modo a que houvesse mão-de-obra 'especializada' por todo o período em que a digitalização foi feita. Além dele, tive a paciente ajuda dos funcionários da biblioteca que evitaram que nos perdêssemos ao longo da produção do material. Afinal, lidar com tantos cassetes

ocupando tantas prateleiras, e depois com cds, cópias daquelas fitas parecia ser um trabalho destinado ao caos. Agradeço especialmente às bibliotecárias Mônica Santos e a Patrícia Figuti Venturini, cuja competência na organização do acervo tornou o processo muito mais fluido e o resultado final bastante consistente.

Agradeço também a Elias Thomé Saliba, meu orientador, pelas sugestões e conselhos vários, dados ao longo desta pesquisa, além da leitura atenta aos vários esboços feitos até esta etapa.

Patrícia Raffaini contribuiu muito ao mostrar-me alguns meandros do ofício do historiador, algo tão novo para mim naquele momento. Luciano Maluly falou-me sobre o rádio como um objeto interessante e, por que não dizer, divertido. Ambos foram colegas e amigos que, com suas conversas e dicas, me deram um grande estímulo para a realização deste projeto. Claudia Dallaverde tem também minha gratidão pelas ótimas conversas e algumas leituras sobre como tornar este texto menos pesado.

Além desses, agradeço a todos os demais colegas e amigos que, com suas conversas, dicas, sugestões, brincadeiras e livros ajudaram a tornar este trabalho um texto melhor. Mesmo com tanta ajuda, toda a crítica que venha a ser feita pelos que o lerem deve considerar que a responsabilidade pelo resultado desta pesquisa é toda minha.

Theophilo Augusto Pinto

Introdução

Esta pesquisa tem por seu objeto programas radiofônicos para procurar neles a construção de narrativas sobre a sociedade brasileira em geral e sua música em particular desde meados da década de 1940 até o fim dos anos 1950. Baseada em uma grande coleção de gravações em áudio, pretendeu-se refletir sobre as particularidades de uma música produzida, não para o disco, mas para o rádio. Fazer esta diferenciação parece relevante em função da efemeridade e da simultaneidade que o rádio oferece em comparação com o disco. Além disso, pretendeu-se fazer uma reflexão panorâmica sobre a bibliografia sobre o rádio em que a música aparece com destaque.

Ao longo da pesquisa buscou-se responder perguntas envolvendo a programação radiofônica do período. Pode-se mostrar com ela que tipo de material e de que maneira isso chegou até nós, quais os artistas que ali apareceram, de que forma foi feita a sua veiculação, quais as relações que havia com o processo de modernização do Brasil pós-guerra e como se deu a transmissão de ideias e valores por parte de seus produtores, artistas e músicos. Também pretendemos analisar criticamente possíveis tensões e contradições existentes entre a produção musical efetivamente feita (e que chegou até nós) e os discursos de alguns atores por meio dos próprios programas, das memórias escritas, da imprensa especializada e da historiografia acadêmica. Para o cumprimento destes objetivos, organizamos uma série de temas reunidos em três outros capítulos.

O primeiro destes capítulos refere-se à memória e à construção de um passado que chamaremos de *idílico*, juntamente com a percepção de que o tempo presente não mereceu tanta simpatia daqueles se referiram a ele. Tentamos explorar o assunto de três maneiras: a primeira é fazendo uma espécie de exegese de um único programa, tentando refletir sobre o que o

locutor diz e localizando suas referências no tempo e no espaço. A segunda maneira foi elencar, para um único tema, uma série de referências em programas separados de modo a tentar captar a dinâmica de uma narrativa sobre ele ao longo do período e dos programas citados. A documentação obtida e examinada nos fez olhar para alguns temas por mais de uma vez. Dada a sua maior frequência, escolhemos como temas o carnaval (tendo como perspectiva o ano de 1946), a questão do rural e do urbano e seu confronto com a modernidade e, finalmente, o aspecto financeiro da atividade artística, isto é, como as narrativas construía a questão “inspiração / comércio” para a música produzida no período.¹ A terceira parte do capítulo refere-se à análise de uma série radiofônica cujo título explicita grande parte do que se pretendia: *A canção da lembrança*, série lembrada por seus atores como ‘muito bonita’ e que nos dá pistas de como o passado servia para a criação de uma programação radiofônica significativa para o período.

O capítulo seguinte refere-se a questões relacionadas à negritude, ou melhor, sobre a construção da etnicidade na música brasileira para o público no período. Assim como no capítulo anterior, usaremos a transcrição de falas e de músicas a respeito do assunto que valorizaram o estranhamento em relação à música e aos intérpretes considerados negros. Num momento em que uma parcela cada vez maior da população vista como não branca recebia a atenção no futebol e no rádio, há a incidência de adjetivos como *primitivo*, *bárbaro*, *exótico* e outros. Detalhando um pouco, pode-se dizer que esse estranhamento colocou a contribuição musical de alguns intérpretes numa instância separada do meio artístico como um todo, como se eles pertencessem a um outro espaço, físico ou abstrato. Por exemplo, dizia-se que uma música pertencia *ao morro* ou

¹ Naturalmente, esta escolha não esgota as possibilidades de significação desses programas radiofônicos e nem é este o objetivo. Esses temas foram escolhidos de modo a possibilitarem um contraponto com outras ideias a serem desenvolvidas nos demais capítulos.

que estava carregada de um *pathos* específico como “A alma negra, que transparece na sua desdita ou na sua incontrolável alegria”². Essa contribuição foi vista como positiva e desejada, como já foi mostrado por João Batista Borges Pereira: o negro tinha no espaço artístico do rádio uma possibilidade de ascensão social³. Porém, frequentemente confinava-se esse artista e a música que ele representava a uma temporalidade primitiva e a-histórica, havendo às vezes uma espécie de rejeição de sua participação na modernidade. Assim, a representação do negro deveria preencher a expectativa pelo *primitivo* e pelo *bárbaro*, como dito anteriormente.

Buscou-se também pensar a música e sua instrumentação em relação às associações que foram feitas dela em relação ao jazz. Ainda que vista como uma música estrangeira, o jazz tem em comum com a música brasileira a contribuição negra que as aproxima e uma crítica especialmente dura contra a modernização de ambas, o que servirá como mote para a nossa reflexão.

Outro capítulo tem a ver com a questão do nacionalismo e, porque não dizer, com o medo que representava a *ameaça à americanização* expressa nas falas e músicas transmitidas por produtores como Almirante e outros. Para este tema, além dos dados dos programas em si, buscou-se analisar a dinâmica do fazer radiofônico do ponto de vista daqueles que estavam envolvidos com as orquestras ali presentes. O que se pretende mostrar é que a atenção dada a essa configuração instrumental foi se transformando conforme o passar do tempo, o que pode ser visto pelas falas e músicas contidas nos diversos programas analisados.

Apesar de privilegiarmos programas musicais, não se pretende ver a música como um ente separado de outros elementos narrativos, que são, na

² ROBERTO. *Nas Asas de um Clipper - AER593*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [15-ago-47]. cassete.

³ Porém, continuava havendo restrições para a atuação do negro nos meios técnico e administrativo. PEREIRA. *O Negro e o Rádio de São Paulo* 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.

prática, componentes de um programa radiofônico e estes com o seu contexto. Afinal, num programa não há somente música, mas também entrevistas, comentários planejados ou improvisados a respeito de diversos assuntos – desde a vida do artista em questão até a visão do produtor⁴ do programa sobre determinado país. Pretende-se também tratar esse conjunto de elementos como aquilo que Chartier chamou de *representação* que a sociedade brasileira fez uso de algum modo, uma vez que o consumiu de maneira bastante intensa⁵, colocando a música radiofônica não como algo separado ou autônomo no seu desenvolvimento e sua narrativa mas como parte integrante da representação de alguns temas que tinham ressonância na sociedade brasileira do período.

Antes de formular perguntas a este objeto, cremos ser importante mostrar algumas particularidades de se veicular uma música através do rádio em lugar do disco. É assumido que a música popular brasileira esteja sendo cada vez mais valorizada como objeto de estudo por historiadores, com

a consolidação de linhas de investigação acadêmica, ampliando abordagens, incluindo novas fontes, repensando metodologias, aspectos que estão longe de definir um campo de conhecimento estruturado, mas que alargaram, e muito, a literatura acadêmica sobre música popular no Brasil⁶,

tendo por documento de uso generalizado para esse estudo o disco. Além deles, propõem-se “novas fontes”, ou especificamente, gravações radiofônicas. Para melhor caracterizá-las e diferenciá-las de outros suportes aparentemente equivalentes, escrevemos o primeiro capítulo, onde se faz uma detalhada diferenciação entre disco e rádio e a música que está contida em ambos, tanto

⁴ A palavra *produtor*, no rádio, tem sua especificidade em relação ao teatro ou ao cinema: No rádio, produtor é a pessoa que cria ou escreve um programa radiofônico, sendo considerado seu autor e não necessariamente contribuindo financeiramente para sua execução. Almirante, Paulo Roberto, Lourival Marques, Max Nunes e outros foram os produtores de *O Pessoal da Velha Guarda*, *Obrigado Doutor*, *Calendário Kolynos* e *Balança mas não cai*, respectivamente.

⁵ CHARTIER. *A História Cultural - entre práticas e representações* (GALHARDO, Trad.) (Coleção Memória e Sociedade). Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. [1987].

⁶ NAPOLITANO. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura*, vol. 8, n. 13, p. 136-150, jul-dez. 2006.

nos aspectos técnicos quanto nas questões de fundo mais teórico, tentando trazer para o debate tanto o pensamento de Adorno (que muito escreveu no período em que se dá esta pesquisa) quanto de atores que efetivamente trabalharam no rádio brasileiro do período e que revelam parte de seu funcionamento como Almirante, Saint-Clair Lopes e outros.

O rádio enquanto objeto de pesquisa: crítica bibliográfica e análise

A BIBLIOGRAFIA SOBRE O RÁDIO E A CONSTRUÇÃO DE UM MONUMENTO

A bibliografia sobre música no Brasil é extensa para além da tentativa de uma relação mais abrangente¹. No entanto nossa pesquisa tem a ver especificamente com a música veiculada por meio do rádio no Brasil na sua “idade de ouro” e parece possível relacionar uma série razoável de livros significativos sobre o assunto sem que isso seja exageradamente longo. Não se pretende, obviamente, fazer uma listagem completa, mas refletir sobre as leituras feitas e as informações nelas contidas com o intuito de mostrar o caminho percorrido de nossas próprias reflexões. O que segue é a apresentação de um conjunto de textos de caráter memorial, jornalístico, crítico e acadêmico, para mencionar algumas possíveis classificações mais evidentes. No entanto, mais do que realçar categorias, pretendeu-se apresentar os textos em função da época em que apareceram, evidenciando o diálogo que estabeleceram para com textos subsequentes. Evidentemente, essa foi uma escolha particular de análise que não pretendeu esgotar o assunto contido na bibliografia, e sim mostrar aspectos do objeto que foram tratados em função dessas leituras.

¹ Nos anos 1950, isso foi feito por Luís Heitor Correia Azevedo, cobrindo o período de 1820 a 1950: AZEVEDO. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)* (Coleção BI, vol. 9). Rio de Janeiro: INL, 1952. Em 1976, Lúcio Rangel compilou outra bibliografia, ainda que de menor fôlego, só para a música popular: RANGEL. *Bibliografia da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1976. Dentre outros, Marcos Napolitano, Santuza Cambraia Naves e Silvano F. Baia também trabalharam essa questão para um período mais recente: NAPOLITANO. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica.*; NAVES, COELHO, BACAL e MEDEIROS. *Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais - BIB*, São Paulo: Anpocs, nº 51, 2001. BAIA. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 278p. tese (Doutorado) - USP, São Paulo. José Geraldo Vinci de Moraes propõe a inclusão de trabalhos memorialistas mais antigos em MORAES. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *Artcultura*, vol. 8, n. 13, p. 117-133, jul-dez. 2006. Egeu Laus fez um interessante levantamento bibliográfico sobre a mpb e o disponibilizou em um fórum online sobre o samba e choro: LAUS. (2002). *Construindo uma bibliografia básica de MPB*. Disponível em: http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1015629510/index_html. Acessado em 3/8/2011. Não pretendo, portanto, refazer aqui o trabalho desses pesquisadores.

Cronologicamente, um dos primeiros textos para além dos periódicos encontrados sobre a Rádio Nacional foi editado pela própria emissora como parte da comemoração dos seus 20 anos em 1956. Como será visto adiante, esta publicação iniciou a ideia da monumentalização da Rádio Nacional, dando espaço para a homenagem a seus fundadores e seus funcionários atuais em inúmeras fotos que atravessam todo o livro de 132 páginas. São mostrados ao público leitor diversos departamentos, desde o seu restaurante até os setores técnicos, passando, naturalmente, pelo palco, as orquestras, o radioteatro e os patrocinadores. Há uma listagem dos programas feitos e dos artistas empregados no momento. Em pleno período JK, Moacir Arêas, então diretor da rádio, anunciou o novo desafio que seria a instalação da Nacional-TV, nunca concretizada. Este livro foi referência para outros que, além de citar dados ali mencionados como número de maestros e relações de rádio atores, reutilizaram suas fotos a título de ilustração da “Era de ouro do rádio”. Ao longo dos anos, muitas mudanças no panorama ali mostrado podem ter ocorrido imperceptivelmente, como a mudança do quadro de artistas, a dinâmica da audiência e assim por diante. Porém este livro e os dados que ele contém – relembrados, repetidos e exaltados² - foram usados para se reafirmar tanto o poder que a emissora tinha quanto a restrição do mesmo no tempo, isto é, no passado.

Muito menos abrangente foi o folheto *Jubileu da Rádio Nacional*, de 1961, com apenas 20 páginas, explicando ao leitor para onde ia o dinheiro da emissora, como eram aprovados os vencimentos de seus empregados e, no fim,

² ARÊAS. *Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil*. Rio de Janeiro, 1956. Entre outros livros que reutilizam partes desse material, ver: MURCE. *Bastidores do Rádio - Fragmentos de Ontem e de Hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976; PINHEIRO. *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005; SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia* 2ª ed. (vol. 13). Rio de Janeiro: Funarte, 1988. [1984]; SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia* 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. [1984]; TINHORÃO. *Música Popular - Do Gramofone ao Rádio e TV* (Coleção Ensaios, vol. 69). São Paulo: Ática, 1978. Parte das fotos incluídas nestas publicações veio daquele livro, bem como algumas listagens como número de maestros, de orquestras, listas de programas etc.

ainda via o projeto da Nacional-TV como “o que seremos” em termos de futuro³. Com a diferença de cinco anos em relação à publicação anterior, sua composição gráfica mais modesta coincidiu com o momento em que a emissora já mostrava sinais da perda de sua importância perante a televisão. Nele, os autores mostraram como a Rádio Nacional pretendia ser lembrada, isto é, “Fomos, somos e seremos um patrimônio da nação brasileira”⁴. Aparentemente esse desejo ficou cristalizado no passado, vindo a emissora a passar por grave crise poucos anos depois⁵.

Ao que parece, o resto da década de 1960 pouco produziu em termos de uma literatura voltada para o rádio e sua música. Alguns autores que posteriormente iriam escrever sobre o veículo, pouco falaram dele neste momento. Exemplificando, Mário Lago escreveu *1º de abril – Estórias para a história* em 1964. Em que pese a intenção do livro em passar um caráter de denúncia sobre os maus tratos nos porões do *DOPS* sofridos por ele e alguns colegas seus, a única coisa que faz referência ao rádio é a apresentação do autor. Sua trajetória na Rádio Nacional foi descrita mais detalhadamente apenas mais de uma década depois⁶. Ary Vasconcelos, fazendo um *Panorama da música popular brasileira*, também em 1964, citou inúmeros artistas cuja carreira se deu no meio radiofônico, mas sem que isso fosse de alguma maneira destacado⁷.

³ DOMINGUES. *Jubileu da Rádio Nacional*. Waldemar Galvão Publicidade, 1961.

⁴ Idem, p. 18.

⁵ Recentemente, a Rádio Nacional passou por um processo de restauração e revitalização, reinaugurando o mítico auditório e promovendo apresentações musicais, bem como digitalizando o seu acervo. O discurso oficial sobre a rádio permanece semelhante: “Agora [...], a emissora por onde passaram grandes intérpretes, maestros e compositores de nossa música popular, de onde foram transmitidas as radionovelas que enriqueceram o imaginário do brasileiro, passa por ampla reformulação estrutural, técnica e de sua programação com os olhos no futuro sem esquecer, porém, das suas características históricas”. *Rádio Nacional AM Rio de Janeiro - 1.130 kHz*. (2010). Disponível em: <http://www.ebc.com.br/canais-ebc/rádios/radio-nacional-am-rio-de-janeiro-1130-khz>. Acessado em 2/06/2012.

⁶ Mário Lago escreveu dois livros no meio da década de 1970 onde o principal assunto é seu envolvimento com o rádio: LAGO. *Bagaço de Beira-Estrada* (Coleção Tempo e Contratempo, vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977; LAGO. *Na rolança do tempo*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

⁷ VASCONCELOS. *Panorama da Música Popular Brasileira* (vol. 1). São Paulo: Martins, 1964.

Foi na década de 1970 que alguns livros e revistas de grande circulação começaram a ser publicados, tendo como ponto em comum a referência a um rádio no tempo passado, mesmo que estivessem falando do tempo atual. Saint-Clair Lopes, ex-diretor da Rádio Nacional e então professor de direito na PUC-RJ, publicou *Radiodifusão hoje*. Ali o autor mostrou-se deslumbrado com a velocidade cada vez mais célere das conquistas tecnológicas: “que mundo extraordinário este no qual vivemos e como são extraordinários os homens do nosso tempo que, somando heranças recebidas de múltiplas gerações, atravessam os espaços e fincam o pé na Lua, reiniciando uma era de descobertas”. Esse pensamento foi ligado ao rádio, sugerindo um processo de aceleração onde ele e seus contemporâneos estavam num ritmo lento, porém ‘heroico’, mudando o foco do “*hoje*” do título do livro para o passado quando ele fora profissional do rádio: “Fomos autodidatas, não havia ninguém para ensinar-nos ou para mencionar o valor e o alcance do meio que estávamos manipulando” Foi preciso o amadurecimento por parte deles para ver o rádio “não apenas como um meio de simples e ingênuo divertimento, mas como um veículo de comunicação social... estávamos vivendo sem o sentir a idade de comunicação de massa, da cultura de massa!”⁸.

O tom do discurso acima estava bem “integrado”, no sentido que Umberto Eco deu a ele. Para este autor, pessoas como Lopes diriam algo como, “estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo [...] a circulação de uma arte e de uma cultura ‘popular’”⁹. Esta cultura, a princípio neutra ideologicamente, foi trazida para o campo político na legitimação de projetos vindos da esfera governamental sob o símbolo de

⁸ Trechos extraídos de LOPES. *Radiodifusão Hoje* (Coleção Temário da comunicação, vol. 2). Rio de Janeiro: Temário, 1970. p. 24-25.

⁹ ECO. *Apocalípticos e Integrados* (CARVALHO, Trad.) 4ª ed. (Coleção Debates, vol. 19). São Paulo: Perspectiva, 1990. [c1964]. p. 9.

“integração nacional”¹⁰. Lopes, ele mesmo militar reformado à época em que escrevera o livro, dissertou sobre o *Projeto Minerva* e de como ele deveria ser apoiado para que o rádio cumprisse seu fim maior, o da educação, projeto este acalentado desde os tempos do pioneiro Roquette Pinto.

Revistas de grande circulação também publicaram matérias relativamente grandes sobre o rádio no meio do século, posteriormente usadas como fonte documental em alguns trabalhos. Em novembro de 1971, Ricardo Gomes Leite escreveu para a revista *Manchete* o artigo *Todo mundo ligado na onda do rádio*, falando de Roquette Pinto e o início da radiodifusão, do programa *Casé*, de Almirante, da queda de audiência com o surgimento da televisão e da transformação do veículo com o aparecimento do rádio transístor. Ali, fotos ilustram o depoimento do ex-funcionário da Rádio Nacional, José Mauro, e cobrem a “fase de ouro dos cantores de rádio” e os primeiros locutores esportivos. Os cantores Carmen Miranda (artista da Mayrink Veiga até sua ida para os Estados Unidos) e Francisco Alves, os maestros Radamés Gnattali e Gaó, o apresentador Celso Guimarães e outros foram lembrados pela música. Os locutores Geraldo José de Almeida, Orlando Batista, Rui Porto e Jorge Curi, pelo futebol¹¹. Em 1971, dizia o artigo, o rádio, pelo menos no aspecto educativo, sofrera uma espécie de regressão, com “programações antiquadas” e concluiu apontando para iniciativas do Ministério da Educação e Cultura para a utilização do rádio como fonte de “música, informações e curiosidades culturais”, como os programas *Projeto Minerva*, a *Rádio Relógio* e a *Voz do Brasil*, lembrados pelo jornalista.

¹⁰ ORTIZ. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. [1994]. p. 82., PÉCAUT. *Os intelectuais e a política no Brasil - Entre o povo e a nação* (GOLDWASSER, Trad.) (Coleção Sociologia e Política, vol. 16). São Paulo: Ática, 1990. p. 293.

¹¹ LEITE. *Todo mundo ligado na onda do rádio*. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch Editores, nº 1021 (novembro) p. 76-101, 1971. Este artigo foi citado por Mônica Velloso em seu trabalho biográfico sobre Mário Lago, funcionário da Rádio Nacional até ser exonerado em 1964: VELLOSO. *Mário Lago: boemia e política* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. [1997].

No ano seguinte, foi a vez de Sérgio Cabral escrever em outra revista um texto especificamente sobre a Rádio Nacional, onde as primeiras páginas fizeram referência ao design gráfico do livro de 1956. Neste, vários artistas da emissora apareceram em pequenas fotos inseridas em desenhos de estrelas, metáfora gráfica dessa posição artística. No artigo de Cabral, os artistas foram mostrados não em suas fotos originais, mas com sua fisionomia atualizada pela época em que o artigo saiu. O texto privilegiou os programas de auditório, dos quais o *Programa César de Alencar* foi o mais importante, segundo o autor. Em contraponto a este programa, Cabral mostrou a trajetória de Cauby Peixoto como um ídolo construído para um tipo específico de público, a disputa entre Emilinha Borba e Marlene, os fã-clubes, alguns *slogans* de patrocinadores e as radionovelas. Em dissonância com o discurso da “integração nacional” anteriormente referido, Cabral terminou o texto melancolicamente citando a denúncia de César de Alencar e mais dois colegas contra 36 radialistas¹², além de mencionar que os programas pertencentes ao acervo de gravações de programas da emissora estão “jogados num canto do banheiro, respingado de urina”¹³.

Nesse ano, parte desse acervo fora transportada para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na esperança de que isso resolvesse os problemas de sua manutenção. Antes disso, em 1965, o MIS já havia recebido o acervo do radialista Almirante, tornando-se um dos principais centros de arquivamento

¹² Ainda que não esteja explicitada, pode-se entender esse caráter pessimista como uma maneira de oposição às iniciativas feitas pelo governo militar, das quais Cabral se opunha. Sobre o episódio da denúncia dos funcionários da Rádio Nacional do ponto de vista da ‘acusação’ a César de Alencar, ver LAGO. *Bagaço de Beira-Estrada*. Do ponto de vista da ‘defesa’, ver VIEIRA. *César de Alencar: a voz que abalou o rádio*. Rio de Janeiro: Valda, 1993. Nesse mesmo ano, Helmício Fróes, ex-presidente da Rádio Nacional e do Sindicato de Rádio e TV também citou o episódio em um livro que pretendeu explicar o golpe de 64 pela sua perspectiva: FRÓES. *Véspera do primeiro de abril ou Nacionalistas X entreguistas* (Coleção Diversos). Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 22-24.

¹³ CABRAL. A Rádio Nacional, lembra-se? *Realidade*, Rio de Janeiro: Editora Abril, nº 75 (junho) p. 96-104, 1972.

desse tipo de material no Brasil¹⁴. No entanto, os problemas permaneceram e foram lamentados pelos que assistiram o desenrolar dos acontecimentos na Rádio Nacional. Em 1976, na comemoração dos 40 anos de funcionamento da emissora, o produtor Lourival Marques tentou uma reação para reerguer esse acervo, refazendo diversas entrevistas cuja finalidade imediata foi servir de material para um programa comemorativo da efeméride. Para além dela, também deixou clara a sua intenção de fazer aquele acervo de depoimentos servir aos estudantes no futuro, já que o acervo anterior estava “perdido”¹⁵. Ainda neste ano foi publicado um livro de outro produtor de rádio veterano, Renato Murce, chamado *Bastidores do Rádio - Fragmentos de Ontem e de Hoje*. Embora o autor tenha passado por diversas emissoras, criando uma narrativa do ponto de vista pessoal, nele há um capítulo dedicado inteiramente à Nacional, retomando o discurso que mostrava uma rádio muito poderosa, mas que aos poucos caminhou para a obscuridade. Em que pese o caráter memorialístico,

¹⁴ CABRAL. *No Tempo de Almirante - Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990; SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*.

¹⁵ Foi possível a escuta de 35 desses depoimentos, bem como o programa comemorativo, chamado *Os 40 anos da Rádio Nacional* para a realização de uma reflexão em torno da memória de seus depoentes. Sobre a questão do acervo, ver especialmente o pungente testemunho do maestro Chiquinho (que também trabalhou como chefe desse arquivo), onde fica evidente a frustração dos que conheceram o acervo original e seu inconformismo com sua transferência. PINTO. *Rádio, música e memória: reflexões sobre a música popular brasileira, o auge da Rádio Nacional e a construção de suas narrativas na década de 1970*. 2006, Havana. *Anais*. Casa de las Américas, 2006.

este foi, por muito tempo, um dos livros mais citados em pesquisas posteriores sobre o rádio no Brasil¹⁶.

José Ramos Tinhorão, escrevendo desde a década de 1960 sobre a música popular brasileira¹⁷, em 1978 contribuiu especificamente para a bibliografia do rádio no Brasil com *Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV*. Conhecido pela publicação de diversos artigos criticando a “internacionalização” da música brasileira (com a consequente alienação dos que a produziam originalmente), Tinhorão traçou neste livro uma história do rádio ligada tanto à indústria do disco quanto à televisão. Embora algumas de suas ideias tenham sido questionadas, este também foi um livro que serviu de apoio a muitas pesquisas até pouco tempo atrás¹⁸.

Foi na década de 1980 que começou a aparecer a produção acadêmica sobre o rádio no Brasil do meio do século, produção esta que mudou o tom do

¹⁶ Dentre vários textos, citamos o de Sérgio Cabral (CABRAL. *No tempo de Almirante*. p. 36-37.), que o usou para fazer um contraponto com o que dizia Almirante sobre a modificação na paisagem devido às antenas radiofônicas em ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* 3ª ed. (Coleção Contrastes e Confrontos, vol. 9). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1981. [1962]. Luiz Artur Ferrareto dele se vale para mostrar que a programação inicial não era atrativa. FERRARETO. *Rádio - O veículo, a história e a técnica* 2ª ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001. p. 99-100. Guido Guerra se apoia em Murce para dizer que até aquele momento não houve um fenômeno de popularidade comparável a Vicente Celestino GUERRA. *Vicente Celestino - O hóspede das Tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 131. Doris Fagundes Haussen dele se utiliza para falar sobre alguns programas humorísticos antigos e sobre o tempo em que o rádio era pensado como de caráter exclusivamente educativo HAUSSEN. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón* (Coleção Comunicação, vol. 9). Porto Alegre: Edipucrs/Famecos, 2001. Elias Thomé Saliba, falando sobre a linguagem radiofônica, vê em César Ladeira “uma espécie de paradigma”, tendo por base a obra de Murce SALIBA. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 288. Finalmente, Nicolau Sevcenko dele analisa a repercussão de dois episódios envolvendo Charles Lindbergh para tentar explicar como esses casos fizeram as rádios entenderem melhor seu potencial de “comoção popular” SEVCENKO. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS (Ed.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3. p. 589-591.

¹⁷ José Ramos Tinhorão tem uma extensa obra dedicada à música popular brasileira, iniciada nos jornais na década de 1960 e até a presente tendo publicado pelo menos 22 livros sobre o assunto. A recepção de sua polêmica produção por parte de autores diversos tem gerado reações que vão desde a veneração pelo seu hábil uso de fontes historiográficas até o descrédito pelo que conclui sobre elas, embora ele mesmo não tenha se sentido totalmente compreendido: “os caras me esculhambam, mas para me contestar, tem de contar outra história. Nunca ninguém me contestou nesse nível”. LORENZOTTI. *Tinhorão: o legendário* (Coleção Imprensa em pauta). São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 117.

¹⁸ Ferrareto, cujo texto é usado em algumas universidades como fonte para uma espécie de “introdução ao rádio”, menciona o livro de Tinhorão para descrever o período de “decadência” do rádio, no qual o autor tem por fator relevante a ascensão do rock e do disc-jockeying e fim dos programas de auditório (FERRARETO. *Rádio - O veículo...* p. 136.). Renato Ortiz também o cita, embora considerando exagerada a afirmação de Tinhorão de que “o povo está fora do ar”. ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 72.

discurso sobre os meios de comunicação. Se antes uma parte dessa literatura referiu-se à ideologia da integração nacional ou colocava defeitos nas providências tomadas pelo governo, agora era a vez de se experimentar uma narrativa mais crítica das relações entre os meios de comunicação, a sociedade e o poder, criada num misto de participação política por meio desta produção, uma certa tolerância às instituições acadêmicas por parte do governo militar e um relativo impulso que essas instituições sofreram na época, independente da “realidade de censura” vigente.¹⁹ Gramsci foi um dos autores preferidos neste momento e um dos primeiros trabalhos a refletir essa orientação foi o de Miriam Goldfeder, defendido em 1977 e publicado em 1980, propondo-se a “proceder à análise ideológica da produção radiofônica de maior penetração no Brasil nos anos 50 ligada à Rádio Nacional do Rio de Janeiro”²⁰. Além de Gramsci, autores como Umberto Eco e Edgar Morin passaram a aparecer neste e em outros trabalhos a partir de então. No trabalho em questão, a autora mostrou a especificidade da programação radiofônica em relação ao controle social usando como exemplos a criação do papel de “rainha do rádio” e a rivalidade “forjada” estabelecida por duas delas, Emilinha Borba e Marlene. Analisou também a novela como maneira de “assegurar, no plano simbólico, a reorganização da vida social sem alterar os pilares básicos da sociedade”, os concursos e o humor radiofônicos, este como criadores de um “efeito de ruptura”. Sendo “fruto de uma época e de posições que [ela] reveria atualmente”²¹, procurou entender o potencial dos meios de comunicação de massa para a “manutenção de uma autonomia mínima da consciência individual e social” por um lado, ou como um dos “mecanismos de manipulação” disponíveis para as elites²². Embora a autora

¹⁹ PÉCAUT. *Intelectuais e a política no Brasil*. p. 16.

²⁰ GOLDFEDER. *Por trás das ondas da Rádio Nacional* (Coleção Estudos Brasileiros, vol. 47). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 13.

²¹ Idem, p. 10.

²² Idem, p. 197.

tenha focalizado cantoras como as citadas, ela não utilizou gravações dos programas radiofônicos, tendo grande parte de sua pesquisa sendo desenvolvida com a utilização de periódicos como a *Revista do Rádio*, aliás, uma das muitas afinidades com o trabalho de Gramsci. Por conta disso, cremos que seu trabalho seja um contraponto interessante com os programas radiofônicos em si, em que atuavam essas cantoras, sendo provável que a análise dos mesmos possa contribuir para um diálogo com outros tipos de fonte como as usadas pela autora.

Desde o final da década de 1970 e ao longo dos anos oitenta foi publicada uma série de monografias pela Funarte, onde várias delas mencionaram a Rádio Nacional como ambiente de trabalho de seus biografados. Assim, Radamés Gnattali, Jararaca e Ratinho, Paulo da Portela, Lamartine Babo, Garoto, Cartola, Braguinha e Orlando Silva e a própria Rádio Nacional são atores de uma época onde o rádio estava aberto a esses artistas numa “lógica de recrutamento” para além das lembranças individuais que “muitas vezes fetichizam a força do *eu*”²³, isto é, realçaram aspectos e atitudes incomuns em indivíduos que conseguiram se destacar no meio artístico em que viveram, muitas vezes em detrimento da compreensão de uma dinâmica da sociedade em que viviam. Essa literatura foi produzida principalmente por jornalistas ligados ao meio musical ou por pessoas com acesso privilegiado aos biografados, muitas vezes guiados pela premência de registrar a memória de eventos e pessoas que pareciam estar desaparecendo

²³ As citações são de ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 79-81. Os livros da Funarte que citam o rádio em geral e a Nacional em particular são vários, mas destaco: ANTONIO e PEREIRA. *Garoto: Sinal dos tempos* (Coleção MPB, vol. 5). Rio de Janeiro: Funarte, 1982; BARBOSA e DEVOS. *Radamés Gnattali - O eterno experimentador* (Coleção MPB, vol. 15). Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985; RODRIGUES. *Jararaca e Ratinho - A famosa dupla caipira* (Coleção MPB, vol. 7). Rio de Janeiro: Funarte, 1983; SEVERIANO. *Yes, nós temos Braguinha* 2ª ed. (Coleção MPB, vol. 21A). Rio de Janeiro: Funarte, 1997; SILVA e OLIVEIRA FILHO. *Cartola - Os tempos idos* 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1989. [1981?]; SILVA e SANTOS. *Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas* (Coleção MPB, vol. 3). Rio de Janeiro: Funarte, 1980; VALENÇA. *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1981; VIEIRA. *Orlando Silva - O Cantor das Multidões* 3ª ed. (Coleção MPB, vol. 14). Rio de Janeiro: Funarte, 2004. [1985]. Para um comentário sobre o conjunto dos livros da Funarte, ver NAPOLITANO. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. p. 146.

e dando uma menor atenção ao aspecto crítico da produção que descreviam, resultando numa menção um tanto saudosista de tempos mais antigos, caso da Rádio Nacional.

Embora a pesquisa aqui iniciada tenha a ver com o rádio em geral e o carioca em particular, é preciso mencionar na Rádio Nacional do Rio de Janeiro algumas características 'monumentais', no sentido que Le Goff dá a elas, ou seja, aquilo que podia "ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas"²⁴. A Nacional era comumente lembrada como a mais importante emissora da história do Brasil e simboliza o auge da "Era de ouro do rádio brasileiro". Como disse Luiz Carlos Saroldi em uma publicação relativamente recente,

Sem menosprezar a contribuição de suas coirmãs, coube à emissora, fundada em 1936 pelo jornal A Noite, o papel de desbravar novos gêneros, sistematizar a linguagem sonora, levar mais longe e por mais tempo o prestígio do rádio brasileiro [...] na música, na informação, na dramaturgia, na expressão de sentimentos nacionais.²⁵

Saroldi, autor também do livro *Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia*, escrito originalmente em 1984 e com duas reedições (contendo grandes diferenças entre a segunda e a terceira), descreveu a formação do meio radiofônico desde seu início na década de 1920 até o despontar da "nova Nacional já instalada, produto do Brasil Novo" de Getúlio Vargas, na década de 1940²⁶ e além. Neste livro ficou registrada uma expressão do produtor Paulo Tapajós, onde ele diz que

Os índices de audiência da Nacional eram muito engraçados. Era como se fosse uma cadeia de montanhas muito alta a linha da Nacional, e as outras eram aquelas montanhas baixinhas - cerros - em relação à Nacional.

²⁴ LE GOFF. *Documento - Monumento* (LEITÃO, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 95.

²⁵ PINHEIRO. *A Rádio Nacional*. p. 8.

²⁶ SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 58.

Diziam até que a Nacional era um Himalaia que ninguém podia chegar lá em cima.²⁷

A curva do Ibope associada ao Himalaia foi usada posteriormente em outras publicações do gênero, como numa biografia de Dorival Caymmi e em outro, sugestivamente intitulado *Almanaque da Rádio Nacional*²⁸. Aliás, o autor deste último livro lançou outro em 2010, intitulado *Divas da Rádio Nacional*, construindo uma ligação entre esta emissora e cantoras como as irmãs Linda e Dircinha Batista que não deve ser vista como óbvia ou natural²⁹. É verdade que, pelo menos no programa como *Noite de Estrelas*, as duas irmãs estiveram entre as artistas que mais compareceram como homenageadas durante o período em que estiveram sob contrato da Nacional. Porém estas cantoras e outras também tiveram programas na rádio Tupi e não restringiram suas carreiras à Nacional, como o título do livro sugere. Mais do que a importância emissora em si, o livro se valeu do que ela representara no passado para situar o sucesso das cantoras daquele período numa referência reconhecida pelo público em geral.

Outro exemplo da produção bibliográfica sobre o assunto se deu com o já mencionado produtor Paulo Tapajós que também deixou um grande acervo cujo primeiro sinal de divulgação foi a publicação de um livro chamado *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*, material que esteve sob a guarda da viúva do radialista e que foi vendido para a editora Nova Fronteira³⁰. Por estes exemplos vê-se como é grande a “tensão entre evidência e representação”,³¹ ou também, entre a

²⁷ Idem, p. 109.

²⁸ CAYMMI. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001., AGUIAR. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

²⁹ AGUIAR. *As divas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010. Não se pretende apontar um erro do autor com essa associação, mas mostrar que isso pode dar a entender que as cantoras trabalharam principalmente naquela emissora, o que não é verdade.

³⁰ GOBBI. (2005). *O legado do radialista*. Caros Ouvintes. Disponível em: <http://www.carosouvintes.org.br/blog/?p=3569>. Acessado em 9/06/2012.

³¹ NAPOLITANO. A História depois do papel. In: PINSKY (Ed.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 240.

história e a memória, no sentido de que a Rádio Nacional esteve comumente associada à excelência da transmissão radiofônica e aos altos índices de audiência, embora restrita a uma era que já terminou.

Em que pese a importância da emissora e sua representatividade no *corpus* documental escolhido, nem por isso pretende-se ver outras emissoras como menos interessantes ou importantes. Porém, no acervo amalhado, há pouquíssimos programas de outras rádios que não a referida Nacional e a Tupi³². Do conjunto utilizado nesta pesquisa, a Rádio Nacional está representada na proporção de aproximadamente oito para um em relação à Rádio Tupi, a segunda colocada, considerando-se o número total de gravações. Se forem levados em conta apenas os títulos de programa (que podem ter algumas dezenas ou apenas um exemplar), a proporção é de três para um, ainda com maioria da Nacional. No entanto, veja-se que a rádio Tupi do Rio de Janeiro foi forte concorrente da Rádio Nacional, inclusive por ter com ela um trânsito relativamente intenso de seus artistas³³. Ela foi, nas palavras de um antigo radioator, “a eterna sombra da PRE-8 [prefixo da Rádio Nacional]”³⁴. De qualquer modo, este trecho de artigo do começo de 1948 publicado na revista *A Cena Muda* mostra a percepção que se tinha das duas emissoras no período:

Quem se detém um pouco na observação do movimento radiofônico carioca, chega a uma conclusão lógica e visível: existe uma acentuada preponderância das rádios “Nacional” e “Tupi” sobre as demais estações do Rio. Os artistas mais caros, os programas mais caros, o grande

³² A rádio Tupi sofreu um incêndio em 12/3/1949, destruindo suas instalações e seu arquivo.

³³ Gilberto de Andrade, indicado por Getúlio Vargas como diretor da Rádio Nacional de 1940 a 1946, foi para a Tupi pouco depois da queda do governo daquele e levou consigo alguns dos artistas da Nacional. Entre eles, Almirante, Ary Barroso e vários outros que permaneceram mais tempo de suas carreiras na rádio Tupi do que em outra emissora, embora alguns tivessem, em um momento ou outro, voltado a trabalhar na Rádio Nacional.

³⁴ SALVADOR. *A era do radioteatro - o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010. p. 320.

movimento radiofônico, tudo está ali, no grande edifício da Praça Mauá, ou um pouco adiante, na Avenida Venezuela.³⁵

Os motivos para essa “preponderância”, no entanto, não devem ser vistos como “lógicos” por conta dos motivos apresentados pelo articulista. Pesquisas mais recentes sugerem que revistas das décadas de 1940 e 1950 como *Cena Muda* e *Carioca* tinham também uma certa preferência em falar mais da Rádio Nacional do que outras emissoras, o que serviu de estímulo para a criação de outra revista mais abrangente, a *Revista do Rádio*, que circulou de 1948 até 1959 com esse título (chamando-se depois *Revista do Rádio e TV*, até 1970, quando parou de circular)³⁶.

Em 1988, foi publicado o já comentado *Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia*. Nessa década, nossa pesquisa não encontrou maiores referências em relação ao rádio e à música³⁷. Na virada das décadas 80/90, outras publicações referiram-se ao rádio em seu período áureo como um meio participando de “um momento de grande efervescência e de criatividade cultural”, como escreveu Renato Ortiz³⁸. Em 1990, Sérgio Cabral publicou a biografia de Almirante, “A mais alta patente do rádio”, como era chamado, cujo texto descrevia mais detalhadamente o ambiente radiofônico dos anos em que o radialista viveu. Com este livro, a biografia de um artista do rádio passou a ser vista como tendo potencial para a narração de um passado monumental, ainda que, por isso mesmo, com poucas reverberações no presente³⁹. O título, *No tempo de Almirante*, é uma clara referência a outro livro, escrito pelo biografado, o já

³⁵ PACHECO. Preponderância de Estações. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, vol. 17, p. 25, 1948.

³⁶ FAOUR. *Revista do Rádio* (Coleção Arenas do Rio, vol. 10). Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

³⁷ Há a pesquisa de Gisela Ortriwano: ORTRIWANO. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos* 2ª ed. (Coleção Novas buscas em comunicação, vol. 3). São Paulo: Summus, 1985. Nesta década, porém seu foco principal é o rádio do ponto de vista jornalístico.

³⁸ ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 101.

³⁹ CABRAL. *No tempo de Almirante*. passim.

citado *No tempo de Noel Rosa*⁴⁰. Assim, se Almirante chamou a atenção do público para Noel, Cabral fez o mesmo com Almirante e o rádio. Ainda em 1990, em um trabalho sobre a Bossa Nova, Ruy Castro também falou da Rádio Nacional como

a Rede Globo de seu tempo, talvez mais [...] era uma das poucas coisas absolutamente profissionais num país que insistia em ser amador - e, apesar de pertencer ao Estado (na realidade, fora amamentada pelo Estado Novo), era tão lucrativa que podia permitir-se a todas as extravagâncias. Seu departamento musical, no 21º andar do edifício de A Noite, na praça Mauá [...], era um cenário de Primeiro Mundo. Nele cabiam nada menos que sete estúdios e o auditório, famoso por ter o palco sobre molas. O elenco fixo - e contratado! - era um *who's who* da música brasileira, com cerca de 160 instrumentistas, noventa cantores e quinze maestros, entre os quais Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lyrio Panicelli [...] exceto pelo Repórter Esso e as novelas, a Rádio Nacional gerava música dia e noite, quase toda ao vivo⁴¹.

O texto segue falando da Tupi e de como Gilberto de Andrade, ex-diretor da Nacional, contribuiu para um reequilíbrio de forças entre as duas emissoras, aceitando o convite de Assis Chateaubriand e levando consigo parte do *cast* de sua antiga emissora, o que reforça a importância da mesma na criação de uma radiofonia brasileira onde as duas estações estavam participando ativa, preponderante e intensivamente. O livro, cujo trecho foi destacado, construiu uma espécie de “história oficial da Bossa Nova”⁴² na década de 1990, tendo sido um grande sucesso de vendas e motivo para uma espécie de *revival* daquele repertório musical. De roldão contribuiu para a monumentalização de uma *Era de*

⁴⁰ Fruto da pesquisa de Almirante para a produção de uma série de 22 programas irradiados pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro em 1951, os programas, mais do que o livro em si - que é de 1962 -, revigoraram a memória sobre Noel, um tanto esmaecida naquela década e, numa mirada mais ampla, fez parte de um “movimento de retomada e revalorização da música popular brasileira tradicional, mantido em várias frentes, na imprensa, no rádio, nos teatros e boates, no disco” MÁXIMO e DIDIER. *Noel Rosa - uma biografia*. Brasília: Editora UnB, Linha Gráfica, 1990. p. 486.

⁴¹ CASTRO. *Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. [1990]. p. 60.

⁴² POLETO. *Tom Jobim e a modernidade Musical Brasileira (1953-58)*. 2004. 148p. dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

ouro do rádio cujo ocaso se deu justamente pelo som *moderno* dos protagonistas ali apontados.

Ainda que tenha mencionado uma bibliografia no fim do livro, Castro valeu-se especialmente de depoimentos: “as informações foram buscadas em primeira mão, entre os protagonistas, coadjuvantes ou figurantes de cada evento aqui descrito [...] toda informação importante foi checada e recheada com mais de uma fonte”⁴³. Se isso ajudou o autor a escrever uma narrativa muito próxima do ‘calor da batalha’, acabou prejudicando uma visão mais macroscópica e o maior prejuízo, no que diz respeito ao período que pretendemos analisar, tem a ver com o seu ofuscamento por conta de um momento musical importante, caso da Bossa Nova, mas rapidamente suplantado por outras questões, como foi o caso das canções de cunho social da década de 1960. Metaforicamente, a Bossa Nova apresentada por Castro apareceu como uma espécie de meteoro que colocou fim ao longo e glorioso período onde os magníficos “sauros” musicais do rádio, grandes e poderosas forças na terra, foram extintos, isto é, sua música foi colocada numa espécie de arcaísmo estético que, se havia sido importante antes, agora extinguiu-se para sempre. Enor Paiano, ao comentar o período, mostrou que houve uma intenção em criar esta dicotomia: “Fazer da BN [sic] o movimento jovem nacional implicava em transformar em **velhos** todos os que tinham vindo antes, passo que não demorou”.⁴⁴. Note-se que esta narrativa causa alguma tensão, pois vários desses músicos estiveram presentes na vida musical da “moderna” MPB. Por exemplo, o maestro Radamés Gnattali tocou piano no arranjo de Tom Jobim para a música *Sabiá*, dele e de Chico Buarque e que venceu o 3º FIC da TV Globo em 1968. Poucos anos depois, participou como arranjador do disco *Milagre dos*

⁴³ CASTRO. *Chega de Saudade*. p. 15.

⁴⁴ PAIANO. *O Berimbau e o som universal - lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. 1994. 241p. dissertação (mestrado) - USP, São Paulo. p. 74. Negrito do autor.

Peixes, de Milton Nascimento⁴⁵. Ciro Pereira, também maestro da Rádio Record, participou do programa *O Fino da Bossa* e dos famosos Festivais da Record, inclusive regendo arranjos como *Domingo no Parque*. Pouco antes, e afinado com o som “moderno” da Bossa Nova, criou juntamente com Mário Albanese um novo ritmo chamado *Jequibau*, música bastante promovido pelo grupo instrumental Zimbo Trio⁴⁶. Com apenas estes dois exemplos, pode-se ver que a separação entre o “moderno” e o “arcaico” na música brasileira é muito menos estanque do que algumas narrativas podem fazer crer.

Ainda no começo dos anos 1990, no âmbito acadêmico, algumas publicações focadas no rádio e na linguagem radiofônica em vários aspectos saíam como resultado da criação do Grupo de Trabalho (GT) *Rádio* da Intercom em 1991, atualmente chamado de *Núcleo de Pesquisa em Rádio e Mídia Sonora*. Por meio deste grupo, pretendeu-se estudar temas como “o poder político no rádio, a história crítica de sua influência, a forma que permeia e interfere no espaço social, as mediações que estabelece com a sociedade e a posição do meio como espaço social.”⁴⁷

Outras publicações, de pesquisadores não necessariamente ligados a um grupo específico, continuaram a sair, como o texto de Alberto Moby, relacionando a censura da música e sua veiculação (ou não) pelos meios de comunicação de massa⁴⁸. O autor exercitou-se no que é chamado de “história comparativa” entre os governos de Getúlio Vargas e o dos militares. Nele há referência ao controle do DIP estadonovista sobre as emissoras radiofônicas,

⁴⁵ O disco é de 1973 e Radamés arranjou *Tema dos Deuses*. BORGES. *Os Sonhos não Envelhecem - Histórias do Clube de Esquina* 2ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 1997. p. 310.

⁴⁶ PERPÉTUO (Ed.). *Cyro Pereira, maestro*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005, p. 54-57. O *Jequibau* é um ritmo quinário e não teve grande sobrevida. No entanto, destaco aqui a intensa participação desses músicos nessa *modernidade musical brasileira*, que às vezes lhes é negada pelas narrativas.

⁴⁷ DEL BIANCO e MOREIRA. *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas* (Coleção GTS Intercom). Rio de Janeiro/Brasília: EdUERJ/UnB, 1999. p. 12.

⁴⁸ MOBY. *Sinal Fechado - A música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

num processo semelhante ao de Goldfeder e seu uso de fontes impressas. Outro autor a publicar nesse período foi Antonio Pedro Tota, autor de *A Locomotiva no ar*, tese de 1987 tornada livro em 1990. Nele, Tota constrói uma narrativa envolvendo os primeiros dez anos do rádio em São Paulo, situando o novo veículo de comunicação de massa em meio aos conflitos daquela sociedade em aceitar a modernidade, o governo de Getúlio Vargas e lidar com o próprio meio radiofônico em meio à rápida urbanização, às transformações políticas e tecnológicas⁴⁹. Um terceiro nome a ser lembrado é o de Enor Paiano, que defendeu sua tese de mestrado em 1994, embora não a tenha publicado, evidenciando a criação do primeiro *star system* brasileiro baseado nos artistas do rádio, ainda que calcado em publicações periódicas como a *Revista do Rádio* e *Radiolândia*. Dentre outros pontos de contato com as ideias de Pierre Bourdieu, Paiano mostrou como um grupo de artistas, jornalistas e produtores ligados à música brasileira em geral e ao rádio em particular fizeram circular temas os quais lhes eram caros, sendo por ele chamado este grupo de *folcloristas urbanos* ou, numa aproximação com os termos de Gramsci, *intelectuais orgânicos*⁵⁰, ideia que foi desenvolvida por outros pesquisadores posteriormente⁵¹.

Por volta desta época começou a haver uma revalorização ao período chamado de “Era de ouro do rádio”, embora não necessariamente voltada para a Rádio Nacional. Rafael Casé publicou em 1995 um pequeno livro para contar a história de um dos primeiros programas radiofônicos a atravessar décadas e

⁴⁹ TOTA. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

⁵⁰ PAIANO. *O Berimbau e o som universal - lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. p. 62-69.

⁵¹ A ideia dos ‘folcloristas urbanos’ como Paiano a apresentou pode ser vista em trabalhos como os de Fábio Poletto, sobre Tom Jobim, Márcia Tosta Dias, sobre a indústria fonográfica brasileira e Maria Clara Wasserman, sobre a Revista da Música Popular, editada por Lúcio Rangel. POLETO. *Tom Jobim e a modernidade Musical Brasileira (1953-58)*. , DIAS. *Os Donos da Voz - Indústria fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000., WASSERMAN. *Abre a Cortina do Passado - a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. 2002. 158p. (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

emissoras, levando o nome de seu avô, o *Programa do Casé*.⁵² Por este programa passaram diversos artistas como Noel Rosa, Almirante, Paulo Roberto e outros que se firmaram posteriormente no cenário radiofônico brasileiro. Este livro valeu-se, dentre outras fontes, de alguns livros aqui citados, como os de Sérgio Cabral, Almirante, Sônia V. Moreira e Luiz Carlos Saroldi. Infelizmente o autor não pode contar com o arquivo original do programa, pois este foi vendido como papel velho pelo seu avô.⁵³ Em São Paulo, nesse ano, apareceu uma publicação de caráter celebratório sobre os 50 anos da Jovem Pan, emissora voltada para os esportes e o jornalismo desde a década de 1940⁵⁴. No fim da década, e com a mesma motivação, publicou-se *Histórias que o rádio não contou*, pretendendo dar subsídios ao estudo do veículo no Brasil⁵⁵. Este foi um dos primeiros livros em que foram encartados CDs com o áudio de trechos de programas radiofônicos antigos, algo bastante raro até então nesse tipo de publicação. No texto, há várias relações de títulos de programas, de emissoras e de artistas, entre outras. O caráter memorialístico é dominante e, como no caso das publicações da Funarte anteriormente mencionadas, tem-se a impressão de que foi usado como critério a relação em listas do maior número de informações possível. Esta característica tornou-se ambigualmente o ponto forte e fraco do livro: se, de um lado, estão relacionados nomes de diversos programas radiofônicos, radioatores e outras informações equivalentes, estas não estão ordenadas ou mesmo localizadas em termos de época ou de emissora, tornando-as pouco úteis na prática. Por outro lado, esse livro faz o mapeamento mais abrangente dentre os textos que nos chegaram às mãos. Talvez, com

⁵² CASÉ. *Programa Casé - O rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

⁵³ CABRAL. *No tempo de Almirante*. p. 109.

⁵⁴ FARIA. *Jovem Pan, 50 anos*. São Paulo: Maltese, 1994. Houve uma série de programas musicais feitos pela emissora, a maioria usando discos e destinados às diversas colônias de imigrantes de São Paulo. Desde 1947, porém, a orientação dada por sua diretoria a tornou principalmente uma emissora dedicada ao esporte em geral.

⁵⁵ TAVARES. *Histórias que o Rádio não contou - Do Galena ao Digital, desvendando a Radiofusão no Brasil e no Mundo 2ª ed.* São Paulo: Harbra, 1999.

mecanismos de busca em revistas de época e outros meios que têm chegado a público por meio da digitalização, pesquisas futuras possam relacionar esses programas menos conhecidos com o panorama radiofônico mapeado até aqui.⁵⁶

Voltando a 1995, Alcyr Lenharo publicou sua pesquisa para a livre docência valendo-se da biografia de dois cantores, Nora Ney e Jorge Goulart⁵⁷. Nela apontou para um dado importante: uma espécie de “vácuo historiográfico” entre a morte de Noel Rosa (1937) e o período da Bossa Nova (fim dos anos 50): “ou se privilegia a era de ouro dos anos 30, ou então salta-se para a bossa nova e a pós-bossa nova”, para o que ele chama a atenção:

O que sobrou para o período intermediário? A rigor, nada, fora a inevitável “rivalidade” entre Marlene e Emilinha, a euforia das “macacas de auditório” e os escândalos da vida pessoal dos cantores [...] Para o historiador, é previsível que as curvas de qualidade de um determinado fenômeno cultural não se mantenham estáveis, ou apresentem descontinuidades. No entanto, exatamente essa constatação é que atrai seu olhar para a singularidade do que estuda⁵⁸

Esse “período intermediário”, nos termos de Lenharo, foi apontado por outros autores dois anos após e é citado no prefácio escrito por Ruben George Oliven sobre a análise do “mundo boêmio” de Copacabana nas músicas de Dolores Duran, artista com intensa participação no rádio dos anos 50: “é interessante que os anos 40 e 50 são muito menos analisados que os anos 30 (considerados como o período de ouro do samba) e os anos 60 (quando se desenvolve a bossa-nova e mais tarde a tropicália, o samba politizado etc)”.

⁵⁶ Dentre outras fontes, é possível consultar atualmente as revistas *A Cena Muda* e *Cinearte*, que tinham colunas regulares sobre o rádio no período em que foram publicadas e nelas buscar palavras ou expressões como os referidos programas e/ou artistas (<http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/pesquisa.html>). Igualmente útil é o *Arquivo do Estado*, que mantém revistas antigas digitalizadas à disposição dos consulentes, como *A cigarra*, entre outras (<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/revistas>). Ali, por enquanto, não há nenhum dispositivo de busca *online*, sendo necessário fazer o *download* de cada revista. A Biblioteca Nacional também disponibilizou um rico acervo em forma de fotos, mas com um eficiente mecanismo de busca, contendo ali a maior parte dos números publicados da *Revista do Rádio*, importante publicação já utilizada por Goldfeder, op. cit. (<http://memoria.bn.br/hdb/periodicos.aspx>).

⁵⁷ LENHARO. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo* (Coleção Viagens da Voz). Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

⁵⁸ Idem, p. 8-9.

Outro livro posterior tem, nas notas, um reforço sobre esse comentário pela coautora:

Cabe destacar a pouca importância que se atribui à produção musical dos anos 40 e 50; na historiografia da música popular tem sido privilegiada a década anterior (1930), dando-se um salto para a bossa nova e para a produção pós-bossa nova. Exceção à obra de Alcir Lenharo⁵⁹. (grifo meu)

Parece haver, para o período entre o fim da Segunda Guerra mundial até o fim da década de 1950, uma espécie de *salto narrativo* onde alguns crêem que a produção cultural musical brasileira tenha entrado em uma espécie de período obscuro de produção desinteressante e criatividade duvidosa. Independentemente de isto ser verdade ou não, as reverberações deste período parecem ser percebidas como tênues atualmente, pelo menos do ponto de vista do que se entende por memória musical do período. A Rádio Nacional, ainda que funcione hoje no espectro radiofônico tradicional⁶⁰ e também via internet, permanece lembrada sempre pelo seu período áureo. Nesse sentido, foi fixada no passado, cristalizada na memória não só dos que a viveram naquelas décadas como na produção bibliográfica atual, que se lembra dela e de outras emissoras como “no auge” ou funcionando num “tempo heroico” até a década de 1950, quando dá lugar a um veículo mais moderno, a televisão. Essa narrativa tende a confirmar uma “história em etapas”, cuja “evolução” seria o salto do rádio para a televisão e de uma música que ‘salta’ de uma suposta Era de Ouro para a Bossa Nova e além. Note-se que a palavra “salto”, para se falar da estética musical da música brasileira, é usada implícita ou explicitamente no estudo da Bossa Nova e o período imediatamente anterior a ela, do qual seus narradores parecem querê-la em separado. Do ponto de vista acadêmico Walter Garcia falou de um “grande

⁵⁹ MATOS e FARIA. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999. p. 33.

⁶⁰ É possível sintonizá-la em 1.130kHz em AM no Rio de Janeiro.

salto” de autoria de João Gilberto⁶¹. Também nesse viés Augusto de Campos falou de um “salto qualitativo” da Bossa Nova onde João Gilberto teve papel preponderante e muito de sua análise do contexto da época voltou-se para explicar como isso influenciou a música popular brasileira e não como esta foi usada por aquele período.⁶²

Esta periodização, tão conhecida e difundida, privilegiando certos movimentos ou épocas em detrimento de outros, deve ser examinada e questionada não como sendo objetiva ou natural, mas como uma narrativa com sentido e propósito determinados a reforçar certos valores, artistas, estéticas e temas caros a grupos dentro da sociedade. Esta, por sua vez, pode ser examinada como pretendendo uma espécie de ‘confirmação’ de seus valores naqueles elementos ali colocados, lembrados e, porque não dizer, patrocinados em sua divulgação. A categoria *música brasileira*, conhecida desde os anos 60 como *MPB*, emprestou de seu passado a estética da Bossa Nova, mas pouco tomou da estética radiofônica, que ficou à margem desse movimento no que diz respeito a muitos de seus artistas. Além disso, incorporou uma temática com certa ‘consciência social’ com uma gramática específica, criada especialmente por um grupo de artistas legitimados pela sociedade como participantes da chamada “História da MPB” e deixou de fora outras possibilidades artísticas, como a música tida como cafona da mesma época. Esta, ainda que valendo-se de temas parecidos e sendo censurada tanto quanto a MPB ‘oficial’, só recentemente tem sido levada em conta na construção de uma alternativa historiográfica para a música e a sociedade brasileira do período, como mostra o provocador texto de Paulo César de Araújo que, depois de citar Le Goff em seu texto *Memória e História*, diz:

⁶¹ GARCIA. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 23 e 59.

⁶² CAMPOS (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (2ª ed. vol. 3). São Paulo: Perspectiva, 1974 [1968], p. 53.

[...] a memória é também um objeto de disputa e da mesma forma apresenta os seus 'enquadradores' (críticos, pesquisadores, historiadores, musicólogos). Trata-se então de analisar agora que grupos sociais eles representam e de que critérios se valem para determinar quais as canções ou compositores que devem ser esquecidos ou preservados na memória nacional.⁶³

A título de ilustração, pode se dizer que, na disputa pela memória da música brasileira, existe uma periodização consagrada com João Gilberto sendo um marco de ruptura em direção ao moderno. Porém, isso pode ser matizado, desde que sejam levados em conta elementos de *continuidade* mais do que *descontinuidade*. Pretende-se dizer com isto que o estudo da música veiculada quando o rádio estava no auge no Brasil poderá trazer uma visão um pouco mais problematizada tanto do desenvolvimento artístico neste meio quanto da estética musical por ele transmitida. Afinal, João Gilberto e outros artistas associados à ruptura estavam integrados em maior ou menor grau ao que veio antes de essas marcas serem criadas. Para além do referido intérprete, espera-se refletir sobre o tratamento dado aos artistas *da Era de Ouro do rádio* em relação a períodos posteriores. Para tudo isso será levado em conta tanto a *evidência* de uma historiografia produzida como um conjunto de dados concretos e objetivos, quanto a sua *representação* "pela luz que lançam sobre a mentalidade de quem escreveu esses textos"⁶⁴.

Além de não produzir nenhum grande "salto", como descrito anteriormente, o rádio foi muitas vezes objeto de uma apreciação equivocada da dinâmica histórica, onde esta é vista como cumulativa ou direcionada para algum tipo de "progresso". Digna de nota é a declaração de um estudante de Rádio e TV, quando lhe perguntei por que faria um programa com vídeo mesmo tendo ele um grande potencial para trabalhos feitos exclusivamente em áudio. Ele

⁶³ ARAÚJO. *Eu não sou cachorro, não - Música popular cafona e a ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002. p. 339.

⁶⁴ GINZBURG. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (D'AGUIAR, et al., Trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2007. [2006]. p. 10.

respondeu rápida e articuladamente dizendo que, “como o curso é em Rádio e TV, ele não deveria *parar* no rádio”. Sua fala, pode-se dizer, considerou os dois meios de comunicação que dão nome ao curso não como simplesmente dispostos lado a lado e sim numa progressão teleológica e hierarquizada. Primeiro viria o rádio, um meio importante, porém, talvez até por ser citado primeiro, menos “evoluído” do que a TV, cujo nome é citado após. A percepção desses dois meios justapostos não sincrônica, mas diacronicamente também é hierarquizada, vendo a televisão como um objetivo mais elevado – e, afinal, ele não queria “parar” no primeiro rádio.

Esta fala repete uma tendência vista também na veiculação de algumas imagens canônicas, reproduzidas na publicidade e em textos científicos⁶⁵: a sugestão de pensar a passagem da sociedade no tempo caminhando para um aperfeiçoamento, como é o caso da célebre figura chamada “marcha do progresso evolucionário”⁶⁶. A descrição dessa figura é a seguinte: há um perfilamento de vários hominídeos, da esquerda para a direita, tendo do lado esquerdo o desenho do mais antigo e menor deles e, à direita (também no topo e no final), o maior de todos, isto é, a representação do homem atual. Esta progressão no desenho – da esquerda para a direita e do menor para o maior – coincide com “uma tendência sócio-cultural e não uma conclusão biológica”⁶⁷.

Aparentemente, o aluno citado construiu sua frase pensando de forma semelhante. Afinal, ele poderia se justificar: o rádio, de fato, teve seu auge antes da televisão e, por não ter imagem, necessita de uma plataforma tecnológica mais “simples”, e talvez, menos evoluída. Tecnicamente, isso

⁶⁵ No rádio do período elas apareceram de modo divertido em um programa da série *Rádio Almanaque Kolynos*, que abrangeria desde o “período da pedra lascada. Isto quer dizer mais ou menos que estamos no mato sem cachorro”, passando pelos imperadores romanos até chegar à mais recente nobreza: “Rei do clarinete. Seu nome é Benny Goodman. Há outro, o rei do piston. Chama-se Harry James. Há o rei do piano: King Cole. O duque – Ellington, o Conde Basie”. RAK: 13-mai-1946.

⁶⁶ GOULD. Escadas e cones: coagindo a evolução por meio de ícones canônicos. In: SILVERS (Ed.) *Histórias esquecidas da Ciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

⁶⁷ Idem, p. 40.

pode ser procedente. O problema desse raciocínio é confundir a sofisticação da tecnologia com o trabalho das pessoas que estão envolvidas em cada meio, respectivamente. Este conteúdo, afinal, vem se transformando e se atualizando para o veículo mesmo depois do advento da televisão e independentemente dele. Além disso, é preciso levar em consideração todo o entorno em que ambos os veículos de comunicação estiveram inseridos, desde as questões de mediação diferenciadas entre um rádio e tv até a distribuição de patrocínio, majoritário para a TV desde a década de 1960⁶⁸. Dito em outras palavras, não há um “determinismo tecnológico” condenando o rádio a ser um veículo de comunicação subjugado pela TV (da mesma maneira que o telefone não foi subjugado pelo rádio, como se pensava no início do século). Houve, sim, o uso desta tecnologia por parte da sociedade do modo que esta lhe achou conveniente⁶⁹. Além disso, a sofisticação do conteúdo dos dois meios não pode ser medida da mesma maneira que sua base tecnológica ou pela ordem em que apareceram.

Independentemente da citação do aluno, o rádio muitas vezes é visto como menor, ou menos importante do que a televisão e teve que desenvolver-se em um contexto bastante diferente desta, onde havia precariedades de toda a sorte.⁷⁰ De uma maneira figurada, a história de seus produtores lembra a adaptação de certos animais em seu ambiente, como é o caso dos pandas gigantes que, por conta de sua dieta e dos recursos que têm para adquiri-la, desenvolveram partes de seu corpo de modo eficiente, mas não muito elegante, num arranjo genético engenhoso, porém aparentemente imperfeito. Os produtores de rádio, como os pandas, não partiram de uma situação ideal, e sim

⁶⁸ MICELI. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, et al. (Eds.) *Brasil: O Trânsito da Memória*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 49.

⁶⁹ WILLIAMS. Cultura y Tecnología. In: PINKNEY (Ed.) *La política del modernismo - Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997. [1989]. p. 152. WINSTON. *Misunderstanding Media*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

⁷⁰ ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 112.

valeram-se de “arranjos bizarros e soluções engraçadas”⁷¹ para trabalhar o imaginário de seu público e o sustento de suas emissoras, e é essa criatividade que pretendemos trazer à luz nesta pesquisa. Isso não deve ser confundido com a questão tecnológica. Merriam, num texto em que discute a pesquisa musical associada à antropologia e à história disse que

O maior problema é a suposição da síndrome velho-simples. Enquanto há uma grande quantidade de evidência arqueológica para indicar que os desenvolvimentos tecnológicos procedem do simples para o complexo através do tempo, e enquanto é lógico assumir que o mesmo se aplica à música, a suposição é extremamente difícil de se verificar em casos onde não há documentação real [...] Podemos afirmar também que, se um estilo é simples, é porque deve ser novo, pois não teve tempo suficiente para elaboração. A questão da simplicidade como critério da idade foi muito discutido e parece ser útil ao estudo do processo tecnológico; se isso se aplica à estrutura musical ou a conceitos musicais [...], permanece um ponto discutível.⁷²

Diferenciar a dinâmica da música e da tecnologia, diz o texto. Propomos também adicionar a essas diferenciações o programa radiofônico, que deve estar dissociado da evolução tecnológica do meio, tendo a sua própria - não independente daquela, mas também não restrita a ela. Tendo mostrado que o rádio merece ser estudado em suas características próprias, faz-se necessário diferenciá-lo do disco, pois, se a música pode parecer equivalente em ambos os meios, vários fatores irão diferenciar sua mediação. Afinal, ao se deparar com uma pesquisa historiográfica, espera-se de seu autor que ele explicita o objeto de sua análise e, em seguida, mostre quais aspectos deste objeto deverão ser realçados, bem como quais perguntas deverão ser feitas para que ele ‘responda’, por assim dizer. Algumas dessas perguntas, propomos, serão específicas para o meio radiofônico.

⁷¹ GOULD. *O polegar do panda - reflexões sobre história natural* (Coleção Ciência Aberta). São Paulo: Martins Fontes, 1989. [1980]. p. 10.

⁷² MERRIAM. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 2000. [1964]. p. 285.

O RÁDIO ABSTRATO: ORALIDADE, RUÍDO, SIMULTANEIDADE

Gostaria de refletir mais profundamente sobre as especificidades do objeto escolhido, ou seja, o programa radiofônico, especialmente em relação ao disco enquanto suporte para a veiculação de músicas. Um suporte tem pontos em comum com o outro, ou seja, a veiculação de conteúdo musical - canções e músicas instrumentais -, mas também aspectos únicos que os diferenciam. Mais do que pensá-los como equivalentes, pretendemos mostrar que disco e rádio têm as suas diferenças e, nelas, propor alguns realces em que um programa radiofônico poderá fazer mediações de uma maneira peculiar em algumas questões da época. Rádio e disco estão longe de serem veículos de comunicação monoliticamente encapsulados dentro de uma tecnologia invariável ao longo do tempo; antes, cada um tem características cambiantes em função da época em que são produzidos e, por conta disso, deve-se ter cuidado antes de se falar deles no campo abstrato. Eles também são objetos históricos⁷³.

O disco tem em sua história a constante mudança de padrões e tecnologias. Basta pinçarmos algumas destas características para se perceber que aquilo que chamamos “disco” é, na verdade, um objeto bastante mutável em função do tempo. Quando começou a ser fabricado como disco e não como

⁷³ Uma das motivações para escrever esta seção foi a percepção, correta ou não, de que os meios tecnológicos audiovisuais não parecem ser considerados em suas implicações de mediação de maneira tão aprofundada quanto o próprio conteúdo (que, muitas vezes, é transcrito e aí sim examinado). Essa percepção, parcial e limitada, deveu-se especialmente pela minha participação em discussões feitas junto a alguns estudantes de história. Estes conduziam sua argumentação levando em conta menos o meio em si do que o conteúdo por ele transmitido, criando dificuldades para o exame daquele e das suas implicações na sociedade, tornando-o mais ‘transparente’ a um exame mais aprofundado. Para minha própria análise, julgo necessária a diferenciação entre rádio e disco para que sejam realçados os aspectos em que o rádio mostre seu conteúdo de uma maneira singular. Por outro lado, não se pretende ver esses meios como atores autônomos, condicionadores ou mesmo determinadores da sociedade em função de suas características técnicas nem ver esta sociedade como passiva frente a uma “irrefreável aceleração tecnológica”. KERCKHOVE. *A pele da cultura* (Coleção atopos). São Paulo: Annablume, 2009. LÉVY. *Cibercultura* (COSTA, Trad.) 2ª ed. (Coleção Trans). São Paulo: Editora 34, 2000. [1997]. Pretende-se ver a tecnologia como uma construção social sem apelar para um “determinismo tecnológico” mas também sem separar a tecnologia e sua dinâmica de outros aspectos sociais envolvidos na análise dos programas radiofônicos. NOSENKO. *A extinção dos tecnossauros: histórias de tecnologias que não emplacaram* (SILVA, Trad.) (Coleção Meio de Cultura). Campinas: Editora da Unicamp, 2008. [2003]. BIJKER, HUGHES e PINCH. *The Social Construction of Technological Systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge: MIT Press, 1990.

cilindro, questões referentes a patentes estimularam os fabricantes a tentar matérias-primas e rotações diferentes. Celuloide, vulcanite e goma-laca foram sendo usadas para aumentar tanto a durabilidade quanto a fidelidade do disco⁷⁴, com mudanças de material vindo até o vinil mais moderno. Quando à velocidade de reprodução, o muito conhecido “disco 78”, cujo nome foi dado por conta das rotações por minuto realizadas na sua execução, teve este padrão estabelecido apenas na década de 1920. Antes disso, o “disco 78” podia girar entre 74 e 80 rotações, o que dá a entender que vários parâmetros dessa tecnologia estiveram por um bom tempo flutuando, em meio a disputas por patentes, pela fidelidade sonora e pelo mercado em si⁷⁵. Até mesmo o sulco onde era gravada a música podia movimentar a agulha no sentido vertical ou no horizontal e um padrão era incompatível com o outro, tornando o ouvinte refém de apenas um deles e, conseqüentemente, dos discos de seus fabricantes que, convenientemente, também vendiam aparelhos reprodutores compatíveis com apenas com os seus produtos⁷⁶. Posteriormente, numa espécie de *convergência de tecnologias avant la lettre*, houve aperfeiçoamentos engenhosos no braço desses gramofones para que pudessem tocar ambos os tipos de discos. Essas diferenças, hoje em dia, pouco são mencionadas e quase sempre se vê falar do ‘disco 78’ como um único formato.

No fim dos anos 1920, a gravação dos mesmos passou a ser elétrica e, pouco depois, a sua reprodução também. Isso representou um grande avanço para a resposta de frequência, que, no início, era mais estreita que o próprio rádio AM (Amplitude Modulada). De 170-2000Hz, passa-se para 100-5000Hz, faixa que irá se alargar muito mais com a introdução do *Long Play* nos anos

⁷⁴ FRANCESCHI. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984. p. 55-56.

⁷⁵ MORAES e MORAES E SILVA. *Odisséia do Som*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987. p. 60.; FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

⁷⁶ WELCH e BURT. *From Tinfoil to Stereo - The Acoustic Years of the Recording Industry* 3ª ed. Gainesville: University Press of Florida, 1994. [1976].

1950. Este, além de ter um som melhor, também era capaz de armazenar um maior tempo de música de cada lado, normalmente cinco. Mesmo assim, e tocando apenas uma música por lado, o 78RPM foi fabricado no Brasil até 1964, convivendo por praticamente 15 anos com o *Long Play*, convivência esta facilitada pelo “prudente” fabricante que oferecia seus aparelhos reprodutores munidos de recursos que os tornavam compatíveis com as diversas velocidades, tamanhos e materiais com que os discos eram fabricados. Isso manteve a fluidez desse setor da economia (embora pudesse, às vezes, retardar o aparecimento de inovações rápidas demais para a acomodação da indústria a elas)⁷⁷.

Acompanhando muitas dessas mudanças e nem um pouco deslumbrado com elas estava Theodor Adorno, procurando mostrar o que poderia estar sendo deixado de lado quando se tentava refletir, entre outras coisas, sobre a música sem se levar em conta toda a mediação que as novas tecnologias estavam introduzindo. Adorno começou a trabalhar com esses temas pelo menos desde 1927, quando escreveu *The curves of the Needle*, texto feito no período de transição da gravação mecânica para a elétrica, quando o avanço tecnológico era visto como indiscutível sinal de “progresso”⁷⁸. Além de questões referentes à sociedade em que vivia, ele mesmo comentava outras relativamente técnicas sobre o aparelho: “Vozes masculinas podem ser reproduzidas melhor que vozes femininas”, por carecerem do corpo que ressoa.

Pouco depois, em 1934, escreveu *The Form of the Phonograph*⁷⁹ quando os discos já estavam sendo feitos valendo-se da tecnologia elétrica (e não mais mecânica como antes). Adorno comparou esse novo processo com o da ampliação fotográfica: Antes, “os discos fonográficos não eram nada mais que

⁷⁷ ATTALI. *Noise - The Political Economy of Music* (MASSUMI, Trad.) (Coleção Theory and History of Literature, vol. 16). Minneapolis: University of Minnesota, 1985. p. 96.

⁷⁸ ADORNO. *The Curves of the needle*. In: LEPPERT (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1927].

⁷⁹ ADORNO. *The form of the Phonograph*. In: LEPPERT (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1934].

fotos acústicas que o cão [*Nipper*, símbolo impresso nos discos fabricados pela RCA] tão alegremente reconhece”.⁸⁰ Agora, concedia, o fonógrafo justifica-se por conseguir salvar o efêmero em algo vivo, guardando-o e tornando-o mais próximo da escrita, algo extremamente valorizado para o filósofo, pois para ele a escrita tornou possível a manipulação, organização e ordenação de julgamentos, ideias e, naturalmente, da música: “numa arte como a musical, a construção da obra passa por um ato de redação prévia à sua execução; este é, para o autor da *Teoria Estética*, no momento decisivo onde a obra se fixa na escritura que ela manifesta sua verdadeira essência”⁸¹

Voltando a questões mais técnicas, o autor, em 1969, tantas vezes criticado por ser um feroz crítico do que ele mesmo chamou de *Indústria Cultural*, fez um aberto elogio ao LP por conta de vários avanços em *Opera and the long-playing record*: “difícilmente o termo ‘revolução’ é um exagero com relação à gravação *long playing*”⁸². Mais adiante, no mesmo texto, falou dos antigos discos como “daguerreotipos acústicos que são agora difíceis de reproduzir de maneira satisfatória devido à falta de aparelhos próprios”⁸³.

A questão dos suportes estava longe de ser neutra para Adorno. Mesmo criticando a Indústria Cultural, ele parece tê-la acompanhado mais do que querem reconhecer alguns críticos seus e esses textos sobre o rádio e o disco mostram como o pensador esteve atento não só ao “disco” e ao “rádio” em abstrato, como aparentemente refletiu sobre as mudanças que sofreram ambos os meios de comunicação. Em que pese uma aparente má vontade quando fala desses veículos e uma certa resistência para ter suas falas registradas neles, vale a pena lembrar que Adorno teve uma participação intensiva em mais de 160

⁸⁰ Idem, p. 278.

⁸¹ BÉTHUNE. *Adorno et le Jazz - Analyse d'un déni esthétique* (Coleção d'Esthétique, vol. 65). Paris: Klincksieck, 2003. p. 101.

⁸² ADORNO. *Opera and the long-playing record*. p. 283.

⁸³ Idem, p. 285.

programas de rádio ao longo de sua vida⁸⁴, ainda que ele fizesse restrições quanto ao uso de transcrições dessas palestras. Adorno

não pode assumir a responsabilidade pelo impresso [a transcrição de suas palestras], considerando o mesmo meramente como suporte da memória para os que estiverem presentes por ocasião de sua improvisação e que evidentemente pretendem continuar refletindo acerca das questões aventadas[...]⁸⁵

Assim como o disco, o rádio também tem uma série de fatores que foram sendo trabalhados ao longo do tempo. Em relação à performance, pode-se dizer que o rádio AM tem uma resposta de frequência (capacidade de reproduzir sons graves e agudos) bastante estreita, aproximadamente entre 40Hz e 5kHz, aproximadamente o mesmo que a linha telefônica comum. Mesmo com uma resposta tão estreita, mais apropriada para a transmissão da voz humana do que para a reprodução de música, o rádio AM atravessou o século XX transmitindo uma grande quantidade de conteúdo musical e até hoje em dia ainda faz isso. No entanto, sua resposta de frequência praticamente não mudou. Só com popularização do rádio com tecnologia FM nos anos 1970 é que ela foi estendida, mesmo a tecnologia estando disponível décadas antes⁸⁶. Curiosamente, esta faixa é vista como “separada” da antiga AM, coexistindo com esta nos aparelhos mais comuns e para lá, acredita-se, migrou grande parte dos programas essencialmente musicais⁸⁷. Nesse sentido, o “Rádio FM” é visto como outro espaço de comunicação, separado do primeiro. Os programas radiofônicos aqui

⁸⁴ LEPPERT. Introduction. In: LEPPERT (Ed.) *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002. p. 17.

⁸⁵ ADORNO. *Educação e Emancipação* (MAAR, Trad.) 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. [1971]. p. 7-8.

⁸⁶ A tecnologia esteve disponível desde pelo menos a década de 1930 nos EUA. Porém, dadas as questões de licenças, alocações no espectro de frequências e o próprio desenvolvimento da televisão, as grandes corporações como a RCA viram naquele sinal uma “revolução que a RCA não queria”. WINSTON. *Media Technology and Society - A history: from the Telegraph to the Internet*. London: Routledge, 1998. p. 79. Mesmo nos EUA, o formato FM foi usado com sucesso comercial apenas no fim da década de 1960, agora sim, visto como uma “revolução da escuta” DOUGLAS. *Listening In - Radio and the American Imagination*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004. p. 256.

⁸⁷ FERRARETO. *Rádio - O veículo...* p. 155.

analisados foram todos transmitidos por meio da tecnologia AM, empregada tanto na transmissão da faixa de ondas médias quanto ondas curtas, embora muitas vezes se pense nela apenas para a primeira faixa.

As ondas médias (onde estão situadas as estações de rádio entre 535kHz e 1604kHz) têm alcance mais restrito e, dentro desta faixa, sintonizam-se as emissoras normalmente escutadas dentro das cidades. Quando se fala da Rádio Nacional, Tupi ou Mayrink Veiga, é dessa faixa que normalmente se fala. No entanto, essas e outras emissoras repetiam sua programação em outro espectro da frequência, chamado ondas curtas, de alcance geográfico bem maior, mas com pior qualidade sonora. É importante frisar que esta divisão entre ondas “curtas” e “médias” não é natural, e sim uma convenção bastante disputada pelos setores civil e militar americanos a partir dos anos 1920 e seguidos pelo resto do mundo desde então⁸⁸.

O nome *ondas curtas* foi dado em função do curto comprimento de suas ondas (em função da alta frequência usada para sua transmissão, da ordem de milhões de Hertz, inversamente proporcional ao comprimento de onda e daí o adjetivo) e têm como vantagem sobre as ondas médias o grande alcance que podem ter, especialmente à noite, por conta da configuração atmosférica tornar propícia sua reflexão de volta para a Terra, não dispersando-se no espaço - uma espécie de ‘efeito estufa hertziano’, fazendo com que as ondas sejam dissipadas muito depois, permitindo que estas levem sua programação até lugares muito mais distantes, praticamente até o outro lado do globo terrestre⁸⁹. Por isso, os transmissores de ondas curtas prescindem de estações repetidoras ou satélites como os usados em outros tipos de comunicação, podendo emitir seu sinal de

⁸⁸ SCHILLER. *Mass Communications and American Empire*. Boston: Beacon Press, 1971. p. 31-36.

⁸⁹ Susan Douglas descreve um cenário bastante inusitado com relação a essa radiofonia nos EUA dos anos 1920, comparando esses ouvintes amadores de ondas curtas com os modernos *hackers*, com sua escuta não-passiva, exploratória, sedentos por experiências menos ordinárias que a programação local podia lhes oferecer DOUGLAS. *Listening In*. p. 72-77. Sobre a Rádio Nacional, é interessante dizer, tinha três transmissores de ondas curtas apontados para os EUA e a Europa, de modo a oferecer sua programação para uma grande porção da Terra.

um único ponto, ou seja, próximo aos estúdios onde ela produzia seu conteúdo.⁹⁰

O problema da transmissão AM em geral e das ondas curtas em particular são as limitações em relação à variação de volume (pequena), bem como na resposta de frequência (estreita), o que tornava a transmissão musical - com suas inerentes variações de volume e timbre - algo bastante distante de poder ser chamada de neutra. Um dos motivos para isso é que o rádio não transmite apenas o som pretendido pela emissora, produzido em estúdio e esperado pelos ouvintes, mas também “o incerto e titubeante murmúrio das ondas musicais provenientes de uma estação situada a distância relativamente pequena”⁹¹, comumente chamadas de interferência ou ruído, devidos à transmissão pelo ar e à mercê de obstáculos físicos como morros, nuvens ou prédios.

Diferentemente do disco, onde o ruído aparece de maneira relativamente repetitiva, no rádio ele surge de modo aleatório. Pelo rádio, o som pode aumentar ou diminuir seu volume de maneira errática e ter sons semelhantes a apitos por todo o tempo devido a uma válvula gasta, à poeira acumulada em partes eletromecânicas do aparelho como os condensadores variáveis, a uma concentração infeliz de prédios nas proximidades, ou, muito comumente, a alguma causa desconhecida e intermitente em soma a isso tudo. Este efeito chama-se *fading*, descrito como “ondas de som que vinham e fugiam [...], entremeados de um ruído infernal e irritante da estática atmosférica”⁹²:

**muitas vezes em momentos decisivos, deixando o ouvinte amador em
clima de grande frustração, pois “(...) em radiotelefonia o ‘tudo nos une,**

⁹⁰ A primeira antena instalada no Rio de Janeiro para a demonstração de 1922 foi colocada no Corcovado, fazendo um pesquisador chamar esse momento de “Rádio Antes de Cristo” MCCANN. *Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004. p. 22.

⁹¹ Antonio Chaves apud LOPES. *Rádiodifusão Hoje*. p. 39.

⁹² SAMPAIO. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo (memórias de um pioneiro)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p. 96.

nada nos separa' infelizmente não é sempre aplicável; separa-nos a atmosfera tropical".⁹³

O aparelho receptor valvulado tem peças metálicas com partes móveis para fazer a sintonia das estações. Naturalmente, na medida em que o aparelho vai esquentando em função mesmo de seu funcionamento, esse metal dilata-se, mudando ligeiramente sua propriedade eletrônica (chamada *capacitância*), desviando do ponto ótimo a recepção do sinal radiofônico.

Naturalmente, este tipo de problema não está vinculado a uma única peça: resistores de carvão, válvulas termiônicas, condensadores a óleo e outras partes do aparelho tinham suas propriedades alteradas pelas variações do ambiente e do aparelho, além de desgastarem-se com o tempo, gradualmente. Por conta dessas características inerentes ao aparelho, a escuta radiofônica estava longe de ser algo passivo como às vezes se pensa, requerendo do ouvinte sua atenção para alguns ajustes e também exigindo dele certo conhecimento do aparelho quanto aos seus "caprichos" - resolvidos com um ajuste no *dial*, com a mudança de posição de sua antena ou até mesmo com estratégicas pancadas em sua carcaça, para falar de alguns procedimentos usualmente feitos no convívio com o aparelho. O compositor Gilberto Mendes, lembrando sua infância, diz que

Em Santos pegávamos bem as estações radiofônicas estrangeiras próximas, em ondas largas [sic]. Às vezes a onda sonora se distanciava lentamente, a música soava bem ao longe, quase desaparecia, depois voltava, aos poucos, o que nos transportava a um estado de sonho, de poesia, embalados por esse movimento docemente misterioso, espacial. Verdadeira música das esferas.⁹⁴

É claro que esses problemas não estavam exclusivamente do lado do receptor. Transmissores mal posicionados ou com baixa potência podiam interferir na qualidade da transmissão do conteúdo radiofônico, comprometendo

⁹³ O Estado de S. Paulo, 30/1/1927 *apud* TOTA. *A locomotiva no ar*. p. 54.

⁹⁴ MENDES. Velhos e memoráveis repertórios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/10/2010.

não só a escuta como também a própria manutenção desses programas por meio de patrocínio. Depoimentos indicam que a diminuição da interferência na transmissão radiofônica estava longe de ser um preciosismo por parte dos radialistas envolvidos. Por exemplo, Paulo Machado de Carvalho Filho, falando de sua experiência na rádio Panamericana em São Paulo, disse que “naquele tempo [segunda metade da década de 1940], ganhava quem tivesse o som um pouquinho melhor, já que as transmissões, em sua maioria, eram praticamente inaudíveis”⁹⁵.

Uma ilustração disso pode ser obtida no depoimento de Saint Clair Lopes, ex-diretor da Rádio Nacional, falando inclusive da dificuldade que havia no tempo em que trabalhava na Rádio Educadora do Brasil quando esta tinha um transmissor de relativa baixa potência (1kW) e, portanto, muito sujeito a interferências. Para conseguir patrocínio, esse ruído era um grande empecilho, pois o patrocinador também era um ouvinte incomodado com a má recepção. Diz ele, conversando com o entrevistador que o patrocinador chegava dizendo (e ele imita o sotaque português): “eu não sei como eu mantenho este programa, porque é uma coisa terrível! E eu disse, o que é que tem? [...] Olha aqui, vocês têm lá, afinal de contas, uma estação de rádio ou é um campo de bombardeio? Aquilo só estoura, é só [faz um som imitando o ruído do rádio], não se ouve nada!”⁹⁶. Por conta desta instabilidade intrínseca, cujo controle o ouvinte e a emissora pouco têm a fazer, entende-se o desejo expresso pelo apresentador do programa *Viva o Samba*, da Rádio Tupi, quando, em versos, diz no início de vários deles:

**Pros ouvintes meu boa noite
E boa recepção
Aqui está o Viva o Samba**

⁹⁵ FARIA. *Jovem Pan, 50 anos*. p. 37.

⁹⁶ MARQUES. *Depoimento de Saint Clair Lopes - AER400*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassete.

Com uma nova audição⁹⁷

A Rádio Nacional também manifestou vez ou outra essa preocupação, como no programa *Alma do Sertão*: “Queremos solicitar, de nossos amáveis ouvintes, a gentileza de escreverem para a RN, dando suas impressões sobre este programa, e dizendo como estão recebendo estas nossas transmissões, o que muito agradeceremos”⁹⁸. Anos antes, pensando em minimizar as interferências, a emissora trocara o emissor de lugar. Inicialmente ele estava no Realengo, bloqueado pela serra do Rio de Janeiro, causando problemas sérios de recepção, especialmente na Zona Sul da cidade. Uma companhia americana chamada para fazer a troca pediu seis meses de interrupção da transmissão e um alto valor para a realização do projeto, pois o via como sendo muito complexo. No entanto, surgiu o funcionário José Maia que, apenas com seus auxiliares, mudou o transmissor para a Parada de Lucas sem interromper as transmissões e cobrando uma fração do que pediu a empresa estrangeira⁹⁹. Deste modo, a Rádio Nacional passou a transmitir seu sinal com maior qualidade e num alcance maior. Para o restante do país o ouvinte poderia dispor de duas opções: ouvir os programas da Nacional pelas faixas de ondas curtas ou contar que em sua cidade houvesse uma emissora que reproduzisse suas gravações por meio de um disco gravado no momento em que ele foi transmitido para o Rio de Janeiro, recurso este que foi usado para programas como o “Balança mas não Cai”, por exemplo¹⁰⁰.

⁹⁷ Ver, por exemplo, VEIGA. *Viva o Samba* - AER262. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [02-jul-52]. cassette.

⁹⁸ MURCE. *Alma do Sertão* - AER343. Ibid: Collector's [Nacional-RJ], [16-abr-57].

⁹⁹ MARQUES. *Depoimento de José Mauro* - AER384. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassette. Digno de destaque é a valorização deste funcionário pelo depoente, dando a entender que esses tempos “heroicos” foram resultado de iniciativas criativas e de poucos recursos, ainda que com grandes resultados.

¹⁰⁰ A indústria que deixou de ser rendosa. *Revista Publicidade e Negócios* - *Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 52-54, 1954.

A questão do ruído na transmissão “pelo éter” estava longe de ser inócua e foi destacada pelo menos desde 1938, quando Theodor Adorno escreveu sobre ela ao trabalhar num projeto americano voltado à pesquisa radiofônica musical. Para Adorno, o rádio não era um meio transparente, entre outros motivos porque há o chiado, uma espécie de “presença” que encapsula o som e que o “enquadra” numa moldura ruidosa¹⁰¹ alterando, conseqüentemente, a percepção do conteúdo transmitido para o ouvinte¹⁰².

Adorno à época trabalhava no Radio Research Project, chefiado pelo austríaco Paul Lazarsfeld, projeto este que fazia parte de uma pesquisa maior com o objetivo de estudar e compreender o gosto do público americano no que se referia a suas decisões de consumo, algo que ele vinha desenvolvendo há alguns anos. Lazarsfeld “inventou a audiência”¹⁰³ e criou uma metodologia para coletar dados sobre seu comportamento em relação ao consumo a fim de repassá-los aos produtores destes bens para que pudesse haver uma melhor antecipação das necessidades daqueles. No caso da música, as pesquisas eram baseadas em enquetes feitas utilizando-se o sistema radiofônico comercial americano e estavam levando em conta um conteúdo por demais abstrato para Adorno, que insistia em incluir a mediação tecnológica do rádio e do disco como modificadores do comportamento de escuta do ouvinte, algo que estava sendo deixado de lado por Lazarsfeld e outros e que, para ele, deixava essa mediação passar como transparente ou neutra, portanto, perigosa¹⁰⁴. Para aquela situação, ele mesmo disse que “uma maquininha que permitisse o ouvinte indicar o que ele gostava ou não por meio de um botão durante uma execução musical parecia

¹⁰¹ O editor do livro que reúne diversos ensaios sobre música de Adorno, Richard Leppert, faz referência a um texto não publicado, “Memorandum: Music in Radio”, onde este explicitou detalhadamente sobre a questão do ruído. LEPPERT. *Commentary (Culture, Technology, and Listening)*. p. 216-218.

¹⁰² Naturalmente, há outras questões que Adorno ficou, inclusive, notório por tratar, como a infantilização da escuta e outras, a serem levantadas em outro momento.

¹⁰³ O termo foi cunhado por Douglas, que dedica um capítulo inteiro a essa questão, grande parte dele referindo-se a Lazarsfeld. DOUGLAS. *Listening In*. p. 125-159.

¹⁰⁴ LEPPERT. *Commentary (Culture, Technology, and Listening)*. p. 215-220.

algo muito inadequado para lidar com a complexidade do que estava sendo descoberto”¹⁰⁵.

Que tipo de mediação poderia ser tão contundente - e danosa para a música - a ponto de Adorno chamar-nos a atenção? Uma questão parece estar bem evidente em um texto seu, ou seja, a compressão do volume sonoro e o volume do aparelho em si. Quanto a este último, Adorno fez restrições ao rádio por este tocar o som orquestral muito mais baixo que uma orquestra real, causando uma espécie de “miniaturização” da peça sinfônica. Assim como uma catedral em miniatura não daria a impressão de seu modelo original em função do próprio tamanho do corpo humano, uma orquestra sinfônica ouvida por um alto-falante não causaria o mesmo efeito da mesma ao vivo. Dimensões sinfônicas absolutas, ademais, levam consigo a existência de uma experiência que é difícil de existir mesmo em termos simplificados, mas que é, de qualquer forma, fundamental na percepção da sinfonia e seu verdadeiro objetivo musical da discussão técnica da perspectiva auditiva: a experiência do espaço sinfônico. “Entrar” numa sinfonia significa ouvi-la não apenas como algo à frente, mas como algo em torno de, como um meio em que alguém “vive”.¹⁰⁶

Sendo o ruído inerente à transmissão radiofônica, qualquer som mais baixo em volume ficará prejudicado em sua inteligibilidade, pois o ruído de fundo não diminui. Para evitar-se isso, uma transmissão ideal deveria ter todo seu conteúdo no máximo volume, conseguindo assim o maior afastamento desse som em relação ao ruído de fundo. Ora, para se fazer isso, é preciso modificar o som original, realçando partes que têm o volume normalmente mais baixo e a música erudita está cheia delas. Esse efeito é chamado de *compressão* e Adorno mostrou que o que acontecia era a distorção de toda dinâmica original, pois

¹⁰⁵ ADORNO. A European Scholar in America. In: FLEMING, et al. (Eds.) *The intellectual migration - Europe and America, 1930-1960*. Cambridge: Harvard University Press, 1969. p. 344

¹⁰⁶ LEPPERT. Commentary (Culture, Technology, and Listening). p. 257.

acabava ressaltando sons de volume mais baixo, elevados artificialmente para ficarem afastados do ruído, modificando suas proporções em relação ao original. Essa falta de “surrounding” não deve ser vista como inerentemente negativa, porém. Uma orquestração monumental (como a de Wagner, especificamente) foi chamada de uma “droga” para o ouvinte que “viaja” naquela sonoridade sem ater-se a qualquer outro significado mais profundo. Adorno acreditava que o rádio poderia ter um efeito “progressivo”, positivo, ajudando o ouvinte a livrar-se desse efeito inebriante, retirando justamente a impressão grandiosa da música e impedindo a tal ‘viagem’, uma vez que sua sonoridade radiofônica não é tão atraente assim. O problema, para ele, agravava-se em peças que dependiam mais dessa variação dinâmica, como as sinfonias de Beethoven, pois o rádio (e a compressão do volume que ele submete a música) era por demais problemático¹⁰⁷.

Além do volume em si, a questão do timbre também deve ser considerada, pois a produção da sonoridade radiofônica realiza-se de maneira diferente em relação à fonográfica. Desde o advento da tecnologia elétrica, no fim da década de 1920, ambos os meios privilegiaram questões diferentes quanto à gravação e reprodução sonora. Há quem afirme que a música do rádio preferiu metais sobre cordas, ritmos rápidos e um clima antirromântico, características que correspondiam às possibilidades tecnológicas da época¹⁰⁸. É claro que esse tipo de afirmação deve ser lido como a sugestão de uma tendência; independentemente dela, cordas e romance tiveram grande espaço na programação radiofônica no Brasil. Como exemplo, tome-se Radamés Gnattali e a “Grande Orquestra Brasileira” no programa *Um Milhão de Melodias*, criados em 1943 onde há o acoplamento de uma orquestra de cordas e metais junto a

¹⁰⁷ Idem, p. 258.

¹⁰⁸ BRAUN (Ed.). *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 20.

instrumentos chamados de “base” popular, como bateria, acordeom, violões e percussão (pandeiro, bongôs etc). Mais do que uma simples escolha de instrumentos adequados, “com a gravação elétrica, eles [os técnicos] começaram a pensar em termos de criação de uma imagem aural”¹⁰⁹. Gravava-se a fonte sonora em meio a uma sala adequada para a execução musical ou simulava-se artificialmente esse tipo de ambiente.

Para o disco, afastou-se o microfone, captando não só o som vindo diretamente dos instrumentos e vozes mas também as reverberações geradas pela sala/estúdio de concertos/gravações. Afinal, essas reverberações - inúmeras reflexões do som nas paredes e objetos de um espaço físico que retornam ao microfone em tempos diferentes, ainda que próximos - dão informações sobre alguns aspectos do ambiente, como seu tamanho e os materiais usados em suas paredes, por exemplo¹¹⁰. A música erudita, por muito tempo, teve como referência a execução acústica da peça musical e balizou tanto a tecnologia quanto a performance em função deste paradigma. Para esse tipo de gravação, o som criado na sala de concertos era indissociável da peça em si, e para isso, mantinha-se o microfone afastado o suficiente do instrumento musical para que possa captar as reverberações do espaço em que se encontra. Isso mudou completamente a partir da década de 1950 com a música eletroacústica, mas esta teve menor divulgação do ponto de vista quantitativo em relação à música chamada “clássica”. No entanto, para a chamada música popular, isso acaba não sendo tão fundamental. Na verdade, desde o início das gravações elétricas, como já foi dito, artistas começam a lidar com essa tecnologia de maneira menos inibida, sem um compromisso com a performance ao vivo.

¹⁰⁹ CHANAN. *Repeated Takes - A Short History of Recording and its Effects on Music*. London, New York, 1995. p. 58.

¹¹⁰ COOK (Ed.). *Music, Cognition, and computerized sound: an introduction to psychoacoustics*. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

Vocalistas descobriram como tratar o microfone como se fosse um instrumento em todo seu direito e não apenas um meio de captura sonora passiva. Eles inventaram, no processo, um ampla gama de novos efeitos vocais e técnicas e até mesmo novos meios de cantar [...] as consequências para o canto popular tem sido enormes¹¹¹.

O uso criativo do microfone como modificador da voz também foi usado para acrescentar dramaticidade em locuções como a do personagem “O sombra”, onde Saint Clair Lopes, na Rádio Nacional, falava bem próximo dele, valendo-se do que tecnicamente é chamado de efeito de proximidade, que realça os graves da fonte sonora: “Quem sabe o mal que se esconde nos corações humanos? O sombra sabe!”¹¹². Isso, junto com um efeito de repetição de sua voz como um eco, criava um efeito bastante diferente da voz falada normalmente, mostrando como o efeito conseguido não está somente no texto e na maneira de interpretá-lo, mas passa também pela mediação tecnológica que só a eletrônica pode fornecer.

Se, no disco, uma microfonação afastada pode dar a impressão ao ouvinte de estar escutando uma música executada, de fato, em uma sala de concertos real, criando sua moldura, no caso do rádio, isso podia ser um complicador, especialmente se durante a irradiação houvesse um auditório e seus ruídos inerentes, como tosses, conversas e, porque não dizer, gritaria em função da presença de um intérprete mais idolatrado¹¹³. Por isso, tomou-se o caminho “close-up”, isto é, aproximou-se ao máximo o microfone de sua fonte sonora de modo a minimizar a captação da reverberação (e, eventualmente, do público importunamente ruidoso). Estudos feitos entre 1927 e 1935 mostraram que “na transmissão radiofônica é bem sabido que um ouvinte em frente a um alto-

¹¹¹ CHANAN. *Repeated Takes*. p. 128.

¹¹² Infelizmente, não há o registro do seriado na época em que era transmitido, mas sim na gravação comemorativa dos 40 anos da Rádio Nacional (1976).

¹¹³ Chegou-se ao ponto de se criar os “Dez mandamentos dos fãs” como forma de tentar conter o barulho desse público (que, normalmente, é qualificado como sendo do gênero feminino) GOLDFEDER. *Por trás das ondas...* p. 140-159 e 178.; MCCANN. *Hello, Hello Brazil*. p. 208-209.

falante pode julgar com razoável precisão a distância do locutor em relação ao microfone. Quanto maior a distância, mais reverberantes são os sons e mais afastado o alto-falante irá parecer”.¹¹⁴ Também eram preferidas salas acusticamente tratadas de modo a minimizar as reflexões sonoras. Diz Michael Chanan: “Levada ao extremo, esta técnica resultou na “distorção” vocal do cantor acompanhado por uma música de fundo cheia, produzindo um efeito de intimidade artificial como se o cantor e a canção fossem transportados à presença do ouvinte”¹¹⁵. No caso da Rádio Nacional, por exemplo, falou-se muito dessa captação sonora por meio de um microfone pendurado a um pedestal - chamado *boom* ou *girafa* - que, para aumentar o volume de instrumentos e destacá-los em meio à massa orquestral, era posicionado por um funcionário na medida em que a música se desenrolava. Isso foi mencionado de uma maneira precisa e divertida por Paulo Tapajós:

No tempo em que se gravava *Quando canta o Brasil* [provavelmente entre 1952 e 1953], grava-se aqueles discos de 16 polegadas, de acetato, e houve um bêbado que entrou aqui no auditório num dia em que houve um número de macumba [...] O programa começou e no número da Tia Amélia chamado *Bordões ao luar*, que não tinha canto, ele levantou e veio pro microfone e começou a cantar. [...] Ele conseguiu chegar no microfone porque eu não estava lá na frente, eu estava cá atrás no estúdio, girando uma girafa para o oboé que ia fazer um solo daqui a pouco. Então, lá na frente [do palco] estava desguarnecido. Isso é pra mostrar o cuidado com que a gente olhava o naipe de instrumentos e como a gente procurava cobrir aquele naipe. Outro cuidado [...] lá em cima[, na técnica], o maestro Léo Peracchi subia com a partitura igual à que o Radamés tinha aqui embaixo para reger a orquestra. Pra quê? Para orientar o operador. O operador não lia música e o maestro lia pra ele e começava a dizer tudo o que ia acontecer no programa. Isso aconteceu em *Um Milhão de Melodias*, lembra? Era um programa muito difícil, muito movimentado.¹¹⁶

¹¹⁴ COOK (Ed.). *Music, Cognition, and computerized sound: an introduction to psychoacoustics*, p. 96-97.

¹¹⁵ CHANAN. *Repeated Takes*. p. 60.

¹¹⁶ MARQUES. *Depoimento de Paulo Tapajós - AER400*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassette.

Toda essa “movimentação” que os programas poderiam ter era ainda mais levada em conta por eles serem ouvidos simultaneamente por um imenso número de pessoas, isto é, o público ouvinte acompanhava *paripassu* a transmissão radiofônica. Diferentemente do disco, o rádio faz uma comunicação que podemos chamar de simultânea ou sincrônica, isto é, tanto transmissor quanto receptor têm de estar conectados ao mesmo tempo para que a mensagem seja efetivamente recebida. No disco, isso dificilmente acontece e nem é esperado. Ele é durável, pode ser guardado para uma escuta futura, ordenado em meio a outros discos e ser acessado virtualmente a qualquer momento que se queira. O que se tem por certo é que o ouvinte irá ouvir a gravação em um momento de sua escolha e é isso que será valorizado neste meio. A gravação fonográfica é pensada para durar – considera-se que o ouvinte do disco usará a mídia várias vezes – e não é relevante para o produtor o número de pessoas que os escutem simultaneamente. O rádio, nesse sentido, é muito diferente. O conteúdo que ele comunica é efêmero, de armazenamento bastante difícil para o ouvinte dependente da programação da emissora, condicionado à sua programação e aos seus horários. Uma vez irradiado, o conteúdo se esvai no ar - ou éter, como às vezes era chamado seu meio de transmissão - ficando guardado na lembrança dos que o ouviram naquele momento:

Todas as noites, agora, há uma triste, vagarosa morte por aí. É o fim da irradiação. É o começo do silêncio. O rádio - sino desbotado deste século melancólico, dobra finados sobre si mesmo. É uma tristeza lenta e longa. Passou o o último disco. O speaker já disse o 'boa-noite' irremediável. E de um piano invisível, sozinho, abafado entre lâminas pardas de asbestos isolantes de uma cabine, nasce a sinfonia citadina da meia-noite. Nasce, mal vive, e morre¹¹⁷

¹¹⁷ Texto de César Ladeira publicado em 1935, *apud* SALIBA. *A dimensão cômica da vida privada na República* (Coleção História da Vida Privada no Brasil, vol. 3). São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 350.

A irradiação, antes desse “boa noite”, gerou signos e lembranças, alimentadas com outros conteúdos numa periodicidade mais rápida que o disco. Um programa radiofônico e a produção musical nele investida eram concebidos para serem usados uma única vez, com seus ouvintes sintonizados todos ao mesmo tempo ao centro difusor da mensagem. Na escuta radiofônica, imaginava-se que aquilo que está sendo ouvido por meio de um receptor único está sendo repetido em todos os demais simultaneamente. Produtores e ouvintes normalmente estavam cientes disso, comentando até em textos a transitoriedade da transmissão, como no caso acima. Além disso, a também já citada “movimentação” e a criação de elos de ligação entre as diversas partes de um programa espalhadas ao longo do tempo foram objeto da atenção desses produtores. O “objeto” disco, nesse sentido, com suas músicas prontas a serem ouvidas, desde que postas para tocar em um toca-discos, criou um outro tipo de escuta.

No período escolhido para nossa análise, o disco no Brasil era comercializado quase sempre no formato 78 rpm¹¹⁸, ou seja, contendo uma música de cada lado. Por esse motivo, ele não cria *per se* uma identidade sonora baseada num conjunto de músicas como é o caso de um programa radiofônico e estava à mercê dos usos que seus ouvintes faziam dele - uso este, aliás, dificilmente reconstituível, inventado no cotidiano de cada um, como já estudou de Certeau. As ocasiões nas quais estes discos eram tocados, o número de vezes, a ordem das músicas e até mesmo as intervenções daqueles que os colocavam ou tiravam do aparelho foi perdida junto com várias outras “táticas” do viver o dia-a-dia, por exemplo, o modo com que escutavam o rádio¹¹⁹. No caso dos discos, cada ouvinte criou com eles uma escolha possível numa ordem personalizada dentre as músicas disponíveis que, no entanto, apresentavam-se

¹¹⁸ Na década de 1950 apareceu o LP de 10 polegadas, mas era muito caro para ter vendas representativas.

¹¹⁹ CERTEAU. *A invenção do cotidiano* (vol. 1 - Artes de Fazer). Petrópolis: Vozes, 2001. [1980].

numa espécie de universo fechado determinado pelo tamanho da coleção que tinham à mão e pela disposição que tinham em colocá-los para tocar em suas casas.¹²⁰ O rádio, neste aspecto, tornava esta escolha bastante diferente e seus produtores sabiam disto.

Pelo rádio, uma gama muito maior de músicas podia ser oferecida - tanto na forma da reprodução fonográfica, com discos que o ouvinte não tinha quanto na forma da música tocada ao vivo pelos conjuntos musicais de cada emissora. No caso da Tupi e da Nacional do Rio de Janeiro, isto podia ser bastante comum, devido ao grande investimento que se fazia nelas com orquestras, conjuntos e cantores nos diversos programas por nós analisados. Num programa musical, o conjunto de músicas era encadeado de modo a seguir temas escolhidos por seus produtores, de modo a dar-lhes uma coerência maior. Toda essa oferta de música, claro, esteve condicionada à infraestrutura composta de inúmeros aparelhos receptores (de rádio) e tocadores (de disco) espalhados pelos lares do Rio de Janeiro, em primeiro lugar, mas também por todo o país, dado que ambos os meios tinham potencial para serem usufruídos por uma parcela da população fora da então capital da República. No entanto, o desenvolvimento de um e outro meio, se foi feito em paralelo, nem por isso teve um crescimento sempre igual, sendo maior, no momento estudado, o rádio.

Embora o objetivo desta pesquisa não seja estudar a recepção pelo público deste ou daquele conteúdo, cabe dizer, porém, que no período aqui compreendido, o rádio como aparelho doméstico teve uma penetração muito maior do que o disco, pois este teve um impulso maior de vendas a partir do fim da década de 1960, somente. Apesar de não dispor de números, há um consenso em se dizer que desde o início da gravação elétrica em 1927, senão

¹²⁰ As escolhas e preferências musicais na década de 1930, período inicial do rádio no Brasil, foram objeto de uma interessante reflexão sobre a criação do gosto de parte de algumas camadas da sociedade em GONÇALVES. *Música em 78 rotações - "Discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30* 2006. 241p. (mestrado) - USP, São Paulo. p. 68-69.

antes, e até os anos 1970, a indústria fonográfica brasileira teve um crescimento vegetativo¹²¹. Em contraste a isso, o rádio já em 1945 era encontrado em 85% das residências do Rio de Janeiro e de São Paulo somando mais de 660 mil aparelhos, chegando a 95% dos lares em 1950 e uma base instalada de aproximadamente um milhão de aparelhos em 1955 no território nacional¹²². Do ponto de vista da projeção artística, o rádio para o artista era tanto o ponto de partida quanto o de chegada, com o disco sendo uma atividade mais complementar do que um fim em si mesmo. Em geral, os artistas começavam no rádio e só depois que tinham algum sucesso naquele meio é que iriam gravar um disco, mas dificilmente dependeriam apenas do disco para manter suas carreiras¹²³. Além desses números, a tese de que o rádio tem maior penetração que o disco no período parece se confirmar pelas declarações daqueles que trabalhavam com este último. Tome-se como exemplo o depoimento de Antonio Almeida, diretor da gravadora Todamérica, publicado na revista *A Cigarra* em 1952:

Apesar de, nos últimos anos, a venda de discos haver aumentado consideravelmente o nosso mercado, entretanto, longe está de se enquadrar entre os grandes centros estrangeiros. Mesmo em relação a certos sucessos aqui alcançados. A música, quando lançada, tem poder de penetração em todo o país, através do rádio e serviços de alto-falantes, hoje já frequentes em quase todas as cidades do Brasil. Observamos, porém, que somente nas principais capitais onde se verifica maior poder aquisitivo do nosso povo, a venda de discos é feita normalmente. As populações do interior, na impossibilidade de poder adquiri-los, limitam-se, exclusivamente, a ouvi-los pelo rádio. No interior, a nossa estatística tem sempre acusado um resultado negativo.¹²⁴ (grifo meu)

¹²¹ Ver ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. Esta afirmação também é feita por Rita Morelli e Alberto Moby em seus respectivos trabalhos: MORELLI. *Indústria Fonográfica - um estudo antropológico* (Coleção Teses). Campinas: Unicamp, 1991.; MOBY. *Sinal Fechado*.

¹²² Porcentagens extraídas de dados do Ibope *apud* MCCANN, B. *Hello, Hello Brazil*. p. 23. Números de aparelhos extraídos *apud* KLÖCKNER, L. in BAUM (Ed.). *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

¹²³ BORGES. *PRK-30 - AER204*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-fev-47]. cassette.

¹²⁴ *Apud* SALES. *MPB em pauta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984. p. 21-22.

A Rádio Nacional, nesse panorama, deteve a liderança, chegando a 50,2% da audiência média em 1952¹²⁵. Numericamente, pelo menos, a Rádio Nacional é bastante representativa da produção musical do período. Não se quer sugerir, no entanto, que a emissora veiculasse apenas música. Programas humorísticos, jornalísticos e rádio teatro eram outros formatos produzidos em grande quantidade pela emissora, e às vezes com música também dentro deles, o que faz aumentar as possibilidades de pesquisa nesse tipo de material.

Para a presente pesquisa, tomou-se como objeto privilegiado o conteúdo musical dos programas radiofônicos. Pensou-se menos em analisá-lo tecnicamente, no sentido musicológico do termo, e mais na tentativa de entender como essa música foi apresentada por seus produtores. Em que pese uma diferenciação entre o que é rotulado como “música erudita” e “música popular” e sua existência em termos de repertório e público, queremos seguir a sugestão de Canclini e “demolir essa divisão [...], essa concepção em camadas do mundo da cultura”, onde as ciências sociais deixem de ser nômades, cada qual em sua camada, para que “redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente”¹²⁶.

Para o que se discute aqui, não é relevante a importância relativa entre uma e outra categoria musical, e sim a postura dos artistas frente ao aparato gravador sonoro. Nesse sentido, o que está em questão é a produção e difusão de música por meio de um dispositivo tecnológico visando tanto a fruição estética nas mais diversas possibilidades, como também a transformação de um bem simbólico no seu correspondente valor de troca. O disco, enquanto objeto, “transformou a performance musical em um objeto material, algo que você pode

¹²⁵ BAUM (Ed.). *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*, p. 136.

¹²⁶ CANCLINI. *Culturas Híbridas - Estratégias para entrar e sair da Modernidade* (LESSA, et al., Trad.) 4ª ed. (Coleção Ensaio Latino-americanos, vol. 1). São Paulo: Edusp, 2003. p. 19.

segurar com as mãos, que pode ser comprado e vendido”.¹²⁷ Como discutido antes, os conteúdos de ambas as mídias são distintos em termos de durabilidade: poder-se-ia dizer que o disco está para o livro assim como o programa radiofônico está para o jornal.¹²⁸ Simon Frith, ao sugerir essa comparação, está pensando no gênero pop do pós-guerra e a restringe à questão da simultaneidade, como foi descrito acima. No entanto, gostaria de estender essa comparação para além do que o autor originalmente sugere para detalhar um pouco mais o universo onde esses músicos estão imersos, um mundo onde parece ser mais explícita a proximidade da música com as relações comerciais que a circundam.

Uma primeira categorização proposta é a que separa em três grupos os atores diretamente envolvidos na produção ‘criativa’ da música: compositores, intérpretes e músicos¹²⁹. Estes últimos não tinham outra compensação por seu trabalho além do pagamento imediato na forma de um cachê (na década de 1980, começou a haver a implantação do chamado “direito conexo ao direito autoral”, onde eles passaram a serem vistos como participantes do processo criativo).¹³⁰ Os intérpretes, além de receberem cachê como os músicos, geralmente estavam associados às gravadoras, recebendo “direitos artísticos”. São os compositores e editores musicais os que recebem pelo que uma música venha a render, mas este pagamento não vem do rádio, e sim do disco e da venda de partituras. Note-se que, no Brasil, mesmo estando num “estágio primitivo de industrialização” antes da Segunda Guerra Mundial e tendo

¹²⁷ CHANAN. *Repeated Takes*. p. 7.

¹²⁸ FRITH. *Sound Effects - youth, leisure, and the politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981. [1978]. p. 7.

¹²⁹ Estou aqui fazendo uso de um modelo que exclui os técnicos desse processo, algo que pode ser apontado como problemático, especialmente em épocas mais recentes. THÉBERGE. *Any Sound You Can Imagine - Making Music/Consuming Technology* (Coleção Music/Culture). Hannover & London: Wesleyan/New England, 1997. No entanto, para o período contido nesta pesquisa, esta divisão dá conta dos que são reconhecidos em maior ou menor grau como “verdadeiros criadores”.

¹³⁰ MORELLI. *Indústria Fonográfica*. p. 92.

consolidado seu mercado de bens culturais décadas depois¹³¹, pode-se encontrar exemplos de procedimentos comerciais bastante entranhados nas relações entre compositores, editores e público desde aquele período¹³².

Até os anos 1930, pelo menos, era comum o intelectual que se dedicasse à literatura trabalhar como jornalista, numa espécie de “simbiose entre o literato e o jornal”.¹³³ Além de matérias, esses mesmos homens produziam anúncios publicitários valendo-se muitas vezes de sua habilidade no campo das letras, criando mensagens que chamassem a atenção pela estrutura de um soneto, por algum *slogan* divertido e outros recursos que pudessem chamar a atenção de possíveis consumidores. No entanto, a associação de sua imagem a produtos do cotidiano, páginas humorísticas e críticas ambíguas a certas situações polêmicas de seu tempo não contribuiu para que esses intelectuais e sua produção fossem levados em consideração por parte da intelectualidade mais “séria”, que os deixou muitas vezes excluídos de seus círculos mais importantes, fadados a uma “viela escura em zona suburbana”¹³⁴.

O caso dos músicos instrumentistas¹³⁵ no rádio é análogo, pois sua produção, por mais impressionante que fosse em termos de sofisticação musical, estava sempre sendo acompanhada por um anúncio de remédios para o fígado, sais de frutas, dentifrícios, refrigerantes, achocolatados e outros produtos do cotidiano. As mensagens faladas como inserções publicitárias eram transmitidas tendo como fundo musical os mesmos artistas que, segundo a apresentação do programa vinham mostrando “Temas legítimos do folclore apresentados da forma original” (em *Aquarelas das Américas*, patrocinado pela Pan American World Airways), ou “Bahia, povo, poesia e paisagem” (*Minha Terra é assim*,

¹³¹ ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 44.

¹³² Estes serão mostrados nos próximos capítulos.

¹³³ ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 28.

¹³⁴ Bastos Tigre apud SALIBA. *Raízes do Riso*. p. 133.

¹³⁵ Faço uma distinção entre o músico “anônimo” (instrumentistas, na maioria dos casos) dos que são considerados “artistas”, ou seja, os compositores e intérpretes, ou “cartazes” conhecidos.

patrocinado pelas Lãs Sams) ou então “Melodias inesquecíveis que falam de perto ao coração da nossa gente” (*Quando Canta o Brasil*, patrocinado por Glostora).

Esses artistas estavam eventualmente tocando o fundo musical para as mensagens criadas pelos mesmos humoristas anteriormente citados¹³⁶. Nesse sentido, o músico - cuja maior preocupação estava em impor a si mesmo altos padrões artísticos¹³⁷ - se via como participante de uma engrenagem publicitária que não lhe glorificava nem um pouco. Radamés Gnattali, em depoimento de 1976, falou desta oposição entre uma música ‘de concerto’ e a composta para o rádio:

O que eu escrevo de música popular é sempre com um fim imediato de um programa [radiofônico]. Não é coisa que talvez interesse [artisticamente] a mais gente. E a minha música de concerto, isso eu acho uma coisa sagrada, como um médium que não pode cobrar, não gosta de cobrar porque recebeu de Deus¹³⁸.

Um dom de Deus que não pode ser misturado, quiçá corrompido, a relações capitalistas como compra e venda, na opinião de Radamés. Um trabalho que deveria permanecer intacto quanto à “aura” de sua inspiração e cuja motivação era diferente daquela acionada para a criação no meio radiofônico.

¹³⁶ SALIBA. *Raízes do Riso*. p. 223-224. Ao contrário do que pode se pensar do rádio, é muito difícil ouvir *jingles* nos programas do período. Em seu lugar, estão anúncios falados pelo locutor com um instrumento musical ao fundo (comumente piano ou órgão). Embora a lista ainda não seja definitiva, digo que de todos os programas escutados até aqui, só ouvi *jingles* - anúncios cantados - nos programas da Rádio Tupi (SP e RJ) como *O pessoal da Velha Guarda*, *PRK-30*, *Viva o Samba*, todos tendo também a modalidade publicitária locutor/instrumento.

¹³⁷ “músicos, na sua maior parte, estão basicamente interessados apenas no desempenho. A maioria das outras coisas da vida são realmente secundárias”. Carta de um músico inglês para uma pesquisa feita nos anos 80. WILLS e COOPER. *Pressure Sensitive - Popular Musicians under Stress* (Coleção SAGE communications in society). London: Sage, 1988. p. 44.

¹³⁸ MARQUES. *Depoimento de Radamés Gnattali - AER389*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassete. Tive a oportunidade de me debruçar sobre um conjunto de 23 depoimentos dados para os 40 anos da Rádio Nacional, em 1976. Além da efeméride, o produtor Lourival Marques estava tentando repor o acervo da emissora, recentemente transferido para o MIS-RJ, contra a vontade da maioria dos envolvidos. Para tanto, Marques fez longas entrevistas com os participantes do “tempo heroico” da emissora, inclusive pensando na possibilidade desse conjunto ser usado por pesquisadores no futuro. PINTO. Rádio, música e memória: reflexões sobre a música popular brasileira, o auge da Rádio Nacional e a construção de suas narrativas na década de 1970.

Em outra situação, o mesmo músico disse que escrever música, sem especificar qual, era algo comparável a uma necessidade orgânica, mas que ele não dava o menor valor àquilo, apontando para prateleiras cheias de envelopes contendo músicas suas¹³⁹. Significativamente, mesmo dizendo não dar valor a esse acervo, guardou-o cuidadosamente e, depois de sua morte, continua sendo guardado e administrado por sua segunda mulher, criando um contraste entre ação (de guardar essas partituras) e discurso (de não dar importância a elas).

A performance musical é distinta no rádio, embora isso seja percebido de maneira diferente em função da época em que a tecnologia se desenvolveu. A gravação de som é mais antiga que a sua transmissão por meio do rádio e os usos pensados para ela no início não estavam ligados inicialmente à música e sim à preservação da voz, seja ela dizendo as palavras de alguém prestes a morrer ou o envio de 'cartas aurais' por executivos. No seu formato original, como cilindro, foi uma espécie de 'secretária eletrônica *avant la lettre*, embora esse uso tenha sido implementado décadas depois da proposta original lançada por Edison, seu inventor.¹⁴⁰ Enfim, o fonógrafo foi uma espécie de subproduto de pesquisas ligadas à telefonia no fim do séc XIX.¹⁴¹

Foi na virada para o século XX que o aparelho passou a ser considerado para a exploração comercial de música, primeiramente com fones de ouvido e posteriormente com uma corneta. Em sua promoção, empresas como a Edison Phonograph não queriam competir com outros instrumentos de reprodução musical (como o piano automático ou caixas de música, muito populares na época), mas sim em vender música "real". Em outras palavras, o marketing dos aparelhos na década de 1910 nos EUA pretendia vender um aparelho que

¹³⁹ Depoimento constante no filme **Nosso amigo Radamés**: DIDIER e KENDLER. *Nosso amigo Radamés Gnattali* Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1991 VHS.

¹⁴⁰ NOSENGO. *A extinção dos tecnossauros*. p. 45.

¹⁴¹ WELCH e BURT. *From Tinfoil to Stereo - The Acoustic Years of the Recording Industry*. p. 3.

“recriasse” música e não simplesmente a “reproduzisse”.¹⁴² O fonógrafo era, antes, um “instrumento musical” mais do que um “aparelho de som”, por assim dizer. Num primeiro momento, a novidade atraiu um grande número de pessoas e, por consequência, de consumidores. No entanto, aos poucos, algumas características da gravação começaram a incomodar grandemente. Se antes a execução musical era única, efêmera (como viria a ser o programa radiofônico), o seu registro em disco não, parecendo artificial, congelado no tempo, e trouxe a irritação dos que a ouviam.

No início do século XX, John Phillip Souza chamava as gravações de “música enlatada”, especialmente por seu receio de vê-las substituírem as bandas e suas execuções ao vivo.¹⁴³ Mais recentemente, Pierre Boulez ainda se queixou de erros de fraseado gravados, uma nota errada, uma entrada insegura ou uma desafinação: “Ouvir [os erros de uma execução musical] uma vez é bem ruim, mas ouvir isso num CD, que se ouve repetidas vezes, é absolutamente intolerável”.¹⁴⁴ Em sua história, a gravação foi se transformando tecnologicamente e sua mediação criou uma espécie de desvio em relação a um mundo sem ela. Parafraseando Darwin, ela criou uma espécie de “seleção tecnológica”, onde alguns instrumentistas foram favorecidos em prejuízo de outros em função de estarem mais bem adaptados à performance para ser gravada. Falando da música erudita em geral e dos pianistas em particular, David Dubal exemplificou:

Durante a carreira de [Arthur] Rubinstein, surgiu uma nova reverência pela execução tecnicamente perfeita, como consequência da gravação. Pianistas da virada do século, a tão chamada Idade do Ouro, anteriores a Horowitz, tinham uma técnica maravilhosa, mas descuidada. Aliás, muitos

¹⁴² THOMPSON. *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. The Musical Quarterly*, vol. 79, nº 1 p. 131-171, 1995.

¹⁴³ NEWSOM. *Perspectives on John Philip Souza*. Washington: Library of Congress, 1983. p. 29.

¹⁴⁴ VERMEIL. *Conversations with Boulez - Thoughts on Conducting* (NAISH, Trad.). Portland: Amadeus Press, 1989. p. 106.

deles tinham aversão e temiam o aparato de gravação, uma vez que sua execução podia tornar-se rígida e reprimida.¹⁴⁵

Se a gravação enquanto meio expressivo interferiu no desempenho de vários instrumentistas e cantores, deve-se pensar em algumas diferenças introduzidas por ela em relação a um ou outro tipo de repertório executado por esses músicos. Os pianistas citados acima executam o que poderíamos chamar de *repertório canônico da música clássica*, um conjunto de obras compostas entre a metade do século XVIII e o começo do século XX (*grosso modo*, desde o tempo de Bach até Stravinsky)¹⁴⁶.

Uma última diferença deve ser apontada entre rádio e disco que não está no âmbito técnico e sim no tratamento diferenciado que as emissoras de rádio recebiam em comparação com as gravadoras. Num período considerado “pioneiro”, das décadas de 1940 e 1950, algumas associações controladoras do direito autoral (UBC e Sbacem, especificamente) diferenciavam dois tipos de empresas, tratando duramente as gravadoras e tentando entrar em acordo com as emissoras. Segundo Rita Morelli, mesmo os dois usuários estando do lado ‘moderno’ do mercado musical da época (em oposição aos usuários tradicionais como clubes, circos, academias, bailes etc), as gravadoras pareciam muito mais ameaçadoras naquele momento por representarem uma concorrência aos fabricantes de partituras - tradicionais aliados dos compositores - num suporte que não mais exaltava o nome do compositor e sim do intérprete da peça

¹⁴⁵ DUBAL. *Evenings with Horowitz - A Personal Portrait*. New York: Birch Lane Press, 1991.

¹⁴⁶ O processo de cristalização desse repertório está para além dos limites deste texto. Para uma descrição dessa dinâmica do ponto de vista da indústria fonográfica, ver LEBRECHT. *The Life and Death of Classical Music*. New York: Anchor Books, 2007. A indústria, no entanto, não foi a única responsável por esse processo, pois décadas antes alguns musicólogos já privilegiavam um certo repertório em detrimento de outro, coincidindo com o período mencionado. Por exemplo, Eduard Hanslick, uma das importantes fontes teóricas para Mario de Andrade (ainda que muitas vezes para se afastar dele), achava que pouca música existia antes do século XVII: “Meu coração começa com Mozart e culmina com Beethoven, Schumann e Brahms”: SADIE. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In. London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 8. p. 151; idem, p. 151., vol 8, COLI. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical* (Coleção Viagens da Voz). Campinas: Editora da Unicamp, 1998. p. 353. A relação entre estruturas musicais e sociais feitas por Theodor Adorno também foi restrita a um período relativamente estreito da história da música, indo do fim de 1700 até o início do século XX. MARTIN. *Sounds and Society - Themes in the sociology of music*. Manchester, New York: Manchester University, 1995. p. 117.

musical nele contido. Em função disso, as entidades autorais não flexibilizavam suas posições diante das gravadoras.

Já no caso das emissoras de rádio, como não havia um suporte físico na transmissão da música, pelo menos naquele momento o caminho mais trilhado foi o do entendimento e do acordo.¹⁴⁷ Essa situação durou aproximadamente até pelo menos a morte de Getúlio Vargas, o presidente que mais esteve próximo da classe dos compositores brasileiros e que, sugestivamente, tem a ver com o fim do período que pretendemos nos debruçar nesta pesquisa.¹⁴⁸

Resumindo estas considerações, pode-se dizer que rádio e disco têm diferenças do ponto de vista tecnológico, de mediação, na sonoridade, assim como na simultaneidade com que cada um é escutado e também na configuração sígnica que sugerem ao tocarem determinado conteúdo. O crescimento de um e outro meio no Brasil se deu em períodos não totalmente coincidentes e o uso que deles fizeram as grandes empresas também foi distinto. Além disso, cada meio abriu espaços para artistas com uma aptidão um tanto diferenciada e isso pode ser visto, por exemplo, no tratamento dado às questões do direito autoral. Essas diferenças, cremos, mostram que a análise do conteúdo radiofônico deve sempre ter em vista essas diferenças, sob o risco de se perderem alguns dados pouco evidentes se usarmos uma metodologia pouco sensível a eles. Ainda que se esteja ouvindo uma gravação de um programa radiofônico, “congelada”, e não uma emissão ao vivo, deve-se considerar o rádio como algo específico e muito digno de ser analisado em sua especificidade.

O RÁDIO CONCRETO: A CONSTRUÇÃO DE UM ACERVO E A METODOLOGIA DE PESQUISA

Gostaria muito de fazer valer o pensamento de Marc Bloch quando diz que

¹⁴⁷ MORELLI. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000. p. 117-134.

¹⁴⁸ Idem, p. 177.

“todo livro de história digno desse nome deveria comportar um capítulo ou [,caso se prefira], inserida nos pontos de inflexão da exposição, uma série de parágrafos que se intitulariam algo como: “Como posso saber o que vou lhes dizer?” Estou convencido de que, ao tomar conhecimento dessas confissões, inclusive os leitores que não são do ofício experimentariam um verdadeiro prazer intelectual. O espetáculo da busca, com seus sucessos e reveses, raramente entedia”¹⁴⁹

Assim sendo, pretendo nesta seção descrever como se deu a aproximação do conjunto de gravações radiofônicas usadas para análise nesta pesquisa. Em 2004, tive acesso a um grande conjunto de gravações de programas radiofônicos vendido pela empresa carioca Collector's, programas estes que têm servido de fonte para diversos estudos sobre o rádio¹⁵⁰. Dada a importância deste material para esta pesquisa, cabe detalhar um pouco mais o processo de formação desse acervo de modo a se entender os motivos para ele ter a configuração que chegou até o presente. Para isso, entrelacei alguns fios narrativos contendo a movimentação institucional para a guarda do acervo e a iniciativa pessoal de um publicitário que pretendeu preservar uma parte da memória radiofônica que ele mesmo entendeu estar se perdendo.

O acervo de gravações da Rádio Nacional teve sua origem nas gravações para controle de qualidade de alguns de seus programas irradiados principalmente durante as décadas de 1940 e 1950. Naturalmente, essas gravações, juntamente com as partituras dos arranjos, *scripts* e outros materiais semelhantes, estavam no arquivo da própria emissora. O livro comemorativo de 1956 mostra, logo nas primeiras páginas, as imensas estantes onde eram guardadas as partituras desse acervo. Adiante no mesmo livro, vê-se as estantes

¹⁴⁹ BLOCH. *Apologia da História, ou, O ofício de historiador* (TELLES, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. [1949]. p. 83. Colchetes no original.

¹⁵⁰ Vários dos livros citados na seção anterior utilizaram partes desse acervo como fonte de pesquisa. Meu contato com ele se deu ao longo de quatro anos, aproximadamente, com um grupo de alunos coordenado por mim que digitalizou e decupou a maioria desses programas, originalmente em cassete. Todos estão disponíveis para a consulta na biblioteca da Universidade Anhembi Morumbi. Posterior e individualmente, realizei a escuta, transcrição e conferência da maioria dos programas de modo a conseguir uma base de dados que pudesse ajudar a transferir para esta pesquisa partes do conteúdo encontrado nas gravações.

com discos e o Arquivo Musical, com mais de 30.000 partituras de orquestrações próprias e mais de 5.000 discos com gravações de programas “montados”, justamente aqueles que foram objeto desta pesquisa¹⁵¹. Ainda que isso pareça impressionante naqueles anos, essa enorme quantidade de material trouxe um problema para os radialistas: como guardar adequadamente tudo isso? Almirante, pelo menos, pensou em não deixar os seus programas nem na Nacional e nem na Tupi. Levou-os consigo, criando um acervo próprio no segundo andar de seu apartamento e ali atendia aqueles que precisavam de algum tipo de informação que pudesse estar contida naquele material¹⁵². Porém, em 1958, o radialista sofreu um derrame e, premido pelo custo do tratamento, viu-se obrigado a vender o acervo. Este foi adquirido pelo governo da Guanabara durante a gestão de Carlos Lacerda, que o utilizou para inaugurar o MIS-RJ em 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro. Cabral não diz, mas parece plausível que as gravações de seus programas não tenham ido para o Museu nesse momento, pelo menos¹⁵³.

Independentemente disso, Almirante se decepcionou bastante com o que viu ali, pois seu acervo não foi imediatamente processado, ficando alguns anos em um prédio anexo, um antigo necrotério, esperando por verbas que pudessem realizar a sua organização definitiva. Nesse tempo, quem sofreu a pressão por melhores condições para o acervo foi o então diretor do MIS, Ricardo Cravo Albin que, sem maior influência política ou monetária, viu-se impotente de satisfazer os desejos do irado radialista. Naturalmente, toda essa pendenga foi acompanhada de perto pelos seus pares como Renato Murce, Paulo Tapajós e também por um ex-radialista e publicitário menos conhecido, José Ricardo

¹⁵¹ ARÊAS. *Rádio Nacional*. passim.

¹⁵² Almirante atendeu escritores e pesquisadores como Érico Veríssimo, Luis da Câmara Cascudo e vários outros. Sobre a formação e uma história mais detalhada desse acervo, ver CABRAL. *A Rádio Nacional*, lembra-se; CABRAL. *No tempo de Almirante*.

¹⁵³ José Manzo, em sua entrevista, disse que adquiriu esse material com a própria viúva de Almirante.

Manzo. Na época trabalhando para a McCann-Erickson, Manzo conhecia bem os atores envolvidos por ter trabalhado no rádio carioca desde 1947, começando na Globo e passando depois para a Nacional e a Mayrink Veiga. Porém, como sempre esteve ligado ao setor jornalístico nessas emissoras, seu nome não apareceu nos registros dos programas musicais citados ao longo desta pesquisa.

Vale a pena registrar que, enquanto Almirante padecia com o aparente descaso para com seu Acervo, Manzo viajou para os EUA para fazer um curso pela McCann-Erickson e ali viu algo que chamou muito sua atenção: “Fui procurar discos da década de 1940, [Glenn] Miller, [Tommy] Dorsey, [Blenny] Goodman e acho um andar inteiro. Era só dessa época”¹⁵⁴. Pensando em fazer algo semelhante no Brasil, depois de voltar para o país passou a comprar discos comerciais em 78rpm com músicas carnavalescas com a finalidade de fazer uma série retrospectiva a mais completa possível. Vez ou outra, Manzo encontrava discos gravados pela Rádio Nacional, o que o fez voltar a atenção para esse tipo de coleção.

Enquanto Manzo buscava discos que não tinha, os diretores da Nacional tinham um problema aparentemente insolúvel com aqueles que possuíam: não havia espaço ou dinheiro para acondicioná-los de modo adequado. Viram Almirante “neste necrotério [referência ao anexo do MIS], sonhando épocas mais risonhas para este Arquivo”¹⁵⁵ e temiam destino semelhante para o material da emissora. Renato Murce, por exemplo, encontrou pilhas de discos encostados junto aos transmissores da empresa. Resultado: devido ao calor, derreteram-se. “Ninguém sabe o que se perdeu ali, virou um bloco duro derretido”¹⁵⁶. E se o MIS-RJ, fundado na gestão Lacerda carecia de verbas, a Rádio Nacional parecia ter menos dinheiro ainda. Não apenas sofreu com o avanço da televisão e a

¹⁵⁴ *Depoimento de José Manzo*. Rio de Janeiro: Collector's, s/d [4/6/1994].

¹⁵⁵ Carta de Almirante a Ricardo Cravo Albim *apud* CABRAL. *No tempo de Almirante*. p. 341.

¹⁵⁶ *Depoimento de José Manzo*.

consequente migração de seus patrocinadores, mas desde o começo da década teve desgaste com a pressão de Chateaubriand, as acusações de ter um cast integrado por subversivos e a participação na Rede da Legalidade de Brizola que a deixaram numa espécie de ‘geladeira’ administrativa, com recursos insuficientes mesmo para a manutenção do que ainda existia e funcionários pouco qualificados na direção, pelo menos na visão de seus produtores: “A incompetência de alguns havia levado a querida PRE-8 a um lugar secundário e injusto no nosso broadcasting”¹⁵⁷.

No que diz respeito ao acervo, Murce tomou a iniciativa de retirar alguns de seus programas e sugeriu a alguns colegas que fizessem o mesmo. Assim, Fernando Lobo, Herom Domingues e outros copiaram para si alguns programas que participaram, não tanto pela utilidade imediata que aquilo teria, mas como prevenção para que o material não se perdesse pelo descaso dos diretores da rádio. Alguns deles sabiam que Manzo tinha interesse nesse tipo de material para que fosse vendido e divulgado, a exemplo da loja de discos americana que visitara, e ofereceram-lhe aquilo que dispunham: “se ficasse guardado lá ia acabar estragando tudo, tinha que tirar e divulgar esse negócio”¹⁵⁸.

O alívio temporário para a Rádio Nacional veio com a nomeação de Paulo César Ferreira em 1968, pelo então ministro da Fazenda Delfim Netto, para que assumisse a coordenação da rádio (a direção ficou em nome de Mário Neiva). Embora durando pouco mais de um ano, essa intervenção trouxe a emissora de volta para o cenário radiofônico carioca¹⁵⁹. Pouco depois, Renato Murce tentou reeditar alguns programas utilizando algumas das antigas gravações com

¹⁵⁷ MURCE. *Bastidores do Rádio*. p. 81.

¹⁵⁸ *Depoimento de José Manzo*.

¹⁵⁹ FERREIRA. *Pilares via Satélite - da Rádio Nacional à Rede Globo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 136-155. Note-se que, se a administração de Ferreira foi bom para a emissora, não surtiu o mesmo efeito sobre o destino de seus integrantes. Murce não viu na sua movimentação mais do que um “blefe” para conseguir algum empenho dos funcionários da Nacional. Murce. *Bastidores do Rádio*. p. 80.

relativo sucesso, mas foi afastado da emissora logo em seguida¹⁶⁰. Nada de bom parecia acontecer na emissora. O destino do acervo parecia estar condenado à deterioração por absoluta falta de recursos. Vendo essa situação, e tentando evitar uma tragédia maior, a recém-nomeada diretora do MIS, Neusa Fernandes solicitou ao superintendente da Rádio Nacional a doação oficial, ato este autorizado pelo mesmo Delfim Netto. Porém o problema, como muitos dos envolvidos no processo anteviram, é que foi dado o mesmo destino do material de Almirante, ou seja, o “necrotério”. O maestro Chiquinho contou em depoimento, poucos anos depois, a experiência que vale a longa citação:

Fizeram de uma maneira brutal, tanto que até o meu repertório particular também foi para o MIS. Foi tudo às pressas. Eu sabia, mais ou menos, que aquilo iria ficar lá jogado, *mas era ordem, tinha que se cumprir, paciência*. A diretora de lá era a Neusa Fernandes e a secretária era a Lígia, a filha do Donga, muito minha amiga. Eu lhes disse, vocês me desculpem, mas esse material vai para o MIS e vai ficar jogado lá. Ela me disse que não, maestro, não tem problema, porque nós temos muita boa vontade. Eu disse Neusa, *boa vontade não resolve, vocês infelizmente não entendem do assunto e isso vai ficar jogado por lá*. O Almirante, que também fez parte do arquivo da Rádio Nacional por muitos anos, achou que não deveria se fazer aquilo, que não haveria espaço para aquilo tudo. Mas havia a ordem, tinha que mandar, então ‘mande-se’ e as coisas estão lá. Se não me falha a memória, ainda estão lá pelo chão, à mercê, talvez, de baratas e de traças. É lamentável o que aconteceu. Famosos arranjadores da Rádio Nacional e meu arquivo particular estão lá. Eu chorei no dia em que aquilo aconteceu, mas paciência, pois quem manda são eles¹⁶¹.

Em 1972 o acervo foi efetivamente transferido e, como temiam seus críticos, ficou à mercê de um lugar melhor para ser alocado. Contudo, cabe dizer que a bibliotecária Acely Fernandes Cruz, “possivelmente considerada ‘excêntrica’ por seus colegas”¹⁶² tanto esforço empenhou para organizar o material que conseguiu catalogar e acondicionar os discos de modo a torná-los *visíveis* aos que quisessem pesquisar por eles. As partituras tiveram de esperar

¹⁶⁰ SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 193.

¹⁶¹ MARQUES. *Depoimento do maestro Chiquinho (Francisco Duarte)* - AER392. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassette. (grifo meu).

¹⁶² SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 192.

por mais tempo devido à sua especificidade¹⁶³. A Rádio Nacional, submissa então ao Ministério da Fazenda, pouco podia fazer, mas, por muito tempo tentou recuperar esse material e continuou criando mais conteúdo “histórico”. Para isso, o produtor Lourival Marques chamou diversos veteranos do rádio para darem seus depoimentos, como o citado acima¹⁶⁴. Porém, a ênfase não era mais no controle de qualidade da programação e sim na esperança de deixar algo útil para “estudantes no futuro”, pois a falta de preocupação com isso era “um erro de todos nós” e que podia ser minimizado com esse tipo de iniciativa¹⁶⁵. O erro citado por Marques não aconteceria no que dependesse de Manzo. “Já em 1977 havia coletado mais de dois mil discos de 78 rpm e cerca de 200 programas de rádio”¹⁶⁶.

Ainda em 1976, o MIS começava a catalogar o acervo da Nacional enquanto a emissora comemorava seus 40 anos de existência com programas retrospectivos onde os depoimentos recém-recolhidos foram utilizados. No Museu, o trabalho foi interrompido em 1981 por conta de um incêndio em sua sede. Transferido temporariamente para Niterói, aparentemente também sofreu com a chuva em um dos lugares onde ficou acondicionado¹⁶⁷. Tantos revezes mostraram o quanto era difícil manter todo esse material em segurança.

José Manzo viu essa série de acontecimentos e ofereceu uma solução pouco ortodoxa: a cópia do acervo para venda, de modo que outros pesquisadores que não tivessem condições de ir até o MIS (ou, por outro lado, que o MIS não tivesse condições de atender) pudessem dispor desse material, mediante um custo. A primeira reação, naturalmente, foi negativa: “Nada sai do

¹⁶³ *Depoimento de José Manzo.*

¹⁶⁴ Curiosamente, não há depoimentos de uma só mulher na coleção que chegou até nós.

¹⁶⁵ MARQUES. *Depoimento de Haroldo Barbosa - AER391*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassete.

¹⁶⁶ O fundador da Collector's Editora. (s/d). Collector's. Disponível em: <http://www.Collector's.com.br/CS03/index1.shtml>. Acessado em 3/6/2012.

¹⁶⁷ *Depoimento de José Manzo.*

Museu!”, foi o que ele ouviu. Porém, na gestão de Tatiana Memória, no começo da década de 1990, foi feito um acordo formal entre as partes, de modo que ele pudesse retirar aos poucos esse material, copiá-lo e vendê-lo na forma de fitas cassete¹⁶⁸. Assim, conseguiu-se uma solução “salomônica” para o dilema do acervo¹⁶⁹. A maioria desses programas era seriada, totalizando mais de mil programas individuais, com quase 5000 músicas espalhadas por todos eles. Como já foi dito, praticamente todos os programas ouvidos foram produzidos por apenas duas emissoras cariocas, a Rádio Nacional e a Tupi entre 1946 e 1957.

O exame mais demorado e atento desse *corpus* documental não foi feito sem se atentar para possíveis erros quanto à datação dos programas, títulos das músicas, compositores e intérpretes, informações estas vindas como encarte de cada fita cassete. Após alguma manipulação do material, constatou-se que as datas impressas nos pequenos encartes do material original podiam conter erros. De fato, eram frequentes. Sobre as datas, algumas vezes, não havia nenhuma indicação. Em outras, colocava a edição de um programa individual anos afastada de seu conjunto.

Ainda outro erro era ter a data do calendário indicando um dia da semana enquanto a documentação indicava outro. Mesmo levando-se em conta uma datação menos detalhista, os dados contidos nos encartes mostraram-se frágeis demais para se crer no que diziam e, a partir deles, estabelecer uma série definitiva. Aos poucos, contudo, foram encontradas formas de se confirmar ou mesmo descobrir várias datas omissas ou erradas. A escuta das locuções nos mostrou às vezes qual programa viria na semana seguinte, e quando isso acontecia, verificamos sua data. A locução também podia anunciar que se está a uma semana do carnaval ou do Sete de Setembro, estabelecendo indiretamente a datação. Os horários e dias da semana foram pensados da mesma forma. Por

¹⁶⁸ Atualmente ele é vendido em cds no formato mp3.

¹⁶⁹ Há ainda uma pequena parte dele na Rádio Nacional, e esta não está contida no Catálogo Collector`s.

exemplo, se um programa era irradiado sempre às 21:00 de uma sexta, é de se duvidar que uma única vez ele tenha sido feito numa quinta só porque a documentação feita pela Collector's assim o disse. Considerando isso, digo que encontrei inconsistências em datas ou horários em aproximadamente um décimo do total dos programas ouvidos. Essa constatação tem o propósito de chamar a atenção para duas questões. A primeira diz respeito à desconfiança que se deve ter do documento. "Uma experiência, quase tão velha como a humanidade, nos ensinou que [...] nem todos os relatos são verídicos e os vestígios materiais, também, podem ser falsificados", disse Marc Bloch¹⁷⁰. Não acredito estar lidando com uma fonte livre de erros de informação desta espécie. A hipótese mais provável para o aparecimento desse tipo de desvio está relacionada aos problemas de arquivamento e leitura desses acervos ao longo dos anos, processo este que ficou bastante detalhado páginas atrás¹⁷¹.

A segunda questão tem a ver com a necessidade de criar uma narrativa coerente, baseada na imaginação que abstrai esses objetos para que adquiram propriedades dignas de atenção, fazendo com que se consiga "animar o que está morto nos documentos"¹⁷². Neste processo, tentei manter o equilíbrio entre a realidade 'objetiva' da gravação como um meio eficaz de captura de uma realidade e o seu componente 'subjetivo', mostrado pelas locuções, cantos, orquestras, expressões usadas (ou evitadas) e assim por diante¹⁷³. Embora tenha se considerado a narrativa que estes dados contêm, pensou-se ir para além das referências concretas que pudessem ter e buscou-se entender o que eles dizem a respeito de quem os criou, ou seja, procurou-se "rastros"¹⁷⁴ deixados por ele. Talvez o exame desta documentação, isto é, da gravação dos

¹⁷⁰ BLOCH. *Apologia da História*. p. 89.

¹⁷¹ O diretor da Rádio Nacional em 1964 era Helmício Fróes, também radioator, cujo nome estava incluído na tal lista e que registrou os acontecimentos em FRÓES. *Véspera do primeiro de abril*.

¹⁷² LE GOFF. *História*. p. 173.

¹⁷³ NAPOLITANO. A História depois do papel. *passim*.

¹⁷⁴ GINZBURG. *O fio e os rastros*. p. 10.

programas radiofônicos, possa mostrar algo a mais sobre o período, isolando “um núcleo involuntário, portanto mais profundo”¹⁷⁵ e criando uma “revanche da inteligência sobre o dado”¹⁷⁶, incluindo algumas de suas questões nos debates mais prementes sobre a música brasileira em particular e a sociedade onde ela se manifesta em geral.

Uma ferramenta incontornável para este processo foi a transcrição desses programas. Se pretendíamos fazer um documento sonoro falar, esperou-se dele não o resgate de uma realidade unívoca ou objetiva e sim a detecção da construção de um discurso criado por aquele documento¹⁷⁷, tentando entendê-lo como um produto de seu tempo reprocessado por um sem-número de fatores, desde a monumentalização supracitada até a digitalização feita por mim. Todo esse processo resultou na criação de um novo texto, possibilitando uma hermenêutica da realidade do objeto. Este estava mergulhado num arquivo por anos, mas agora foi retirado de lá, recebendo a ‘luz’ do tempo em que o escrevi. Nesse sentido, e por isso mesmo, optei por citar abundantemente estes programas, dando-lhes chance de “falar” uma vez mais, ainda que de outra maneira, contida em um texto.

Se o rádio continha (e contém), para além da música, oralidade, esta foi convertida em outra coisa no momento em que foi transcrita. Foi levado em conta o aviso de Michel de Certeau com todas as letras:

Vou sublinhar apenas a importância da transcrição, prática muito comum e dada por evidente, pois, substituindo em primeiro lugar um escrito pelo oral (como ao transcrever uma legenda popular) [ou um programa radiofônico], ela permite depois acreditar que o produto escrito da análise feita sobre esse documento escrito se refere à literatura oral¹⁷⁸

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ BLOCH. *Apologia da História*. p. 78.

¹⁷⁷ CHARTIER. *El presente del pasado - escritura de la historia, historia de lo escrito* (CINTA, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005. p. 33.

¹⁷⁸ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*. p. 255.

Não se pretende, portanto, fazer passar o programa radiofônico por um texto ou o contrário, mas, como o formato final desta pesquisa é um texto, tentamos converter o maior número possível de informações em dados que possam ser aqui colocados. Também levou-se em conta o que foi indicado por Marcos Napolitano¹⁷⁹, em seu texto sobre o estudo de documentos audiovisuais. Ali, ele comenta a separação entre a musicologia e os chamados “estudos em música popular”. Cabe aqui dizer que a produção musical não será vista como um fim em si mesmo, isolado de outros fatores, mas “como fonte suscetível de contribuir à construção da história”¹⁸⁰, como escreveu Myriam Chimènes. Esta musicóloga, preocupada com a inserção da musicologia dentro dos estudos históricos, mostrou como a música, por diversas razões, acabou se tornando um objeto isolado em si mesmo, havendo pouca ligação do que se pensava no campo musicológico com o histórico. Do ponto de vista metodológico, a pesquisa musical se valeu por muito tempo de conceitos positivistas. Disse Kerman: “Provavelmente, o positivismo ainda é o modo dominante na musicologia atual”¹⁸¹, o que pode ser suficiente para ver a música em si, mas pouco útil para vê-la não só em seu contexto como também como objeto de uso desse mesmo contexto. “Os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, mas não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte”¹⁸². Nossa ambição é colaborar para que esse tipo de comentário não seja necessário aqui. Do ponto de vista dos historiadores, sugere Chimènes, talvez houvesse “timidez em face de um objeto de acessibilidade e de legibilidade

¹⁷⁹ NAPOLITANO. A História depois do papel. p. 254p. 254.

¹⁸⁰ CHIMÈNES. Musicologia e História. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? *Revista de História*, São Paulo: Humanitas, nº 157 p. 15-29, 2007. [1998], p. 16.

¹⁸¹ KERMAN. *Musicologia* (CABRAL, Trad.) (Coleção OPUS-86). São Paulo: Martins Fontes, 1987. [1985].

¹⁸² CHIMÈNES. Musicologia e História. p. 22.

diferentes”¹⁸³. No entanto, não pode ser minimizada a importância do estudo musicológico corretamente orientado para a contribuição da história. Mais do que um significado estritamente musical, essa produção também se relaciona com a sociedade como um todo, exprimindo ou propondo aspirações, discursos, projetos de sociedade e outros elementos que buscaremos tratar ao longo desta pesquisa. Trata-se não da música *na* cultura e sim da música *como* cultura¹⁸⁴.

Depois de muito tempo analisando os programas, foi possível construir uma espécie de *grade de programação* anual com os programas analisados (ver anexo 1). Nela, a irradiação de cada programa foi colocada em função do horário em que ocorreu e da data determinada para ele. Para efeito de simplicidade, considerei que bastaria ter uma única gravação de determinado programa para considerá-lo no respectivo mês. Por isso, um mês poderia ser ocupado tanto com a amostra de um único programa quanto de quatro deles, se ele fosse encontrado para todas as semanas do mês. A grade também criou ‘arredondamentos’, uma vez que ela está dividida de meia em meia hora e não contempla a duração exata de alguns programas, nem marca o início dos que podem começar às 21:05 ou 22:55, caso de *No tempo de Noel Rosa* e *Revista Old Parr*, respectivamente. Isto se dá por começarem depois de programas curtos como *A pausa que refresca* ou *Repórter Esso*. Pretendeu-se com isso marcar cada série radiofônica no que diz respeito à sua *continuidade* e não à sua *quantidade*.

Se estou, com esse acervo, construindo um espaço histórico possível e coerente, gostaria de ir além e pensar como alguns temas se movimentaram dentro dele. A partir de alguns pontos dados - as gravações dos programas que efetivamente chegaram até nós - tentei elaborar trajetórias para alguns temas

¹⁸³ Idem, p. 16.

¹⁸⁴ NETTL. *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983.

propostos. Nesse sentido, temas como a memória, a americanização, a negritude e a música brasileira, para falar dos mais importantes, irão deslocar-se dentro desse espaço proposto, criando uma espécie de 'enunciado', a ser percebido naqueles atores envolvidos com a produção dos programas. Esse enunciado está hoje baseado sobre partes fragmentadas de um todo maior e que não é possível mais ser reconstruído, por duas razões principais: não há um registro completo desses programas e, mesmo que houvesse, não vivemos mais o tempo em que eles foram irradiados. Assim como "Hamlet não é apenas uma peça de Shakespeare, mas é a memória de todas as suas interpretações"¹⁸⁵, o rádio também está composto da memória que dele fizemos. Assim é com esses programas.

Voltando a falar de rastros, de Certeau usou como exemplo a figura de um pedestre que cria uma espécie de 'enunciado' ao caminhar pelo espaço urbano, embora não deixe marcas quando faz isso. Seu trajeto pode ser traçável, mas pouco reconstituível, uma vez que poucos vestígios são deixados naquele procedimento. Nem sempre as "pegadas" irão ficar pelo caminho¹⁸⁶. No entanto, para ficar dentro do mesmo exemplo, e numa ambientação mais atual, seria válido tentar encontrar vestígios desse caminhar, por exemplo, em dispositivos de vigilância, como câmeras de segurança, muitas vezes apontadas para o espaço de circulação em seu entorno. O que procuramos? Especificamente, temas que preencheram o cotidiano das pessoas e que foram usados nos programas radiofônicos cujos registros estão em nossas mãos. Os registros que temos (transcrições cujos originais são acetatos de 16 polegadas) não foram pensados para cumprir tal missão. Eram, antes, uma maneira para se avaliar a qualidade da transmissão *a posteriori*, com fins de melhorá-la dali em diante. No

¹⁸⁵ FERREIRA. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 83.

¹⁸⁶ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*. p. 176.

entanto, deixaram registrado o rastro desses temas, ou seja, o que foi dito, quando e por quantas vezes.

Encontrou-se, de imediato, alguns padrões interessantes. O primeiro, já citado, foi a predominância da Rádio Nacional ao longo de todos os anos. A Tupi aparece na programação até 1952. Alguns radialistas da Nacional como Almirante, José Mauro, Carioca, Mario Faccini e Paulo Tapajós, haviam ido para a Tupi em 1946 a convite de Gilberto de Andrade, ex-diretor daquela emissora indicado por Getúlio, e na nova casa continuaram a produzir um tipo de programa parecido com os que já faziam na emissora de origem. Estes eram os programas com roteiro, ou “programas montados”, como costumava se dizer na época:

A Rádio Nacional agitou a radiodifusão, à qual deu novas formas de exploração, inaugurando um processo de programação no qual se destacavam os chamados *programas montados* que, com o texto do autor ou produtor, incluíam num só programa cantores, maestros, músicos, arranjadores, locutores, narradores, comediantes, etc¹⁸⁷

O programa *A Voz do Brasil* foi colocado em nossa pesquisa como sendo irradiado às 18:45 e durando 45 minutos por todo o período estudado¹⁸⁸. Curiosamente, apenas no domingo há um programa que ocupa esse horário, em 1946, Neguinho e Juraci. Nos fins de semana, aparecem programas apenas na faixa matutina, entre 11:00 e 15:00. Entre segunda e sexta-feira há registro de programas apenas desde as 18:00 até as 22:30, na maioria das vezes. Pouca coisa foi registrada antes ou depois dessa faixa de horário na amostragem que tivemos em mãos. Isso não significa em absoluto que as emissoras ou os ouvintes não tivessem alguma programação fora desse intervalo, mas parece

¹⁸⁷ LOPES. *Radiodifusão Hoje*. p. 65. Itálicos meus.

¹⁸⁸ O programa ocupou este horário desde 1937, com meia hora para o Executivo e quinze minutos para o Legislativo. Em 1962, passa a ter uma hora de duração PEROSA. *A hora do Clique - Análise do programa de rádio "Voz do Brasil" da Velha à Nova República* (Coleção Selo Universidade, vol. 34). São Paulo: Annablume, 1995.

condizente com aquilo que Saint-Clair Lopes fala sobre o início da programação radiofônica: “Foi assim que surgiu a ideia do **programa de radiodifusão**. Os diurnos, em gravações [de discos] comerciais, e os noturnos e os dominicais, sempre que possível, ao vivo, nos estúdios”¹⁸⁹. Olhando-se a tabela obtida, tem-se a impressão de uma relativa rarefação dos programas musicais registrados ao longo dos anos. Isso é parcialmente explicável quando são levados em conta as novelas e o radioteatro (com o humorismo aí incluído), pois foi este tipo de programa que ocupou a maior parte dessa programação em todos os horários. O próprio anuário da emissora diz que em 1956 o radioteatro ocupava 50% das transmissões diárias, contendo 14 novelas/dia.¹⁹⁰ “Entre uma e outra novela, um e outro capítulo de um seriado, havia um musical ou um noticiário. O restante era radioteatro”¹⁹¹. No início, em 1936, a Rádio Nacional transmitia em quatro fatias de horário: 6:15-8:15, 11:00-13:00, 15:00-16:00 e finalmente 18:00-23:00¹⁹². O último horário, a maior fatia é, de fato, confirmada na amostragem obtida.

Uma tabela assim montada pode levar a outro perigo: o de acreditar-se ser possível estabelecer a duração de cada série de programas e, por indução, detectar o ‘movimento’ de programação daquele tempo. Em que pese uma relativa segurança sobre o que está se vendo na tabela, nada garante que ela possa mostrar o que ‘não está lá’. Em outras palavras, ela não representa a ‘história’ dos programas, e sim sua posição relativa nesta pesquisa. São, nesse sentido, como os “vagalumes de Braudel”¹⁹³, mostrando parte de seus percursos num amplo espaço, fugidios, efêmeros. Assim como os traços luminosos não demarcam *todo o percurso* do inseto em seu vôo, também essas gravações não

¹⁸⁹ LOPES. *Radiodifusão Hoje*. p. 60. Negrito no original.

¹⁹⁰ ARÊAS. *Rádio Nacional*.

¹⁹¹ Floriano Faissal *apud* SALVADOR. *A era do radioteatro*. p. 188.

¹⁹² ARÊAS. *Rádio Nacional*.

¹⁹³ SALIBA. O brilho eterno. *Carta Capital*, São Paulo: Editora Confiança, nº 575 p. 76-78, 2009.

estabelecem necessariamente *todas as edições* de um programa. Como foi dito antes, essas gravações eram usadas prioritariamente para avaliar a qualidade das transmissões e não para servir como arquivamento. Nada garante que a falta de gravações implique na ausência do programa naquela data. O programa pode ter sido iniciado meses antes e ter durado meses depois das gravações e elas podem não ter sido feitas por um período entre dois momentos onde aparecem. Em suma, não se pode fazer uma correspondência direta entre elas e a edição dos programas, com raras exceções¹⁹⁴.

Um dos pontos que pretendo levantar com ela é a divisão dos programas em duas categorias, ou seja, os programas que passam ao longo da semana, nos 'dias úteis' e os programas que passam nos fins-de-semana. Pela tabela, pode-se entrever, entre outras tendências, uma concentração maior de gravações de programas ao longo de 'dias úteis' desde seu início até 1954, três anos antes de ela terminar. Ao mesmo tempo, os programas feitos aos sábados aparecem mais ao seu final e praticamente são somente eles que aparecem entre 1956 e 1957. Parafraseando a linguagem radiofônica, há uma espécie de *crossfade* entre esses dois 'tipos' de programas. Se isso se deu pelo acaso ou por outras questões é difícil de saber e, talvez, irrelevante. O que é possível pensar sobre isso é que os programas do final de semana podiam receber um tipo de público diferente dos demais. A Rádio Nacional se localiza desde aquela época até hoje na Praça Mauá, no centro da cidade, próxima do porto e da Estação Central do Brasil, que liga o Centro à Baixada Fluminense. A rádio Tupi não ficava muito distante dali, na rua Venezuela. Parece verossímil imaginar que uma parte do público, a que morasse longe e tivesse de trabalhar ao longo da semana, tivesse mais dificuldade de ir a um programa como *Um milhão de*

¹⁹⁴ O único programa que parece estar, de fato, completo, foi "No tempo de Noel Rosa", uma série de 22 programas irradiados pela Tupi-RJ entre abril e julho de 1951. Não há interrupções na série e ela parece ter um começo e um fim bem definidos e assim descritos na narração da mesma.

Melodias, por exemplo, não porque ele fosse mais formal do que *Noite de Estrelas*, mas porque o primeiro era transmitido numa quarta-feira, enquanto que o segundo, num sábado, dia mais fácil para que a maioria dos fãs que morasse longe pudesse ir até a emissora. Dadas as amostras remanescentes de gravações de programas radiofônicos da segunda metade da década de 1950, ou seja, o período final da *Era de Ouro do Rádio* no Brasil, fica a ideia provocadora de que o fim cronológico dessa história foi construído em grande parte pelo que aconteceu nos fins-de-semana naqueles auditórios.

Almanaques e canções: nostalgia, memória e um tempo idílico no rádio

O “CULTO DA SAUDADE” NO RÁDIO

Gustavo Barroso, autor de um texto publicado em 1912, chamado *O culto da saudade*, criticou “o esquecimento da história e da tradição nacionais, estabelecendo a importância de se sentir, estimar e evocar o passado afirmando, sobretudo, a necessidade de salvá-lo do esquecimento”.¹ Ainda que afastado por algumas décadas do período aqui estudado, é interessante notar que seu autor já apontava a modernização como uma ameaça a uma suposta “verdadeira” herança brasileira. Sua atuação mais notável foi a criação do primeiro Museu Histórico Nacional na década de 1920 e, de acordo com Williams, ele e outros, chamados de *tradicionalistas* competiram com uma parte dos *modernistas*, “movimento que contém em si vários movimentos, tão heterogêneo quanto a cultura que pretendia renovar”, no que se referia ao patrocínio estatal sob Getúlio Vargas. Enquanto parte do grupo “modernista”, ao longo dos anos 1930 e 1940, buscou evidências de um passado nacional resguardado do presente (pelo menos no que diz respeito ao patrimônio material, especialmente o arquitetônico), os “tradicionalistas” voltaram os olhos para a intervenção do presente nesse passado, que ficou desfigurado.²

Mostrou Vilhena que Gustavo Barroso foi especificamente um folclorista e, como seus pares, deu ênfase aos aspectos “autênticos” e “comunitários” das

¹ CERQUEIRA. Cultuando a saudade: o conceito de história em Gustavo Barroso. In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro. *Anais*. UNIRIO.

² WILLIAMS. *Culture Wars in Brazil - The First Vargas Regime*. Durham: Duke University Press, 2001. p. 43-48 e 137-139. Uma das primeiras ações encetadas por alguns representantes do modernismo foi a viagem (chamada de “redescoberta do Brasil” SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 295.) na Semana Santa de 1924 a Minas Gerais a fim de ver algumas cidades históricas do estado, cujas impressões reverberaram posteriormente, dentre outras obras, no *Manifesto Pau-Brasil* do mesmo ano.

culturas do “povo”.³ Sua visão sobre um passado desfigurado (especialmente do ponto de vista arquitetônico) coincidiu com aquela dos produtores do rádio, que valeram-se deste passado e da nostalgia para chamarem a atenção de seu público. A música folclórica, como definida no período, designava uma categoria musical distinta, ligada à transmissão oral e que sofreu grandes perdas com a entrada da modernidade, talvez ficando perdida para sempre⁴.

No rádio, em meio às músicas tocadas, o passado foi lembrado como um lugar agradável, interessante e que estava também perdido, embora ainda pudesse ser alcançado na memória dos ouvintes. Do carro de boi aos chorões cantando pelas madrugadas, dentre muitas outras figuras aludidas, narrou-se em maior ou menor grau um conjunto simbólico que remetia do passado. Antonio Maria, jornalista e produtor radiofônico, usou esta ideia para realçar músicas como as que aparecem em um programa produzido por ele: “por mais que o tempo ande, por mais que as coisas aconteçam, ninguém esquecerá este êxito popular da música do Brasil”. Pouco adiante, mencionou o “Rio [de Janeiro] provinciano das coisas simples”, para apresentar uma música de Noel Rosa⁵. Mas foi Almirante, dentre outros, um dos que mais fez pesquisas a respeito desses personagens e dessas tradições, mantendo uma rede de informantes pelo país e um grande arquivo em sua casa.

Outro ponto enfatizado por Vilhena em relação aos folcloristas foi sua capacidade para a *mobilização*, embora tenham sido relegados a uma posição de pouco prestígio pela intelectualidade que posteriormente se organizou no meio

³ VILHENA. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997. p. 28.

⁴ WACHSMANN. Folk Music. In: SADIE (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 6. Posteriormente, a categoria ‘folclore’ foi tornando-se cada vez menos usada, sendo suplantado na década de 1950 pelo que é hoje conhecido como etnomusicologia. KRADER. Ethnomusicology In: SADIE (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 6., NETTL. *The Study of Ethnomusicology*., especialmente entre as páginas 187-200.

⁵ MARIA. *O tempo e a música - AER358*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [10-ago-49]. cassete.

acadêmico⁶. Os radialistas, assim como esses folcloristas, tiveram também uma grande exposição de suas ideias por meio das emissoras em que trabalhavam, mas acabaram sendo vistos como criadores de uma produção artística inferior, ou, no máximo, 'preparatória' para movimentos musicais considerados modernos, como os da década de 1960, conforme já foi exposto mais atrás, na crítica bibliográfica. Estes produtores produziram o que Foucault chamou de "saberes sujeitados"⁷, não sistematizados e que não necessitaram da chancela da intelectualidade para criarem uma visão de mundo e uma narrativa musical bastante característica. Lembramos esta referência especialmente por conta de suas implicações em relação à disputa do *poder*, conforme o autor diz. Este poder, propomos para o contexto aqui apresentado, foi convertido em prestígio, no mínimo, e recompensa material do ponto de vista da criação autoral, no máximo. Ele foi passado para outro grupo que apareceu a partir do fim da década de 1950 (isto é, da Bossa Nova em diante), que se aproveitou, inclusive, da narrativa do *passado idílico* como perdido e propôs, em seu lugar, uma música que apontava para o moderno e, conseqüentemente, parecia não querer olhar para o passado. No entanto, este foi levado em conta, pois uma parte do repertório usado por essa música mais moderna é, na verdade, uma reutilização de músicas das décadas anteriores, agora sob a nova "batida" da Bossa Nova,

⁶ Essa ideia está presente em várias partes do livro, mas um capítulo, em especial, fala de como a palavra "rumor" foi usada para designar a demanda por ação feita pelos folcloristas. VILHENA. *Projeto e missão*. p. 175 e segs.

⁷ FOUCAULT. *Em defesa da Sociedade - curso no Collège de France (1975-1976)* (GALVÃO, Trad.) (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 2005. [1997]. p. 11.

em especial por João Gilberto, cuja performance virou um paradigma a ser seguido⁸.

Paiano chamou alguns destes homens de *folcloristas urbanos*, grupo que não criou exatamente um “arsenal ideológico próprio”⁹, mas que tinha, como esta pesquisa tenta demonstrar, uma *agenda* de afirmação da nacionalidade onde a memória do passado possuía um lugar destacado, construindo um nacionalismo “de caráter protetor, visando impedir a deturpação da expressão nacional”.¹⁰ Sem querer sugerir uma relação exageradamente articulada em relação ao que Barroso, outros folcloristas e os radialistas pensavam e a oposição que encontraram por parte de alguns intelectuais ou dos movimentos musicais “modernos”, é sugestivo ver como essas linhas de pensamento têm coincidências num plano mais aberto da cultura brasileira e, nesse sentido, junto-me a Vilhena ao propor a ideia de “uma relativa circularidade entre esses dois níveis culturais [de cima e de baixo, como ele diz], ou seja, um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional”.¹¹ Trocas estas que se dão até hoje, não mais como “reliquias”, mas como agentes capazes de “alterar as regras que

⁸ Apenas para exemplificar, cite-se “Rosa Morena”, de Dorival Caymmi, além de “Aos pés da Cruz”, de Marino Pinto e Zé da Zilda, gravadas no primeiro LP do artista, em 1959, mas que foram compostas na década de 1940. O reconhecimento de João Gilberto como figura essencial para a renovação da música foi verbalizada por Caetano Veloso num debate para a Revista Opinião e foi, posteriormente, incorporado por diversas publicações dali em diante, diríamos, até os dias de hoje. Nasceu ali a expressão muito repetida posteriormente, da “linha evolutiva”, muitas vezes naturalizada como um dado ôntico. Dentre uma vasta biografia que se utiliza ou comenta o termo de modos variados, ver CAMPOS (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, p. 63, 143 e 190., NAPOLITANO. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. p. 127-139., KAZ. *Brasil Rito e Ritmo: A Mestiçagem e o Imaginário*. In: KAZ (Ed.) *Brasil Rito e Ritmo - Um Século de Música Popular e Clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003/2004., LOPES. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical - Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias* (Coleção Raízes, vol. 1). Rio de Janeiro: Pallas, 1992. p. 47-49., SANCHES. *Tropicalismo - Decadência Bonita do Samba*. São Paulo: Boitempo, 2000. p. 18., GARCIA. *Bim Bom*. p. 78-79., DUNN. *Brutality Garden - Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001. p. 171.

⁹ PAIANO. *O Berimbau e o som universal - lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. p. 70.

¹⁰ Idem, p. 69.

¹¹ VILHENA. *Projeto e missão*. p. 29.

regeram [...] as condições de trânsito e visibilidade mútua entre canavial e salão”, como atualizou Sandroni.¹²

O PASSADO IDÍLICO NA JUSTAPOSIÇÃO DE MÚSICAS

Como já foi dito anteriormente, a criação de um significado, musical ou não, em um programa de rádio, levava em conta a justaposição de um conjunto de músicas a serem apresentadas ao longo do programa. Como um bloco mais ou menos coeso, apresentavam-nas de modo a girarem em torno de uma temática, servindo para apoiar ainda mais a intenção dos produtores na consolidação de uma narrativa ou na proposta de algumas ideias.

Para o período em questão, uma série de significados foi associada a músicas de modo nem sempre uniforme, mas com certa coerência. Em outras palavras, os produtores dos programas radiofônicos lidaram com uma temática que lhes era cara – e, presumivelmente, também aos seus ouvintes –, usando as músicas que irradiavam, contemporâneas ou antigas. Assim, enfatizavam aquelas, criando uma espécie de *significado resultante* na execução destas. Nosso trabalho aqui pretende destacar alguns desses temas que, mesmo sendo contraditórios ou incoerentes, difusos e pouco suscetíveis de sistematização, mostram como se deu seu trânsito em meio a uma parte da comunidade artística da época.

A memória, aspecto extremamente importante para esses produtores, tinha seu exercício na forma de ‘recordações’ de momentos ou de músicas de tempos antigos e foi material para uma grande quantidade de programas. O passado foi mencionado, quase sempre, de uma maneira positiva e como um tempo melhor em relação ao presente. É o que chamamos de *passado idílico*, filtrado de modo a apresentar certos temas de uma maneira específica, com sua

¹² SANDRONI. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, et al. (Eds.) *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 1. p. 33-34.

própria dinâmica ao longo do tempo. Quando o programa ia ao ar, as boas lembranças parecem estar localizadas em tempos mais antigos, pois a “nostalgia [...] engloba todo o passado”, tornando-o um “dinâmico negócio em quase qualquer país”¹³, fazendo com que o tempo que se está vivendo pareça menos interessante ou alegre do que antes.

Em meio à nossa amostragem, alguns programas podem servir como exemplo para mostrar como essa articulação da memória foi feita. Um exemplo do início do período estudado aconteceu em 1946, quando a Rádio Nacional transmitiu a série radiofônica *Rádio Almanaque Kolynos*, todas as segundas-feiras às 21:00. Nela, Haroldo Barbosa e José Mauro, produtores do programa e escritores dos roteiros, enfocavam temas diversos como “O espírito do vinho”¹⁴ ou a “História do Carnaval Carioca”, passando por uma divertida aventura de Glenn Miller chegando ao céu e sendo julgado por compositores considerados ‘sérios’, dentre várias outras. Usando um misto de música e narração, esta normalmente feita por Paulo Gracindo, o Rádio Almanaque Kolynos (daqui por diante, RAK) procurava distrair por 30 minutos a família com histórias, fictícias ou não, comentários sobre algum aspecto do cotidiano das pessoas e, frequentemente, tocava músicas dos mais diversos tipos.

Um desses programas apontou para interessantes elementos sobre como estava sendo vista a música popular brasileira daquele momento, num exercício de memória e imaginação para os ouvintes. Seu tema era um “Velho álbum de Retratos”. A ideia do roteiro é simples: Paulo Gracindo simulava folhear um álbum com fotos de compositores brasileiros cuja produção se localizava entre as décadas de 1850 a 1920, aproximadamente – em outras palavras, uma

¹³ Embora o livro de Lowenthal seja mais recente do que o período aqui comentado, pelo menos um artigo é citado sobre a época, na Inglaterra: um jornal chamado *Punch*, de 1944, onde se lê: “eu suponho que em 30 anos [...] pessoas irão insistir em descrever isto como os velhos bons tempos” LOWENTHAL. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. [1985]. p. 6 e 13.

¹⁴ Foram encontrados programas desta série para os anos de 1946 e 1947. Ver anexo 2.

produção anterior à Era do Rádio, mas relativamente próxima para ter alguma ressonância entre os ouvintes adultos de então, pois eram dos “tempos em que o avô era menino”¹⁵. Em termos gerais, foi apresentada uma música de cada compositor pela orquestra da Rádio Nacional com arranjos de Léo Peracchi. Entre uma e outra, era usado quase sempre um grupo feminino, cantando sempre uma mesma melodia harmonizada, de modo a dar unidade a todo o programa. Depois da abertura do programa em si, uma espécie de prelúdio instrumental onde o patrocinador também era apresentado por meio de um locutor e com aproximadamente um minuto, anunciava-se o tema a ser explorado naquela noite. No caso específico do programa, Paulo Gracindo apenas diz “Velho Álbum”, no que era seguido de uma apresentação pelo trio feminino que canta acompanhado pela orquestra:

**Senhoras e senhores
Nós vamos recordar
Os tempos tão mimosos
Do vovô e da vovó
Bons tempos rococó
Da polca e do rondó
Da touca de filó
E dos cabelos em chinó
Nós vamos recordar
O gosto dessa gente
Passar as melodias
Eras de antigamente**

A orquestra toca um acompanhamento tranquilo e pouco denso, com os violinos tocando tanto notas longas quanto pizzicato e fundindo-se com o timbre das cantoras. Cantoras e orquestra criavam uma sonoridade bastante suave que podia estar associada ao passado que se desejava ser contado. Em seguida a essa apresentação, coro e orquestra pararam a música e Gracindo começou a falar sobre o tema do programa, comparando os antigos compositores - todos

¹⁵ MAURO. *Rádio Almanaque Kolynos - Velho Álbum de Retratos - AER529*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [c1946]. cassete.

muito competentes no seu ofício, segundo ele - com outros que *supostamente* são tidos como competentes na década de 1940.

Sim, vamos abrir o velho álbum. Álbum saudoso daqueles que outrora há muitos e muitos anos fizeram as delícias de nossos bisavós compondo lundus, canções, polcas, modinhas. Eram os heróis do seu tempo como heróis são hoje os Ary Barroso [sic], os Dorival Caymmi, os João de Barro; os Alberto Ribeiro e Benedito Lacerda. E como compunham coisas maravilhosas! ¹⁶

À primeira vista, Gracindo errou a concordância, colocando o artigo no plural – “os” Ary Barroso, por exemplo. No entanto, a lógica ali parece ser outra que a da simples enumeração de compositores: Ary Barroso, Dorival Caymmi e os outros não estavam sendo lembrados simplesmente como indivíduos, mas como uma espécie de categoria, um grupo privilegiado e prestigiado de compositores, contemporâneos ao narrador e aos ouvintes. Usando suas palavras, foram lembrados *heróis*, isto é, *Arys*, *Caymmis* e *Beneditos* de outrora, tornando equivalentes heróis-compositores antigos e contemporâneos.

Pensar a equivalência entre heróis e compositores não era uma exclusividade de Paulo Gracindo ou de seus produtores, mas de um grupo maior de pessoas formadoras de opinião e muitas vezes participantes da comunidade artística da década de 1940. O que a sua fala tinha de especial é que ela apareceu muitos anos antes dos textos mais conhecidos sobre o período. Na década de 1940 a música popular urbana era vista como “impura” ou “contaminada”, merecendo mais ser afastada do que estudada¹⁷. Poucos anos antes do programa radiofônico em questão, Renato Almeida dedicou, em sua *História da Música Brasileira*, poucas páginas aos compositores populares

¹⁶ Ibidem. As citações destacadas a seguir são sempre deste mesmo programa.

¹⁷ “Na opinião dos intelectuais do Departamento de Cultura para a construção de uma identidade genuinamente paulista e brasileira, a cultura urbana [...] era considerada impura e perniciosa.” RAFFAINI. *Esculpindo a Cultura na forma Brasil - O departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)* (Coleção Teses). São Paulo: Humanitas, 2001. p. 87.

urbanos¹⁸. Antes ainda, Mário de Andrade não parecia ver muito valor nas composições de Sinhô para além do ritmo, e ainda assim quando este é ouvido numa performance como a gravação e não numa partitura¹⁹. Isso parece ter eco em várias publicações onde cristalizou-se a seguinte periodização: “era de ouro” da mpb, aproximadamente entre 1929 e 1945, em contraposição à “decadência” que rondou o período que vai do pós-guerra à década de 1950, emergindo um novo período áureo com a vinda da Bossa Nova²⁰. A fala de Gracindo, portanto, não refletiu o que a intelectualidade pensava sobre essa música. Esta valorização d’os Ary Barroso” e quetais emanou, senão da percepção do gosto do público, pelo menos do que pensava o meio artístico, conforme pode ser conferido pela audição desses programas.

Continuando o programa, uma vez “aberto” o álbum, o coro feminino introduziu um desses autores prestigiados do passado com a mesma sonoridade musical de antes:

**Por certo não conhecem
Autor de tal quilate
Pois sabem ou não sabem
Quem foi José Amati?**

Um problema desses programas musicais era a execução de longos trechos de música, que davam a impressão que ela não tinha interrupções, mas dificilmente isso acontecia. Mais provável é que, enquanto o narrador ia falando sua parte, os músicos viravam a página de suas partituras para estarem prontos para a próxima execução musical assim que o maestro der a entrada. Foi isso o que aconteceu enquanto Gracindo foi contado para o ouvinte que

¹⁸ ALMEIDA. *História da Música Brasileira* 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942. p. 442-447.

¹⁹ ANDRADE. *Ensaio sobre a Música Brasileira* 4ª ed. (Coleção Excelsior, vol. 42). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. [1928]. p. 17-19.

²⁰ Exemplificando, ver Ruy Castro op. cit., FAOUR. *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 40 e 50. e SEVCENKO. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. p. 593.

Em 1860 D. José Amati fazia furor compondo lindas melodias. Era parceiro de Gonçalves Dias na valsa *Meu anjo, escuta* e foi predecessor das óperas no Brasil. Com versos de César Muzio, ouçam o lundu de dom José Amati, intitulado *Foi assim o seu amor*, nunca se esquecendo de que D. José Amati é um dos respeitáveis megatérios da paleontologia musical popular brasileira, portanto um fóssil do período mesozoico.

A orquestra já podia ser ouvida executando a música seguinte ao final da fala do locutor, isto é, não se deixou um vazio entre fala e música, marcando a continuidade sonora ao longo do programa. Note-se também a mistura de informação objetiva com comentários aparentemente divertidos e que abrem possibilidades para alguma reflexão sobre a percepção do compositor para os contemporâneos do programa radiofônico. Amati, espanhol de nascimento, compôs, de fato, em parceria com Gonçalves Dias e foi o primeiro empresário da Academia de Ópera Nacional em 1857²¹. De novo, como fez com “os Ary Barroso” antes, comparou-se Amati a um “dos respeitáveis megatérios.”, isto é, mais do que igualá-lo a um animal pré-histórico, categorizou o compositor como muito antigo, além de ser “respeitável”, palavra que pode assumir vários significados, como *muito grande*, ou, *importante*. Seja como for, esse “respeitável megatério” – dom José Amati – tem apenas esta música a ser mostrada, pois, pelo que sabe Gracindo, só esta sobreviveu: “satisfaçam-se com este lundu e olhe lá!”²². Para apresentar a música seguinte, Gracindo “vira” a página do velho álbum, ao que segue a quadra muito semelhante às do começo do programa:

**Você que é muito lido
Por certo não sabia**

²¹ ANDRADE. *Modinhas Imperiais* (Coleção Obras Completas de Mário de Andrade, vol. 18). Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

²² O tom coloquial e divertido usado por Gracindo foi objeto da preocupação de várias pessoas envolvidas em maior ou menor grau com o rádio. Um exemplo contemporâneo pode ser encontrado em Mário de Andrade ANDRADE. A língua radiofônica. In: *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Martins/INL, 1972. [1940]. Para um detalhamento um pouco maior sobre o debate sobre a linguagem radiofônica no período, ver também PINTO. Crônicas da Mula Manca - Humorismo e a linguagem radiofônica no Brasil do pós-guerra. *Revista da USP*, São Paulo: Edusp, 2010.

**De um nome tão famoso
Como foi o Canongia**

Gracindo apresentou Artur Canongia como se estivesse lendo a capa de uma partitura antiga. Naturalmente, a performance radiofônica do narrador não poderia ser integralmente apreciada num texto, mas tentou-se resgatar minimamente alguns aspectos desse pequeno trecho para dar uma ideia do trabalho do ator:

Que lemos na capa amarelada e carcomida? [falando mais baixo e lento, demonstrando dificuldade com a leitura] Novidades, hã, musicais - tem uma traça... - [volta a falar normalmente] para piano. Ironias do tempo, embaixo lê-se o nome do editor: Grande estabelecimento de música de águas minerais. Da viúva Filippone & Filha, Rua do Ouvidor, 93. O formidável sucesso se chama 'O gato preto - polca'.

Imediatamente, a *orquestra* começou a tocar a polca, não dando espaço para mais narrativas ou comentários, de modo a não arriscar o ritmo dinâmico do programa²³. Além disso, deve ser notado como o clima de nostalgia vai se baseando em um som irreal para o público do século XIX. O próprio narrador confirma que a peça apresentada foi escrita para o piano, um instrumento relativamente popular na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro²⁴. Mas, para o ouvinte de rádio do meio do século XX, a música foi apresentada por meio da orquestra da Rádio Nacional com um arranjo especialmente criado para o programa por Leo Peracchi. O som orquestral pode ser pensado como um agregador de interesse musical para aquele conteúdo. Neste período, o uso de orquestras nas emissoras é grande e acabou criando o que foi chamado de estética do “excesso”, já lembrada quando se falou do samba-exaltação, mas que pode perfeitamente ser estendida para outras músicas como a polca em

²³ Afinal, em meia hora serão apresentadas 12 músicas, além das vinhetas entre elas, uma propaganda da pasta dental Kolynos e os comentários de Paulo Gracindo permeando tudo isso.

²⁴ Dizia-se que o apelido para a cidade era *Pianópolis* tal a quantidade de instrumentos existentes (e febrilmente executados, gerando uma cacofonia bastante desconfortável para quem passasse nas ruas). DINIZ. *Chiquinha Gonzaga - Uma história de vida* (Coleção Cultura Brasileira). Rio de Janeiro: Codecri, 1984. p. 31.

questão²⁵. Excessiva ou não, esta sonoridade está muito distante da original, já que a composição foi feita para piano somente e era normalmente executada por hesitantes amadores em reuniões de famílias brancas mais abastadas²⁶ – em oposição à grande orquestra da Rádio Nacional, com seus músicos profissionais. Musicalmente, a sonoridade antiga apareceu qualitativa e quantitativamente mascarada pela execução dos músicos atuais, entrando estes no lugar dos músicos dos tempos “tão mimosos do vovô e da vovó”. Seguindo a apresentação, e conferindo uma variedade tímbrica e musical ao programa, uma voz de baixo canta:

**Acaso tem você
Na sua musicoteca
A briga musical
Do Capenga e do Careca?**

De acordo com o narrador, a briga musical em questão se deu em 1867 quando J. G. Flores Horta lançou a polca-lundu “Capenga não forma”, uma sátira a Manoel Joaquim Maria, que replicou com a polca “O Careca não vai à missa”. Posteriormente apareceria o compositor L. A. Dias com outra polca, “O Careca tem chinó”. As duas primeiras são aquilo que se pode chamar de música programática²⁷ – onde subtítulos (citados por Gracindo) como “Toque de reunir e chegada do Capenga/Lamentações/Capenga não forma/O Capenga resmungando” sugerem que a música “descreveria” aquelas situações com o próprio som do instrumento. Isso pode ser um eco do que foi uma onda bastante popular na Europa e nos Estados Unidos desde o fim do século XVIII. Naquele

²⁵ NAVES. *O Violão Azul - Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

²⁶ ALENCASTRO. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO (Ed.) *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. vol. 2. p. 45-51.

²⁷ O termo “programática” não se refere ao meio radiofônico, como pode parecer. Uma peça musical *programática* pretende descrever ou representar conceitos extra-musicais sem o uso de recursos verbais. Nesse tipo de música, remete-se ao som de um trovão, do canto de um pássaro ou até mesmo ao som de uma batalha usando-se articulações musicais que façam o ouvinte imaginar a cena. Para maior detalhamento sobre o tema, ver SCRUTON. Programme music. In: SADIE (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 15. p. 283-287

período, batalhas e viagens pareciam ser temas bastante comuns a serem publicados como partituras para piano destinadas a um público que as consumiria em pequenas reuniões sociais²⁸. Se a música daquele tempo podia ser programática, também podia referir-se a outra, criando uma espécie de diálogo entre elas, como é o caso dessa tríade de músicas apontadas por Gracindo. Isso é mais do que episódico, pois são inúmeros os exemplos de músicas que, mesmo sendo instrumentais, referem-se umas às outras. Exemplificando, Ernesto Nazareth deu o título “Não caio noutra” motivado pela composição de Viriato, “Caiu, não disse?” (que, assim como Canongia, editou-a, em 1881 pela casa da viúva Filippone & Filha²⁹). Na segunda década do século XX, Sinhô compôs “A Bahia é boa terra” (rebatizada para “Quem são eles?”), ao que foi respondido com “Fica calmo que aparece”, de Donga, “Não és tão falado assim”, de Hilário Jovino Ferreira e pelo choro “Já te digo”, de Pixinguinha³⁰. Nos anos 30, pode-se lembrar da “briga musical” entre Noel Rosa e Wilson Batista envolvendo a figura do malandro e do sambista, num conjunto de músicas que posteriormente chegou a ser gravada em um LP. Em resumo, e para nos restringirmos ao período pesquisado, há vários exemplos musicais envolvendo composições que se referem umas às outras em várias épocas e, para o ouvinte do *RAK*, a briga entre o Capenga e o Careca é mais um exemplar de várias outras eventualmente conhecidas, confirmando o que Mário de Andrade disse sobre o documento musical que “[...] se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas [...] não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que

²⁸ Para uma detalhada descrição sobre o mercado editorial musical na Europa e EUA, ver LOESSER. *Men, Women and Pianos - A Social History*. New York: Dover Publications, 1990. [1954]., especialmente as páginas 446 a 458 e 506 a 509.

²⁹ MACHADO. *O enigma do homem célebre - ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

³⁰ SILVA e FILHO. *Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento*. São Paulo: Gryphus, 1998.: 28.

ela é construída”³¹, inclusive, acrescente-se aqui, a inserção de uma música individual em um panorama maior de composições.

O programa lembrou os compositores de uma maneira bem-humorada ou então como pessoas “adoráveis”, situando-os assim no *passado idílico*³². Sobre Joaquim Antonio da Silva Callado, flautista, ele mostra alguns detalhes mais divertidos:

Velho álbum: aqui tenho na minha frente a fotografia de Callado, trabalho de um fotógrafo que existiu ali na rua 7 de setembro, 41, 2º andar, o Carlos Alberto. Desse retrato de Calado não se sabe mais o que se espantar, se do cabelo, do pince-nez, do bigode ou da gravata! Que gravata, meus amigos. (suspirando) Ah, bons tempos em que ainda não havia Gomalina³³! Seu Callado... E segundo tudo indica, pela cabeleira, nem barbeiro!

Já sobre Chiquinha Gonzaga, o tom é mais sério:

[cordas tocam lentamente a melodia de *Ó abre alas* enquanto Gracindo fala]

Dona Chiquinha, linda dona Chiquinha Gonzaga! Que mulher maravilhosa: bonita, um tipo fascinante na mocidade, uma velhinha adorável nos últimos dias da vida. E que inteligente!

[cordas param, mas Gracindo segue, falando suavemente] Formosa alma de mulher brasileira. Quantas melodias encantadoras ela compôs para os seus felizes contemporâneos! Provem só um pouquinho dessa polca, a *Atraente*, coqueluche da sua época.

Que os contemporâneos de Chiquinha Gonzaga pudessem ser considerados felizes por terem ouvido suas composições em primeira mão é admissível, mas, como se sabe, houve aqueles que não demonstravam nenhuma felicidade justamente por causa das músicas da compositora. Se “Atraente” foi “coqueluche

³¹ ANDRADE. *Ensaio sobre a música brasileira*. p. 133.

³² O termo *passado idílico* será usado por mim para referir-se a um conjunto de lembranças filtrado pelo presente de modo a apresentá-las como algo essencialmente bom de ser lembrado e sem pontos controversos.

³³ Produto para o cabelo usado “para domar a rebeldia das pequenas e duras ondas do cabelo mestiço”, e motivo para graça por parte de alguns narradores além de Gracindo. Por exemplo, Klecius Caldas contou em livro que Roberto Martins, não ria de suas piadas logo após a aplicação do produto: “não posso rir que racha” CALDAS. *Pelas esquinas do Rio - tempos idos e jamais esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 79.

da sua época”, não menos famosa ficou “O Corta Jaca”, maxixe que já no século XX, foi eixo de uma severa crítica de Rui Barbosa ao governo de Hermes da Fonseca, pois sua mulher, Nair de Teffé, tocou-a ao violão no Palácio do Catete em festa dada a figuras do mundo político³⁴. Isto dá a entender que o passado lembrado foi filtrado de modo a parecer isento de tensões – pelo menos, do ponto de vista musical.

Diversas vezes Gracindo fez alusão aos compositores antigos como gente que dedicou uma boa porção do tempo que dispunham para compor peças presumivelmente mais inspiradas que as composições atuais, as quais ele cita. Ao apresentar a “briga” entre os compositores Capenga e Careca, por exemplo, ele diz: “como veem, não tinham mais nada que fazer naquela época!”. Em outro momento, depois de ter apresentado Paulino Sacramento, comentou:

Quem é que perde tempo hoje em compor melodia tão delicada e bonita? Ninguém! Hoje em dia todo mundo quer é rosetar. Quem é que compõe hoje em dia coisa tão inspirada como essa peça do velho álbum: "O catavento", de Juca Storoni?

Estes pequenos trechos contém informações interessantes: primeiro, Gracindo associou a qualidade das composições mais antigas ao maior tempo dedicado a elas pelos compositores das mesmas, lamentando-se não existir mais esse cuidado, ou ele não ser mais importante. A peça *O Catavento* e a “briga musical” entre o Capenga e o Careca foram executados ao longo do programa. A marcha *Eu quero é rosetar*, citada obliquamente, não foi. Na época, esta marcha de Haroldo Lobo e Milton de Oliveira e cantada por Jorge Veiga, foi muito mais executada do que o previsto pelo próprio meio artístico, sendo vista como uma música de mau gosto por conta do seu duplo sentido (o verbo *rosetar* podia ser entendido tanto como usar a espora em uma montaria quanto fazer sexo). Por

³⁴ DINIZ. *Chiquinha Gonzaga - Uma história de vida.*: 227-235, EFEGÊ. *Maxixe, a dança excomungada* (Coleção Temas Brasileiros, vol. 15). Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

conta disso, uma série de referências em protesto ou em tom humorístico apareceram em diversos programas radiofônicos do período.³⁵ Nesse sentido, a queixa de Gracindo para com a música faz parte de um contexto mais amplo, onde a música citada (mas não tocada, até porque os ouvintes deveriam saber qual era) era algo a ser condenado.

Outro aspecto a ser notado na construção dessa narrativa em relação à inspiração pode ser apreendido por este trecho: "Oh, estamos mesmo vivendo os tempos de músicas como *Fundição de Ferro*, *Idade do aço* [sic], *Rugby e Pacific* [que ele pronuncia como *Pácific*], *Espanhola* e *Se ela for sambar em Madureira*". De novo, atente-se para a *justaposição* das músicas mencionadas. Mais do que seu significado em separado, é a sua reunião que nos dá pistas sobre o tempo presente do programa. O ouvinte podia não conhecer algumas das composições aqui referidas, mas isso parece ser menos importante do que aquilo que elas representam: as quatro primeiras são composições do início do século XX, a saber: *Fundição de Ferro*, de Mossolov, *O passo do aço*, de Prokofiev, *Rugby e Pacific 231* de Honegger (de 1923). Esta última, aliás, também foi citada em outro programa da Nacional de 1946, *Aquarela das Américas*³⁶. Elas foram músicas apontadas por parte da crítica musical desde a década de 1930 como sofrendo de uma perda do componente lírico em favor de um

realismo mecânico, que se baseia principalmente nos aspectos pitorescos da maquinaria [e que] está destinada a desaparecer à medida que o mecânico se pareça mais e mais ao empregado de banco e que a

³⁵ A música foi parodiada até mesmo com fins eleitorais para a vitória do comunista Luiz Carlos Prestes ("Que me importa que a intriga aumente, eu quero é votar.") Também, vários programas humorísticos da época fizeram referências as mais diversas usando o termo "Mula manca", desde a denominação de um lugar (parodiando, por exemplo, o nome Salamanca), até graus de parentesco menos prestigiosos. Para um maior detalhamento dos desdobramentos dessa música no meio radiofônico de 1946-7, ver PINTO. Crônicas da Mula Manca.

³⁶ Ao falar do ruído das rodas, o locutor diz que no programa não serão tocadas nem o *Trenzinho Caipira* de Villa-Lobos nem a locomotiva *Pacific* de Honneger. ADA: fev-1946.

locomotiva a vapor pintada por Turner ceda seu lugar ao trem elétrico, muito menos fotogênico.³⁷

Este trecho, escrito em 1934, mostra como se percebia a composição erudita contemporânea ao texto. O pano de fundo seria uma espécie de deslumbramento com o mundo da máquina, mundo este que influenciaria a composição de peças musicais. Isso se deu pelo senso comum de ver a máquina como um novo componente do cotidiano humano. Partindo desse pressuposto, temeu-se que as novas formas de tecnologia influenciassem profundamente a experiência humana, resultando numa completa renovação da sensibilidade musical para pior. Ao invés de meditação e silêncio, agora desaparecidos, movimento e energia eram valores a serem expressados e valorizados. Afinal, “A publicidade estava garantida para qualquer obra que combinasse meios clássicos e temas modernos”, como disse um texto mais recente³⁸. Para o que nos interessa aqui, sua referência foi justaposta a duas marchas carnavalescas de 1946, *Espanhola* (Haroldo Lobo e Benedito Lacerda), gravada por Nelson Gonçalves e *Vou sambar em Madureira* (Haroldo Lobo e Milton de Oliveira), gravada por Jorge Veiga. Em comum com as composições eruditas ali justapostas, haveria a falta de inspiração, que estaria muito mais presente nas músicas contidas no *Velho Álbum* apresentado por Gracindo.

Se a justaposição destas músicas trouxe como resultado a atribuição da falta de inspiração para quem as compôs, outras configurações trouxeram outros

³⁷ LAMBERT. *Música a la vista - Estudio de la música en su declinación* (BERDICHEVSKY, Trad.) (Coleção Lectores de Eudeba). Buenos Aires: Eudeba, 1966. [1934]. p. 237.

³⁸ ROSS. *O resto é ruído - Escutando o século XX* (CARINA, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [2007]. p. 125. Este debate tem outras nuances que Ross não aprofunda: artistas como Mondriaan, Antheil e Russolo eram unânimes em realçar a capacidade das máquinas de trazer *precisão* na música, algo essencial para a abstração que buscavam. Porém, não pretendiam substituir os sons musicais tradicionais, e sim, enriquecer a paleta sonora com os mecânicos. Outros compositores como Stuckenschmidt e Busoni as viam como uma superação natural da orquestra, então muito cara e cada vez menos capaz de tocar a contento as complexas composições da época além de ressaltar demasiadamente o individualismo do compositor com ela envolvido. Para mais detalhes sobre esse debate, ver BRAUN. "Movin' on": Trains and planes as a theme in music. In: BRAUN (Ed.) *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

sentidos. Em outro programa que fez uma espécie de retrospectiva do carnaval de 1946, *Espanhola* foi citada (e executada) como uma música espontaneamente cantada pelo povo:

É que o povo canta o que bem quer, ainda que durante dois meses tenha vivido com os alto-falantes berrando as mesmas músicas. E o engraçado é que a música que geralmente domina é quase sempre a menos tocada. Ainda este ano, repetiu-se o fenômeno. Para o criador da música, foi uma surpresa [...] São coisas do povo! A música tem um ritmo igual, tal qual as outras. Não é original, porque lembra uma outra carnavalesca, Touradas em Madri. Mas... possui o tal 'quê', que atraiu o público. E durante três dias, nesta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, ouviu-se cantar [entra *Espanhola*, cantada por Roberto Paiva]³⁹ (grifo meu)

Em outro programa da mesma época, houve uma defesa a *Vou sambar em Madureira*:

Quando chega o carnaval do Rio - o carnaval dos nossos dias - desaparece momentaneamente a característica da nossa música de cada bairro. Todas elas estão mescladas no mesmo ruído que percorre a cidade de ponta a ponta. [batucada começa] poucos são os bairros que se vestem com uma especial indumentária carnavalesca. Todos estão confundidos na mesma alegria murcha e pouco espontânea de um carnaval definhante. Um bairro, todavia, luta e resiste dando sangue ao carnaval, e é neste lugar que o turista musical recebe a última expressão sonora dos bairros do RJ [entra *Vou sambar em Madureira*, cantada pelas Três Marias]⁴⁰ (grifo meu)

Enfim, pretendeu-se mostrar que, nos casos acima, mais do que um significado unívoco às músicas, foi pela justaposição delas com outras que se manipulou uma determinada temática, de modo tanto a construir um fio condutor ao serem tocadas quanto para defender o argumento dado pelo produtor/redator do programa. Importante notar que, se a significação da música podia mudar de um programa para outro, o tema parece ser menos flexível, isto é, para todos os casos apresentados há uma coerência em se dizer

³⁹ MAURO. *Rádio Almanaque Kolynos - A história do Carnaval - AER243*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d cassete.

⁴⁰ BARBOSA, MAURO, GNATTALI e BRASINI. *Aquarelas do Mundo - AER570*. Ibid.

que o presente vivido não era mais tão inspirado quanto já fora no passado não muito longínquo.

O PASSADO DO CARNAVAL

Na mesma época em que foi apresentado o “Velho Álbum”, outro programa da série *RAK* fez referência ao “Carnaval da Vitória”, por ser o primeiro após o fim da 2ª Guerra Mundial, e criticou a situação da festa no tempo presente. O programa foi apresentado como uma resposta a uma carta escrita por um certo Freitas ou Freitinhas, que perguntara o motivo de o carnaval carioca estar decrescendo e as “razões pelas quais o povo do Rio de Janeiro está começando a evitar o carnaval”⁴¹.

Esta suposta carta abriu a oportunidade para se fazer um programa radiofônico que contasse a história do carnaval carioca desde o tempo do entrudo até a atualidade. Nela, o missivista se lamentava dos problemas prementes daquele momento, que ele enumerou um pouco depois. O passado, a princípio, não foi mostrado tão idilicamente quanto no programa anteriormente mostrado, aparecendo a violência com que algumas manifestações de rua eram conhecidas. “Aqui também o Zé Pereira ia para a rua e o pau comia feio”, disse Gracindo. Porém, isso foi nuançado como sendo um estágio passageiro no amadurecimento da sociedade pintada no programa, pois “o povo do Rio logo compreendeu a inutilidade da violência e seguida da normalidade da sua alma alegre, o carioca começou a esboçar o seu famoso carnaval”. A partir deste ponto, ele descreveu brevemente os desfiles das primeiras agremiações carnavalescas do começo do século XX, como os ranchos e as Grandes Sociedades. O público “vinha à cidade [e] fazia mil sacrifícios, mas via a sua Sociedade predileta”. Porém, isso parecia estar mudando, e Gracindo tentou dar motivos. Um é que a festa parecia estar, agora, sendo extirpada de suas

⁴¹ MAURO. *Rádio Almanaque Kolynos - A história do Carnaval* - AER243.Ibid. c1946.

principais atrações: se antes, o “povo” podia vir e ver sua Sociedade preferida, agora estas desapareceram, ou ao menos ficaram muito menos destacadas na festa em si. Outro problema era a polícia, que “restringiu o excesso popular de tal modo que chegou a atingir aquilo que não era excesso”. Finalmente, o custo para o folião parece ter aumentado muito, intimidando-o. Gracindo se queixou do chope vendido na festa, escasso e quente, motivo este para que fosse feita uma pequena encenação entre Gracindo e outro locutor, Osvaldo Elias, com intervenções da orquestra da emissora:

Eu ia subindo a galeria Cruzeiro, quando encontrei-lhe numa fila. Olá, como vai, ô, Osvaldo Elias! - Oh! Oh!, Paulo Gracindo, como vai? -Que está fazendo aí? -imagina você que estou na fila -fila pra quê? -pra tomar um chope! -fila pra tomar chope? -então, rapaz, estou aqui há meia hora, estou com a garganta seca, sabe, Paulo? -hã... -mas olha você, Paulo, que não há chope por aí. -ah, é, né? Pois bem, uma hora depois, voltando de um baile... [orquestra pontua] Passei pelo mesmo lugar e ali encontrei o meu amigo. -Pois é, rapaz, ainda estou aqui no mesmo lugar, mas isso já deu uns 3 passos, olha aí. -por que que você não vai a outro lugar? -ah, tudo é a mesma coisa, uh! Eu estou morrendo de sede, fico por aqui mesmo. -bem, até logo -até logo [op] Quando terminou o baile, voltei a passar no mesmo lugar, e encontrei de novo o meu amigo -pôxa, custei, hein, mas tomei o chope. -ah, grande chope! -até que não, estava simples, rapaz! -e agora aonde é que você vai? -acho que vou pra um baile -Ih, já terminaram os bailes! -que horas são? -três e meia! -mas será que eu levei 4 horas nesta fila? [op] uma, duas, três, 4 horas numa fila para poder tomar um chope quente e sem sabor. Essa talvez seja a última afronta que se faz ao carnavalesco do Rio.⁴²

A questão do chope parece ter sido bastante significativa para seus produtores, pois este não foi o único programa a mencioná-la. Em *Aquarelas do Mundo*, reclamou-se também da “alegria murcha e pouco espontânea de um carnaval definhante” e também do chope que “somente com cartão de racionamento pode ser conseguida nos três dias destinados aos festejos carnavalescos”.⁴³ No último programa do ano, Gracindo entabulou uma conversa

⁴² Idem.

⁴³ BARBOSA, MAURO e GNATTALI. *Aquarelas do Mundo* - AER225.Ibid, [26-abr-46].

com outro locutor representando o próprio ano de 1946, atribuindo a este a falta da bebida:

Aqui, o ilustre cidadão, ano de 1946. E aqui, o povo. -o senhor é o povo? -Exatamente, aquele que absolutamente não apreciou a sua passagem pelo mundo. -Mas, que fiz eu? -Que fez? Ouça. O senhor começou a sua existência escondendo a carne seca -Eu? -Sim, senhor. Logo após, teve a coragem de oferecer, sim a mim, o povo, um carnaval sem chope. Hã! Suei, gritei, me irritei nas filas para matar a minha sede e estimular a minha alegria. Por sua causa, hein? Seu pai, seu avô, seu tataravô foram indivíduos muito mais dignos neste ponto -Desculpe, meu caro povo, mas você não devia beber tanto! -Isto é comigo!⁴⁴

Sem bebida, com pouca frequência do povo e grande presença do controle policial, o carnaval estava sendo visto como sem graça por parte desses produtores, que ainda por cima apontaram problemas musicais naquele momento. Por conta do “ritmo que o carnaval impõe”, uma música como *Com que roupa*, de Noel Rosa (que foi cantada no programa) jamais “pegaria”, isto é, nunca seria cantada espontaneamente pelo povo. Em seu lugar, entrariam músicas feitas pelos compositores profissionais que “invadem as estações de rádio e, usando de artifícios de qualquer espécie, impõem ao público as músicas que fizeram e gravaram para o carnaval”. Esses “compositores profissionais” usaram do recurso da *caitituagem*, definido por um deles como sendo um

termo de gíria, criado no início da década de 50, [e] comparava o compositor ao caititu, porco selvagem, como um símbolo de teimosia e obstinação. O grande Aurélio assim o define: “Pessoa que, por meio de visitas, insistência verbal, distribuição gratuita de discos e partituras, e até pelo suborno, busca promover, em lojas de discos, estações de rádio, estações de televisão, festas de clubes, etc., a execução de composições musicais (populares) suas ou de outrem”⁴⁵

Com ou sem a caitituagem, o povo cantou o que bem quis, como já foi dito aqui e reconhecido pelos próprios produtores radiofônicos. Não houve uma

⁴⁴ BARBOSA. *Rádio Almanaque Kolynos - Retrospectiva de 1946 - AER630*.Ibid, [30-dez-46].

⁴⁵ CALDAS. *Pelas esquinas do Rio*. p. 141.

aceitação cega pela sociedade de material imposto pela indústria fonográfica, como até Adorno também havia escrito⁴⁶. Houve, no entanto, um grande esforço para que certos conteúdos, como as músicas carnavalescas, fossem aceitas como algo “natural”, o que nem sempre ocorria, como foi reconhecido neste programa.

Voltando-se de novo aos programas, interessa chamar a atenção para o fato de que esses comentários foram feitos por pessoas envolvidas no processo de produção de conteúdo, assim como os compositores de músicas carnavalescas. Nesse tempo, a música carnavalesca, embora pouco prestigiada no que se refere ao pagamento de direitos autorais⁴⁷, não impedia que um compositor como Herivelto Martins usasse temas carnavalescos para criar marchas como *Obrigado Excelência* e *Obrigado General*, esta última cantada em *Aquarelas do Mundo* de abril de 1946. Com relação à letra da música, houve uma espécie de pedido para que o general Dutra estendesse a permissão para que os tradicionais desfiles carnavalescos ali permanecessem, pois havia planos para que mudassem de lugar (o que eventualmente aconteceu). Do ponto de vista dos produtores radiofônicos, no entanto, houve o uso da música, mas para apoiar outra temática, a do *passado idílico*:

Você vai nos desculpar, Herivelto, mas nós não acreditamos no ressurgimento da Praça Onze e nem tão pouco nos futuros carnavais cariocas. Esta questão para nós é um caso liquidado. Nós, que vivemos os grandes carnavais, que hoje assistimos a ‘isto’ que anda por aí com rótulo de carnaval, podemos dizer sem saudade, pode ir, velho carnaval, pode ir que já vai tarde. Carnavais iguais a estes, com bailes a 200 cruzeiros o ingresso, com chope quente e com cartão de racionamento, podem ser os da vitória, mas não a vitória do povo e sim daqueles que não gostam do carnaval. O carnaval, meus amigos, está morrendo porque já entrou em

⁴⁶ ADORNO. On Popular Music. In: FRITH, et al. (Eds.) *On Record - Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. [1941].

⁴⁷ MORELLI. *Arrogantes, anônimos, subversivos*. p. 40.

**agonia. E a um doente em estado de coma só se diz... (com voz de choro)
que Deus o leve! (vinheta do programa para terminar)⁴⁸**

Por este trecho, depreende-se que o carnaval presente perdera a importância, o interesse e os atrativos que edições mais antigas tiveram na vida dessas pessoas. Além dos motivos apresentados até aqui, vale a pena apresentar uma última afirmação, também vinda de outro programa contemporâneo, onde os produtores confessaram não ter a mesma animação que tinham quando mais jovens

Nós estamos envelhecendo, ou diremos, mais consoladoramente, já não somos mais os moços do carnaval, ou a música de Momo já não é mais nada daquelas maravilhosas melodias que nos habituamos a ouvir entre as quais estão algumas das maiores joias da música popular brasileira.⁴⁹

O CAMPO E A CIDADE

A tradição e o respeito aos costumes ligados ao mundo rural também foram objeto de comentários por parte de alguns programas radiofônicos. Um dos mais representativos foi o programa *Aquarelas do Brasil*, produzido em 1945 e um dos últimos a serem produzidos por Almirante na Rádio Nacional. Nessa série, foram apresentados “Quadros sonoros sobre costumes, tradições, festas e cantigas populares do Brasil”, como dizia a sua introdução. Músicas sobre o auto do boi, a venda de produtos na rua (pregões), a já citada história do carnaval carioca seguida de frevos e maracatus, além da festa de São João, velórios e a vaquejada foram temas usados. Para a maioria deles, a música que aparecia não havia sido feita por compositores ligados ao meio artístico, mas era conseguida em pesquisas feitas por Almirante em diversas fontes⁵⁰. O produtor, assim, valorizou manifestações culturais vindas de regiões do país onde se podia “ver

⁴⁸ ADM: 31-jan-1947.

⁴⁹ ADA: mar-1946(?).

⁵⁰ Almirante pedia aos ouvintes o envio de informações sobre festas ou danças de suas regiões, bem como pesquisava livros a respeito. Para um maior detalhamento sobre os métodos usados por ele, ver CABRAL. *No tempo de Almirante*. p. 171-232.

com os ouvidos”, como dizia o programa. Isso, no entanto, não pode servir como ilustração da execução de uma autêntica tradição, uma vez que, por mais que as informações colhidas tivesse conexão direta com os lugares de origem, eram reprocessadas por músicos e atores profissionais com pouca ligação com o meio onde se produziam originalmente tais temas. A energia a ser colocada nesses “quadros sonoros” era muito grande, pretendendo mostrar um programa desses como “autêntico” com o uso de orquestra e outros recursos, que podiam ser usados na pintura de uma sonoridade interessante ao ouvinte, de modo que ele percebesse o programa todo como espontâneo, algo valorizado na lembrança desses produtores no fim de suas carreiras. Do ponto de vista da produção “industrial” de conteúdo, esses programas ambicionaram ser a “experiência do [ouvinte radiofônico] para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo acabado de ver – pois que este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo dia”⁵¹. O que Adorno falou sobre o cinema também podia ser usado para o rádio. Não de um programa “em particular, mas só de todos em conjunto na sociedade”⁵². Isto mostra que, embora nesse período o público ouvinte não estivesse participando de um “capitalismo avançado”, a produção desses programas já era suficientemente sofisticada a ponto de parecer discrepante em relação a outros setores do país⁵³. Porém, em certos aspectos, como a produção técnica dos programas, não pareciam nada dever em relação a outros centros produtores. A recepção desse

⁵¹ HORKHEIMER e ADORNO. A Indústria Cultural - O Iluminismo como Mistificação de Massas. In: *Teoria da Cultura de Massa*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. [1947]. p. 175

⁵² Idem, p. 177.

⁵³ Aqui a referência mais direta tem a ver com ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*., que mostra o país ainda num “estágio primitivo de industrialização”. Infelizmente, a sofisticação da produção musical radiofônica não tem sido levada em conta por uma parte da historiografia da música popular brasileira. Por exemplo, quando a Bossa Nova é mencionada, fala-se dela como influenciada pelo *bebop* e mostra-se a produção radiofônica como a “estética do excesso”. CAMPOS (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, p. 18. e NAVES. *O violão azul*. p. 174-177.

conteúdo pelo público é que não pode ser vista do modo como Adorno a traçou e este parece ser um ponto onde poucas vezes ele acertou⁵⁴.

A temática de *ADB* se afastava, em geral, de temas urbanos, e isso levou Almirante a dizer que parte dessa realidade estava ficando no passado. Um dos exemplos mais explícitos disso está no programa sobre as festas de São João:

As festas tradicionais do mês de junho no Brasil têm perdido muito do seu antigo esplendor. Uma série de razões tem influído para que as cerimônias típicas de antigamente sejam esquecidas e abandonadas cada vez mais. O quadro de hoje das *ADB* pinta uma legítima festa dos bons tempos em que era respeitado o rito pitoresco das crendices joaninas que nos vieram de PO. O quadro de hoje, com suas toadas e seus cânticos de igreja é mais um documentário folclórico que reconstitui uma das mais belas épocas do ano brasileiro. Acompanhem atentamente a descrição das cenas, que vocês estarão como que vendo na noite de hoje uma festa de S. João em todas as suas minúcias.⁵⁵

A perda do esplendor da festa junina foi algo a ser lamentado neste programa. O motivo para isso, foi dito mais adiante: “o progresso e a criação racional do gado mataram a cultura do aboio, das [a]partações e das vaquejadas”⁵⁶. Almirante usou neste e noutros programas os recursos disponíveis para criar uma “legítima” cena, onde os ouvintes reconheceriam os cantos e as ações dos personagens. Volta-se para um passado a ser reconhecido por seus ouvintes, afirmando com isso sua memória e, por extensão, confirmando que os tempos mais antigos eram melhores.

A reconstituição desta e de outras cenas da vida brasileira “colhidas em demoradas pesquisas folclóricas”⁵⁷ foi irradiada por meio de locuções e execuções especialmente feitas para o programa com orquestra, rádio atores e

⁵⁴ Adorno escreveu grande parte de seus textos assistindo a ameaça do totalitarismo na Europa, com o rádio e o cinema desenvolvendo-se rapidamente e percebendo a sociedade como rigidamente controladora. Porém, o indivíduo e o detalhe artístico, dialeticamente contidos e contendo o ‘todo’ social e estético, foram vistos como equivalentes em sua teoria. Porém, ao invés de serem reprimidos como ele temia, sempre conseguiram ‘burlar’ o controle do que ele chamou de *Indústria Cultural*. MARTIN. *Sounds and Society*. p. 94-95.

⁵⁵ ALMIRANTE, GNATTALI e MAURO. *Aquarelas do Brasil - AER194*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-abr-1945]. cassete.

⁵⁶ *ADB*: 29-jun-1945.

⁵⁷ *ADB*: 6-abr-1945.

cantores. Da mesma maneira que no *Velho Álbum*, o passado sonoro foi reconstituído de maneira a utilizar vários recursos radiofônicos, mas foi transmitido para o ouvinte como se fosse uma espécie de versão fac-similar do objeto narrado: “temas legítimos do folclore apresentados da forma original”⁵⁸, como disse o apresentador. Um pouco adiante, houve uma explicação um pouco diferente para essa descrição que aproxima o que estava sendo feito no rádio com outros meios audiovisuais como o cinema:

Conduzida pela descrição falada e com o auxílio do arranjo musical que tudo vai narrando em efeitos sonoros claramente compreensíveis, a imaginação estará com o dom mágico de fazer com que cada um dos ouvintes veja nitidamente tal como um filme cinematográfico todas as minúcias desses quadros pitorescos e movimentados.⁵⁹

Assim, a realidade pintada em cada programa era remetida a uma espécie de *realismo cinematográfico*, uma construção sonora onde as figuras criadas na imaginação se aproximariam dos “verdadeiros” personagens pertencentes ao mundo descrito por Almirante. O uso da orquestra ia para além da execução de músicas, porém. Ela aparecia como meio expressivo para pontuar a narrativa com sons de situações, condições climáticas, imitação de animais e, naturalmente, criando uma grande massa sonora para acompanhar personagens como o vendedor de sorvetes, o peão ou até mesmo um préstito fúnebre. Radamés Gnattali, arranjador do programa, foi às vezes lembrado como aquele que desenvolvia os temas folclóricos de modo que os ouvintes fiquem “com a impressão de estar vendo, em pleno sertão, o movimento da boiada, calma ou agitada, dos vaqueiros impetuosos [...] é mais uma Aquarela que se pode ver com os ouvidos”⁶⁰

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ ADB: 06-jul-1945.

Na temática, há alguns pontos em comum com o *Velho Álbum*. Se ali Gracindo falou dos heróis compositores, Almirante os viu, por exemplo, nos boiadeiros: “heróis desconhecidos do sertão de outrora”. Um passado perdido, frente a um presente que não inspira “mais romances de bois heróis”. Outros personagens são mostrados como espécies em extinção de um Brasil que se modernizava e que, por isso, corria o risco de perder parte de sua identidade: “Nas noites silenciosas do interior brasileiro, quase não se ouvem mais os gritos de “chega, irmão das almas”⁶¹. É interessante notar que este programa, “apresentando costumes, tradições, festas e cantigas populares do Brasil”, como disse o locutor na sua apresentação, foi patrocinado por uma grande empresa aérea norte-americana. Nestes programas, a música brasileira nem era vista como tendo uma “superioridade [que] inevitavelmente aparecerá”⁶², como foi o caso em *Um milhão de melodias*, nem tampouco como algo a ser explicitamente defendido da influência estrangeira, caso de *O Pessoal da Velha Guarda*. Aqui, aparentemente, o uso desta temática ainda foi feito usando-se o patrocínio de uma empresa privada estrangeira para a promoção de uma música brasileira que estaria desaparecendo mais por conta da modernidade do que por alguma intervenção americana. O presente, como mostram os programas, estava em crise:

não existe hoje em dia um poeta que fizesse deliberadamente uma letra para uma toada, juntando algumas palavras sem pé nem cabeça, e um lalalá inexpressivo. A não ser que ele fizesse como grande parte dos compositores atuais, que fabricam o folclore. Mais ou menos assim: (homem canta: la le/ la le/ oiê, oiê, oiê etc...) Se esta canção tivesse vindo caldeada do passado, não seria tão cretina, tão imbecil e tão insossa. O passado [...] só manda para o presente aquilo que é digno de perdurar⁶³

⁶¹ ADB: 6-abr-1945.

⁶² Brian McCann usou esses dois programas referidos como extremos no debate do nacionalismo e o rádio. MCCANN. *Hello, Hello Brazil*. p. 226-228.

⁶³ BARBOSA. *Rádio Almanaque Kolynos - Letras e letristas - AER529*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-jun-46]. cassete. Grifo meu.

Não se pensava que a produção antiga também sofria do mesmo processo de 'fabricação' de um passado idílico. O que vinha do passado era "digno" justamente pelo fato de ter conseguido chegar até o presente, ao contrário de boa parte da produção atual, vista como "fabricada", efêmera e, portanto, indigna de perdurar. Essa fabricação, antiga ou recente, no entanto, estava sendo feita de modo bastante filtrado. Várias vezes esses programas mostraram músicas feitas por compositores profissionais confundidas com folclore, ou melhor, com composições chamadas de *espontâneas*. Músicas às vezes são chamadas de "expressão espontânea da alma simples do povo. Do folclore vastíssimo do Brasil"⁶⁴, mas o que era tocado no mesmo programa podia ser uma composição de Radamés Gnattali inspirada em um tema dado por Dorival Caymmi, dando a entender que eles são, como já havia dito Gracindo, os heróis do seu tempo⁶⁵. Embora alguns desses aspectos mereçam uma reflexão maior, antes de fazê-la⁶⁶, vale a pena mostrar sua contraposição com outros aspectos urbanos.

O cenário, se transposto do campo para a cidade, trouxe vários aspectos comuns aos temas antes discutidos. Em primeiro lugar, o tempo urbano era mostrado como muito mais acelerado que o tempo rural. Assim, ao falar das festas juninas no interior, em contraposição ao tempo da cidade, o locutor disse que

Nem quando do apartamento suspenso onde moramos, da janela minguada dos prédios de hoje, descobrimos um balãozinho perdido e fora da lei cruzando o espaço. Então lembramos tudo e acreditamos outra vez na calma das canções antigas (música: citação de *Capelinha de melão*) Outra vez podemos esquecer a crueza que os dias presentes trazem. Outra vez, podemos lembrar tanta coisa perdida, tanta coisa que ficou entre uma história da carochinha, um colo quente de preta velha, um amor simples,

⁶⁴ ADB: 20-abr-1945.

⁶⁵ Uma versão dessa história foi contada por Gnattali e Caymmi no filme DIDIER e KENDLER. *Nosso amigo Radamés Gnattali*.

⁶⁶ A questão do "simples e ingênuo" será vista no próximo capítulo.

uma porção de gente simples cuja fantasia é, durante todo o ano, a mesma fantasia que vestem os homens da cidade quando querem louvar Sto Antonio, S Pedro, S João nesse mês de junho, o mês mais bonito que há. (citação de *Capelinha de melão*)⁶⁷

Apesar do cenário idílico, que deixou “tanta coisa perdida” para trás, o que era tocado no programa não remeteu a canções de roda, mas sim a músicas de compositores profissionais, como *Isso é lá com Santo Antonio* (de Lamartine Babo), *Sortes de São João* (onde um dos autores é Oswaldo Santiago, presidente da União Brasileira de Compositores), entre outras. O passado saudoso colaborava para a veiculação de música muito mais recente.

Os personagens aludidos pelos produtores eram músicos com uma atitude bastante distinta das pessoas dos tempos em que o programa era transmitido, como explicou o produtor do programa *Caricaturas*:

Houve um tempo que essa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi uma cidade boêmia. Cantadores e chorões povoavam as ruas variadas do Rio, cantando melodias a amadas distantes ou pretextando apenas uma noite em claro, salpicada de risos e de alegria (op) Depois o tempo foi passando. O asfalto trazendo a violência do progresso, tudo se apressando, crescendo, se avolumando, e aquela serenidade das serenatas não podia caber no chão da vida intensa. Recolhiam-se os pinhos, calavam-se as flautas, emudeciam os cavaquinhos e debandavam seresteiros daqueles tempos da vida calma (op)

Saem os risos e a alegria para a entrada da vida intensa onde esses e outros sons musicais emudecem. O universo da boemia e das serenatas foi pintado idilicamente, sem se contar que, por muito tempo, o samba e o choro especificamente não eram bem-vindos em certos círculos sociais, por serem associados ao banditismo e à violência⁶⁸. Assim, os produtores podiam mostrar

⁶⁷ DT: 25-jun-1949.

⁶⁸ A bibliografia sobre a história do samba nas primeiras décadas do século XX mostra que há uma divisão entre dois grandes projetos para essa música e os grupos que dela se valeram: um seria mostrar o samba como uma maneira de se conseguir reconhecimento e prestígio frente à sociedade. Outra, em vê-lo como um símbolo de resistência de uma cultura frente ao capitalismo. Para um maior detalhamento, ver CALDEIRA. *A Contrução do Samba*. São Paulo: Mameluco, 2007. e FRYER. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

um conjunto de músicas um pouco mais antigo, contando com a cumplicidade da memória de seus ouvintes para reconhecer naquelas músicas um tempo mais bonito e mais lento, pois as “horas são rápidas demais, voam como se fossem essas balas das armas modernas, que correm mais que a velocidade do próprio som”⁶⁹

Os meios de transportes comumente eram também mostrados como excessivamente velozes, no sentido de afastarem de si o romantismo ou mesmo apressarem a marcha do tempo ao ponto de diminuírem a sua fruição no presente. Por exemplo, ao falar dos trens, em *Aquarela das Américas*, de 1947, o locutor disse:

ouçam o ritmo das rodas. (música imitando trem executada por metais) O trem de ferro. (música vai a bg) Por sobre o ruído das ferragens e o negro óleo das máquinas, há uma nota sentimental. É ele que nos leva ou nos traz à paisagem querida da nossa infância onde passamos dias inesquecíveis em contato com a natureza. No apito há um quê de saudoso. [...] Por isso, o trem inspirou muitas canções.⁷⁰

Ao longo do programa músicas foram mostradas como Chattanooga Choo Choo, Trem de Ferro ou San Fernando Valley, isto é, músicas estrangeiras e nacionais que o ouvinte pode ter conhecido a partir de filmes ou mesmo de discos. Não é, portanto, o nacionalismo que foi discutido aqui. A questão da saudade não parece ser mais do que uma maneira de poder encadear algumas músicas sobre o mesmo tema. Porém, ela deve ser levada em consideração, pois o trem, no caso, é um veículo mais lento do que o avião daquele tempo, meio de transporte a ligar as Américas cuja mais importante empresa do momento é o patrocinador do programa. O trem, associado à infância do narrador representou

⁶⁹ DT: 25-jun-1949.

⁷⁰ ADA: s/d.

o “declínio do herói da velocidade clássica”⁷¹. O avião, sendo o veículo mais rápido e mais moderno, deixou ao trem um tom saudoso e sentimental. Contudo, isto é uma questão de grau. Em outro programa, *Dicionário Toddy*, de 1949, o locutor se queixou de maneira semelhante:

(homem jovem) Se quero ir a Tokyo, vou voando. De Nova York a Copacabana é uma questão de horas. (locutor) não... ele resmunga! (Seu Ambrósio) Diabo desses aviões a toda hora na minha cabeça! Andar num desses gostosões é...dar um tiro na cabeça -e o senhor é contra os veículos, seu Ambrósio? -não! Sou contra esses veículos de hoje! Ah, os bons tempos das charretes românticas! Toc, toc, toc. a paisagem desfilando vagorosamente diante dos nossos olhos. A gente andando sem correr (orquestra inicia a música)⁷²

O contraste entre aviões e charretes é ainda mais acentuado, no que se refere à velocidade absoluta entre cada veículo - em que pese isto ser abrandado pelo hábito e pela familiaridade, como é o caso de Seu Ambrósio. Esses veículos estavam intimamente ligados às novidades tecnológicas do período, ao espaço urbano e, enfim, à modernidade dos transportes lamentada por Seu Ambrósio.⁷³

Além dos transportes, os lugares, ou as mudanças que sofrem foram lembrados pelos produtores de modo a acomodarem o tema da memória junto com as músicas que pretendiam executar. Almirante, tendo se mudado para a rádio Tupi do Rio de Janeiro usou, por exemplo, uma reforma urbana para comentar como um certo lugar, reputado como sendo um local de convivência de um grupo de chorões, iria desaparecer. Vale a longa citação por mostrar alguns outros lugares do Rio de Janeiro anteriormente modificados:

vai acabar o Largo da Carioca. O largo histórico do chafariz, que desapareceu já há quase 20 anos. O largo onde existiu o quartel da Guarda Velha. O caminho obrigatório dos boêmios e das elegantes que rumavam

⁷¹ ROCHA. *Figurações do ritmo - Da sala de cinema ao salão de baile*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 69-83. Francisco Rocha dedicou um capítulo inteiro de seu trabalho especificamente à questão do cinema e do avião corporificado na PAA como símbolos da modernidade em São Paulo.

⁷² DT: 19-fev-1949.

⁷³ A percepção da velocidade da tecnologia de transporte e da urbanidade estão descritas tendo como cenário o Rio de Janeiro do início do século em SEVCENKO. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*.

da Zona Norte para a Zona Sul ou vice-versa, quando ainda não existia a Avenida Central. O largo de onde saía a Rua da Vala, e onde os crentes se aglomeravam antes de subir as escadinhas do vetusto convento de Santo Antônio. Vai desaparecer o encantador refúgio dos pardais. Máquinas possantes já revolvem o asfalto e arrancam do solo as velhas raízes daquelas árvores cuja resistência em se despregar do solo prova a obstinação da alma daqueles vegetais que sabem que têm mais direito àquela terra, que é a sua terra natal, que todos esses barulhentos automóveis estrangeiros serão de agora em diante os donos daqueles brasileiríssimos pedaços de chão. Já ninguém mais ouvirá pela tardinha o chilreio alegre dos passarinhos que se aninham pelas árvores seculares. Já ninguém mais atravessará ali receosos das encomendas que possam vir do alto e que pareçam ter preferência especial pelas roupas brancas. Vai desaparecer o Largo da Carioca. E será que nenhum dos nossos compositores não encontrará nesse fato inspiração o bastante para escrever um lamento igual ao que já mereceram a Praça Onze e a Favela? Compositores do Brasil, aí está um tema magnífico ligado a acontecimento histórico! Vai desaparecer o Largo da Carioca.⁷⁴

Coerente com sua verve nacionalista, Almirante não deixou passar a oportunidade para estimular os compositores brasileiros a criarem uma música, pelo menos, a respeito desse fato. Citou outros lugares que foram fonte de inspiração, como a Praça Onze, tema de pelo menos duas músicas de Herivelto Martins (*Praça Onze* e *Amélia na Praça Onze*). A Favela foi assunto para Sinhô (*A Favela vai abaixo*) e Paulo Pinheiro/Nelson Trigueiro (*Adeus Favela*). Enfim, lugares que não existiam mais ou estavam muito modificados foram lembrados em músicas que, muitas vezes, mostraram os tempos saudosos de quando aquelas referências existiam.

As moradias modernas também foram motivos para críticas às mudanças no comportamento musical por ela impostas. As pontuações feitas pela orquestra, marcadas na citação, dão a entender que o texto tem como objetivo a criação de um clímax:

(op) à medida que o asfalto da civilização ia invadindo tudo, esse tudo parecia comprimir-se cada vez mais (op) está em casa e sobre ela nascem prédios gigantescos. Os homens sobem e sobem e se apertam entre

⁷⁴ PVG: 29-out-1947.

apartamentos que o tempo oferece. O piano fica na poeira com o romantismo das moças. (op) e a valsa, a valsa morre! (op)⁷⁵

As visões do campo e da cidade tinham em comum, na descrição desses programas, um passado melhor, mais calmo e com maior qualidade de vida. O piano, instrumento relativamente grande em tamanho e sonoridade, teria certa dificuldade para conviver num espaço com pouco isolamento acústico como um apartamento médio, sendo inclusive criticado em músicas como *Sinfonia do apartamento*, onde um trecho diz: "Tinha um vizinho, professor de canto, com o qual eu sofri tanto que nem quero me lembrar: suas alunas do primeiro ao nono ano debruçadas no piano solfejavam sem parar (laralara, mimi)"⁷⁶. Em lugar dessa modernidade pouco discreta e impessoal, houve a ênfase no compromisso, na caridade e um "contraste em relação ao avanço capitalista [...]. Isto conduz a uma crise evidente dos valores do nosso próprio mundo", indo em defesa de certos tipos de ordem, hierarquias sociais e estabilidades morais com aplicações eventualmente problemáticas⁷⁷. A referência a um passado idílico aponta, portanto, para um momento onde a categoria "povo" não estava explicitada, mas foi apontada na figuração dos personagens (como as pessoas que participam das "crendices joaninas", das "cerimônias típicas", o "caboclo simples das populações sertanejas" ou os "cantadores e chorões" já citados). Isso é importante, pois essa categoria foi por muitos anos abordada por um pensamento que via o povo como possuidor de uma espécie de "alma"⁷⁸, que ali residiria e legitimaria questões como a da nacionalidade e da identidade

⁷⁵ CM: 13-nov-1949.

⁷⁶ EUCL: 3-jun-1951.

⁷⁷ Citações de WILLIAMS. *El campo y la ciudad* (BIXIO, Trad.). Buenos Aires: Paidós, 2001. p. 64. Embora o autor esteja discutindo a sociedade inglesa, cremos ser bastante razoável generalizar parte de suas discussões para a sociedade brasileira do período, tendo em mente que no texto original seus desdobramentos estarão mais voltados para a política (valores rurais convertidos "em carta de legitimação de uma reação social explícita em defesa da composição da propriedade tradicional"), enquanto que no nosso, ressaltaremos a questão da cultura.

⁷⁸ MARTÍN-BARBERO. *Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia* (POLITO, et al., Trad.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 26-30.

brasileiras. Nessa construção, “o povo é passado”⁷⁹ e se dissolveu em massa por conta do avanço da modernidade, mas serviu como meta ideal para a referência do nacional, uma “encarnação concreta da nação”⁸⁰. Ao fim e ao cabo, esse passado idílico visto da perspectiva daqueles que o relembram por meio de uma antena transmissora foi admirado por mostrar uma ideia de cultura popular original, autônoma e ainda não contaminada pelo comércio, negando, ou pretendendo negar, o processo histórico por que passava a sociedade brasileira no período e que, de uma maneira ou de outra, colocou esses produtores no lugar em que estavam.

O PASSADO ‘MENOS COMERCIAL’

Foram vários os comentários dos radialistas a falar de um tempo “heroico” onde o rádio era menos movido pelo dinheiro e pela técnica do que pelo entusiasmo e pela inventividade. É interessante notar que esse tempo foi substituído pela técnica décadas antes do que se poderia imaginar:

Cantar e tocar em rádio não constituía uma profissão. Artistas ganhavam cachês e os direitos autorais nem se pensava neles. Gravação ou edição valiam como prova de sua qualidade. Hoje [1952], o rádio abriga vorazes legiões de ‘técnicos’ e ‘gênios’, que querem conquistar o mesmo lugar que só depois de longos anos os pioneiros alcançaram.⁸¹

O problema, para o autor, parecia estar na entrada de mais pessoas no trabalho do meio artístico, sem que estas tivessem sido provadas como o foram outras mais antigas. Essa época parece ver um momento em que o rádio era cenário de uma grande disputa por um terreno não tão grande assim, terreno este que supriria as necessidades de alguns personagens envolvidos com sua história e teria demanda limitada para sua satisfação. O passado mais

⁷⁹ Idem, *ibid.*

⁸⁰ PÉCAUT. *Intelectuais e a política no Brasil*. p. 100.

⁸¹ Artigo originalmente escrito em agosto de 1952 para a revista *A Cigarra* e reeditado em 1984. SALES. *MPB em pauta*. p. 19.

romantizado foi contraposto às técnicas e métodos contemporâneos da exploração da música. Péricles, humorista conhecido pela criação do *Amigo da Onça*, uma vez escreveu, em conjunto com Fernando Sales, um divertido artigo sobre como estava sendo vista a entrada de pessoas menos qualificadas, na opinião deles, para o papel de compositor:

Em primeiro lugar, você compõe a melodia. Depois, então, você bate cuidadosamente a letra à máquina. Na falta desta, você apanha uma tesourinha e vai recortando letras do jornal (de preferência o *Diário da Noite*, que não mancha) até completar o número suficiente para a contagem dos versos, tendo o devido cuidado de obedecer rigorosamente o mesmo tipo. Em seguida, você decora a letra e música, para que não se atrapalhe na grande hora. Se a letra e a música não forem suas, faça por aprendê-las. Isto é importante. Em seguida, de acordo com a urgência, seu entusiasmo ou posses, apanhe um táxi, lotação ou bonde, e dirija-se a qualquer estação de rádio que tenha em seu *cast* uma cantora da sua preferência, como a Zilda do Zé, por exemplo. Ali chegando você procure adquirir (se não o tem), o ar mais cabotino deste mundo, de quem está senhor do *métier*. Para o bom êxito, tornam-se necessárias as seguintes características: bastante gomalina no cabelo, gravata dois dedos abaixo do botão do colarinho, e porte superior, de despreocupação, como se todos que ali se encontram soubessem que a sua última criação é a *Rapsódia húngara nº 2*, “arranjada” em um momento em que lhe tivessem solicitado qualquer coisa às pressas... ⁸²

O compositor poderia, no entanto, usar desse expediente junto ao público, um recurso já usado nos Estados Unidos há algumas décadas, chamado de *plugging*, que consistia na execução/promoção de uma nova música com a finalidade específica de se criar uma grande aceitação para ela, tornando-a rentável em função das partituras que venderia. A ideia era promover o gosto pelo novo entre o público, pois o que era antigo deixava de ser rentável, numa dinâmica onde a popularidade da música não simplesmente “acontecía”, mas havia todo um procedimento para que assim o fosse. No Brasil, isso foi narrado num programa retrospectivo de Almirante, onde, entre pequenos trechos de músicas carnavalescas que foram sucesso de 1900 até 1946, contou que

⁸² Idem, p. 81. Grifo no original.

Nas vésperas do carnaval de 1923, já todo mundo já sabia as cantigas que iria cantar nos três dias de Momo. Os compositores adotavam um processo curioso de propaganda. Iam para as casas de música, e lá, eles mesmos ao piano, tocavam suas produções. Juntava ali uma multidão, que de posse das letras que eram ali distribuídas em folhetos, aprendia as cantigas. Eduardo Souto, que fez o 'Pois não', vinha lançando uma série de sucessos, compõe nesse ano, algumas marchas à moda dos ranchos cariocas. Tão lindas marchas em três partes que o povo decora e canta no corpo.⁸³

Aparentemente, a estratégia parecia dar certo, mas basta Almirante continuar a narrativa para entender que nem tudo estava sob controle:

Mas as duas músicas principais, para a raia miúda, para os imensos cordões que passavam brutalmente, varando a multidão em fila, foram uma de Chico da Baiana, que tinha o mesmo nome de um samba antigo, *Fala meu louro*, e que era assim (canta a música)⁸⁴.

Nesse período, o rádio ainda não tinha a penetração que iria conseguir tempos depois, mas nem por isso a música carnavalesca escapou de ser uma boa fonte de renda para os compositores que conseguiam lidar consistentemente com esse processo de *plugging*. Vagalume já havia dito em 1933: "Antigamente, lançado o samba, a roda se incumbia de sua propagação. Hoje mandam fazer folhetos, se empenham com os cronistas para publicá-los, organizam 'choros' e percorrem as batalhas, como fez o Eduardo Souto com o 'Tatu subiu no pau'".⁸⁵ Não tendo a velocidade do rádio, esse processo não era tão imediato, necessitando de meses de preparação. Note-se, também, que, por mais racionais e eficientes que as estratégias pareciam ser, a dinâmica da sociedade impedia uma cristalização de um único gênero ou uma 'fórmula para o sucesso', pois o carnaval parecia conseguir absorver vários ritmos, inclusive alguns considerados estrangeiros:

⁸³ ALMIRANTE. *Carnaval Antigo* - AER165. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [13-nov-46]. cassette. Grifo meu.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ GUIMARÃES. *Na roda do samba* 2ª ed. (Coleção MPB Reedições, vol. 2). Rio de Janeiro: Funarte, 1978. [1933]. p. 91.

A música já se ia tornando num meio de renda, e por isso os compositores viam a sua bossa para o samba ou para a marcha como um negócio. Mas, como a facilidade de propagação não era como hoje em dia com o rádio [1946], as cantigas deviam surgir muito antes, muitos meses antes do carnaval. Em 1924 foram impressas já quase cem músicas feitas especialmente feitas para o carnaval. Havia de todos os gêneros, sambas, marchas, foxtrotes, tanguinhos, e ainda maxixes. Não houve, porém, neste ano, nenhuma música por demais marcante como nos outros anos. Também, pudera, com tantas músicas! Eduardo Souto, naquele ano de [19]24, aparece com o Pai Adão, lembrem-se? (canta) Música: Pai Adão.⁸⁶

Almirante mostrou como todo o investimento feito em uma música por parte de um compositor podia resultar em pouco retorno do ponto de vista de popularidade e dinheiro: a afirmação “pudera, com tantas músicas!”, mostra que a competição para chamar a atenção do público carnavalesco não era pequena ou tranquila. Além desse tipo de estratégia, havia também o concurso carnavalesco, onde se elegiam músicas que, segundo um comitê julgador pré-determinado, iriam ser as mais cantadas naquele ano. Foi no mesmo programa que Almirante mais uma vez mostrou como as coisas nem sempre aconteciam conforme o planejado: “A casa Edison, a exemplo do que fizera em 1930, organizara um novo concurso no Teatro Lírico, mas, *apesar de toda a propaganda das músicas vencedoras*, [voz em tom decepcionado] *nenhuma delas foi cantada pelos carnavalescos*”⁸⁷ (grifo meu). As estratégias dos compositores e dos editores parecem ir de encontro ao que Suisman fala sobre a Tin Pan Alley americana:

Nenhum editor afirmava que uma canção ruim podia tornar-se um sucesso, mas também não acreditava que uma boa canção iria tornar-se sucesso automaticamente, simplesmente porque era boa. Sucessos não “apenas acontecem” [...] Sucessos eram *feitos*. Certamente, na linguagem

⁸⁶ CA: 13-nov-1946. Grifo meu.

⁸⁷ Idem.

da indústria musical, “fazer” uma canção referia-se não à composição, mas sim à construção de sua popularidade⁸⁸

Um produtor americano, Mitch Miller, ex-oboísta que tornou-se um poderoso produtor na Columbia na década de 1950, afirmava que seu gosto pessoal era irrelevante na criação de um sucesso musical⁸⁹. No Brasil, Almirante descrevia em seus programas as agruras dessas tentativas por parte dos compositores em controlar o gosto do público. Assim, havia uma tensão causada pela preferência dos carnavalescos por músicas que não haviam sido “feitas” (ou *trabalhadas*, como também se diz). Estas, aceitas de maneira aparentemente espontânea, apontavam para o aspecto imponderável desse público, arredio às estratégias comerciais e que sempre devia ser levado em conta.⁹⁰

A partir de 1932, o rádio passou a ser o grande veículo promotor de músicas, quando foi sancionada a lei que permitiu a veiculação da publicidade, abrindo a possibilidade para a contratação de artistas profissionais para seus quadros. Consequentemente, o veículo ganhou a atenção do público e também do meio artístico, que o via como um importante canal de circulação de mercadorias na forma de músicas, ainda que este processo não tenha sido nem imediato e nem tranquilo. Carmen Miranda, em seu início de carreira, na virada para a década de 1930

nem sonhava com o rádio. Nem o rádio era ainda uma máquina grandiosa que pudesse chamar a atenção de ninguém. Naquele tempo, cantava-se em festas íntimas, em reuniões nas pensões dos estudantes do Catete, mas o rádio... o rádio era uma coisa que começava. Rádio Mayrink Veiga, por exemplo, tinha naquele tempo um programa semanal dirigido por Valdo Abreu e se chamava *Esplêndido programa*. Naquelas festas familiares, Carmen cantava tanto e foi Josué de Barros que um dia... (rádio ator) menina, você tem um jeito... e o rádio está precisando de vozes. Quer tentar fazer uma prova? (rádio atriz) fazer a prova não é nada, ser

⁸⁸ SUISMAN. *Selling Sounds - The commercial revolution in american music*. Cambridge: Harvard University Press, 2009. p. 58. Ênfases do autor.

⁸⁹ WALD. *How the Beatles destroyed Rock 'n' Roll - an alternative history of american popular music*. New York: Oxford, 2009. p. 162.

⁹⁰ MARTIN. *Sounds and Society*. p. 241-246.

reprovada é que é muito perigoso! -mas perigoso por que? Não é crime nenhum trabalhar no rádio! -é que você não conhece o velho. Xi, nem quero pensar no que aconteceria se eu virasse artista de rádio. -bem, vamos fazer a prova e depois nós arranharemos um jeito de resolver a situação em casa.⁹¹

Além de Carmen Miranda, Elisinha Coelho também foi lembrada dentre as pessoas que iniciaram suas carreiras quando o rádio ainda não tinha todo o poderio (e desvios) que os produtores lamentavam na década de 1940. Em 1931, Ary Barroso convidou-a para gravar seu samba-canção *No Rancho Fundo* e depois *Batuque*, em dueto com Sílvio Caldas. Esses momentos foram, posteriormente, lembrados em um programa radiofônico:

Um dia desses, a figurinha de Elizinha Coelho surgiu entre os que estavam no auditório. Ela vinha ver Sílvio Caldas, seu colega de outros dias. Ary Barroso foi nome dito e repetido na conversa comum e foi Elizinha que lembrou de tantos sucessos que o nosso maior compositor entregou-lhe nos dias mais calmos de um rádio bem-comportado, menos ganancioso que este de hoje.⁹²

As emissoras só tiveram a obrigação da remuneração dos direitos autorais por força de uma lei de 1949, que passou a mencionar o lucro indireto. Antes disso, havia apenas acordos e “entendimentos” entre as partes interessadas.⁹³ Elas defendiam-se afirmando que o rádio distribuía conteúdos gratuitamente, o que o tornava pouco interessante em relação ao seu valor de troca⁹⁴. Porém, ele permite a veiculação de anúncios publicitários, coisa que não existia tão explicitamente no disco. Embora tenha demorado muito tempo até as emissoras de rádio começarem a pagar pelo uso das músicas pela regulamentação do *lucro*

⁹¹ LOBO. *Caricaturas - Carmen Miranda - AER490*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-nov-47]. cassete.

⁹² LOBO. *Sílvio Caldas - Canta o Seresteiro - AER066*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-jun-51]. cassete.

⁹³ MORELLI. *Arrogantes, anônimos, subversivos*. p. 117-136. A autora faz uma distinção entre os compositores e intérpretes para mostrar como estes conquistam tanto prestígio quanto aqueles baseando-se em Attali. São os portadores da *repetição* que começam a se equiparar com os portadores da *representação*. ATTALI. *Noise*. passim.

⁹⁴ ATTALI. *Noise*.

indireto que elas lhes proporcionava⁹⁵, o sucesso comercial de uma gravação podia ser motivo de grandes debates pelo rádio. O exemplo veio, inclusive, dos Estados Unidos, ao narrar a história de Stephen Foster, “que teve a sorte de ser americano mas a falta de sorte de ser anterior aos direitos autorais”⁹⁶. Num programa da série *Dicionário Toddy*, o locutor descreveu um pouco dessa tensão incorporada no sambista, articulador da inspiração musical e da sua transformação em mercadoria:

Na cidade imensa, o sambista fica perdido. As luzes da esquina do Nice ofuscam muitas vezes a sua vista. É muita gente correndo em busca de um sucesso, e isso é coisa difícil nos dias de hoje. A vida de um homem que deixou de ser do morro para ser compositor era uma vida simples. De repente, arranja um emprego de obrigações severas e a vida se complica. Fazer música o ano inteiro é recolher todos os dias em mais ou menos direitos, é transformar sons e linhas melódicas em troca do pão de cada dia. Um sucesso musical é como uma safra e das grandes, mas nem sempre o homem que compõe acerta nessa loteria. Às vezes a sua inspiração foge, vitimada pelo choque do novo ambiente e se o homem não fecha os olhos e não pensa no seu morro de origem, a melodia não sai e o seu dia de sucesso não chega.⁹⁷

O Nice, citado no texto, foi um café situado à Avenida Rio Branco e serviu de ponto de encontro para vários compositores e outros elementos ligados ao meio musical por vias nem sempre muito claras. Não foi o único ponto de encontro do meio musical⁹⁸, mas, talvez por conta do livro de Nestor de Holanda, *Memórias do Café Nice*, escrito em 1970, apareceu mais nas narrativas da época e em períodos mais recentes. Independentemente do lugar em si, Holanda diz

⁹⁵ A lei é de 1939, mas a primeira disputa em juízo sobre essa questão foi travada pela ABCA (Associação Brasileira de Compositores e Autores) contra a Mayrink Veiga em 1942. SANTIAGO. *Aquarela do Direito Autoral*. Rio de Janeiro: edição do autor/Mangione, 1946. p. 128.

⁹⁶ PC: 30-set-1947. Stephen Foster, ainda que pareça um exemplo de compositor vencedor, teve grandes problemas para se sustentar. Ao contrário do que o programa radiofônico mencionou, é visto atualmente como um compositor de “sucesso” do século XIX. SUISMAN. *Selling Sounds*. p. 22.

⁹⁷ DT: 16-abr-1949).

⁹⁸ Há quem classifique os compositores do período em três “níveis”, cada um com seu ponto de encontro específico. O Nice, no caso, atendia o grupo intermediário CAMPOS, GOMES, SILVA e MATOS. *Um Certo Geraldo Pereira* (Coleção MPB, vol. 11). Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 65.

que a frase que mais se ouvia ali era que “Música é Comércio”⁹⁹, aproximando a realidade do meio musical carioca com o que era descrito para a Tin Pan Alley americana do começo do século. Segundo Suisman¹⁰⁰, naquele lugar a música era criada de modo a obedecer a um rígido controle em seu processo de composição, publicação, promoção etc., chegando-se ao ponto de se criar ‘manuais’ para compositores aspirantes. Vendidas como mercadorias comuns, essas canções não pretendiam ter um alto valor artístico.

Nesse sentido, a produção brasileira, pelo menos no que se refere ao tratamento dado a ela pelos próprios produtores, tem uma diferença importante: embora seja vista como uma maneira de estarem integrados ao mercado de bens de consumo, os compositores e intérpretes também tentavam ser vistos como um indivíduo em estado de eterna inspiração “que nos enche os ouvidos de encantadora música em sua alma”¹⁰¹. Porém, no período, embora se visse como necessária a conquista do mercado, lamentava-se quando isso era feito por meio de fórmulas:

No Brasil, repetimos, há grande falta do compositor brejeiro, que saiba construir um verso com malícia, arte e gramática. Temos alguns, porém escassos, só sobrando na avalanche dos sambas tipo ‘me deixas sofrer’ [...] E nós lamentamos. Por que passaram e não ficaram?¹⁰²

Almirante usou um contraexemplo, dando mostras de como ele gostaria que as coisas acontecessem pela iniciativa do público em seu programa *O pessoal da Velha Guarda*, quando associou a maior venda de músicas nacionais a

⁹⁹ HOLANDA. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro* 2ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970. p. 51.

¹⁰⁰ Idem, p. 41-48.

¹⁰¹ *Audições Joubert de Carvalho*. - AER288. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [14-nov-49]. cassette.

¹⁰² RAK: 3-jun-1946.

“um movimento de simpatia pelas nossas músicas populares para que sejam notadas as boas entre as ruins”¹⁰³:

Quatro músicas são as mais vendidas em partes de papel e em discos para gramofone. Quatro músicas estão sendo as mais escolhidas pelos cantores. E ouvintes, o que nos faz estranhar, e nos traz aqui neste alarde, é que essas quatro músicas são todas brasileiras! São quatro sambas. A saber: *Marina*, *Segredo*, *Nervos de Aço* e *Incerteza*. Parece incrível hein? Pelo caminho que nós vínhamos vindo, é muito estranhável que isto esteja acontecendo. Chega a dar a impressão de que não estamos no Brasil! Não é possível! Logo quatro músicas brasileiras fazendo sucesso no Brasil! E nenhuma estrangeira? Nenhum fox-trot? Nenhum Bolero? Nenhuma conga? Papagaios! Isto é um bom exemplo ouvintes. Se o povo se dispuser a apreciar o que é nosso, saberá descobrir e dar valor às produções boas que sempre aparecem¹⁰⁴.

A ironia do radialista, desacreditando que tal fato acontecesse no Brasil mostra como ele via o cenário musical fragilizado por conta de uma suposta ameaça da música estrangeira - leia-se americana - a ser vista mais aprofundadamente num capítulo a ela dedicado. Aqui, vale notar que para muitos desses atores, a medida do sucesso musical estava articulada ao ganho de direitos autorais. Melhor sorte parece ter tido Vicente Celestino, pois, quando da narração de sua vida em um programa na Rádio Nacional, teve sua valorização associada ao cachê recebido pelas gravações:

(loc) Como já foi dito em uma dessas audições, a primeira gravação de Vicente Celestino, a canção *Flor do mal*, rendeu para o notável cantor uma soma irrisória. Dez mil réis. Foram vendidos desse disco mais de meio milhão de exemplares¹⁰⁵ **e Vicente ficou apenas com o que recebeu de início, isto é, dez mil réis. Isso criou uma verdadeira revolta no espírito do artista que reclamou energicamente. -não, senhor Figner [dono da gravadora Odeon], por 10 mil réis eu não gravo mais. -está muito bem. Quanto você quer agora, Vicente? -por menos de 20 mil réis, não conte comigo! (orquestra pontua com um acorde) Por menos de 50 eu não gravo mais (orquestra sobe um tom) Quero ganhar 150 mil réis por gravação. (orquestra sobe mais um tom) (loc) indo nessa escalada, Vicente Celestino**

¹⁰³ ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda - AER025*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-jan-48]. cassete.

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Há que ser verificada a veracidade de cifras como essa, mas ela não invalida o tom geral da narrativa.

chegou a ser o cantor brasileiro que mais recebe direitos autorais por discos vendidos. Por que de 150 mil réis por gravação realizada, Vicente passou a exigir uma retribuição mais lógica, isto é, 20 réis por disco vendido. Essa porcentagem cresceu para 100 réis, e finalmente para 200 réis por exemplar vendido. Foi assim, graças ao seu valor documentado sempre por vendas espetaculares, que Vicente Celestino chegou a ser o mais bem pago de todos os cantores do Brasil.¹⁰⁶

Ao contrário de Celestino, o maestro Alceo Bocchino deixou de receber direitos autorais de uma música sua, *Estrelita*, “pois uma irregularidade qualquer no registro da propriedade literária permitia aos editores reimprimi-la sem pagar direitos autorais”¹⁰⁷ Note-se, em todos esses exemplos, a associação entre a composição musical e a questão material que dela advém. A música em si, porém, não era anunciada como uma mercadoria. Pelo contrário, muitas vezes dizia-se que o intérprete (cantor) podia ser visto como um privilegiado, pois não canta apenas para “transmitir com música, com música singela que nasce na alma do povo e fala a este mesmo povo, um muito de encantamento. O cantor era como todo o artista, um ente que traz do berço o destino de dizer beleza, de cantar beleza”¹⁰⁸. Ângela Maria foi motivo para este comentário, mas tanto ela como outros cantores como Dilu Melo fizeram parte do grupo dos que iriam “pelo caminho da arte, uma suave e poética estrada que só os privilegiados têm o direito de trilhar”¹⁰⁹.

A MEMÓRIA EXPLÍCITA NO RÁDIO

Até este ponto, viu-se uma série de menções a programas cujas referências ao passado foram filtradas pelas mais diferentes questões. Para finalizar, pensamos em refletir sobre uma série de programas localizada entre

¹⁰⁶ ROBERTO. *Vicente Celestino (Cancioneiro Royal)* - AER205. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-mai-50]. cassete. Usaremos a expressão (op) (de *orquestra pontua*) para descrever no texto uma intervenção da orquestra que valoriza a performance da narrativa. Ela nada mais é que um ‘ponto’, uma pequena sequência de sons, muitas vezes um único acorde.

¹⁰⁷ TAPAJÓS. *Quando os maestros se encontram* - AER183.Ibid, [01-abr-55].

¹⁰⁸ HOLANDA. *Ângela Maria canta* - PPR007.Ibid, [11-jun-55].

¹⁰⁹ LOBO. *Caricaturas - Dilu Melo* - AER518.Ibid, [out-49?].

1953 e 1954, isto é, no fim do período estudado. Seu nome, *A canção da lembrança*, já mostrava a intenção de seus autores e pretendia veicular músicas “do cinema e as melodias internacionais que em trinta anos conquistaram o maior destaque na simpatia popular”, como dizia o locutor em sua abertura. Com vários intérpretes e grande orquestra, este programa dava ao ouvinte meia hora semanal de um repertório de canções “inesquecíveis”, citando novamente o mesmo locutor. Este série fez um grande uso da memória da música dos filmes com outros acontecimentos que poderiam pertencer à experiência cotidiana de seu público e, especificamente, construiu a lembrança de um passado bastante peculiar, onde o comprometimento do ouvinte era agora requerido. Alberto Lazzoli, maestro da Rádio Nacional na época em que o programa foi produzido, deu um depoimento sobre como esse programa era percebido.

A Canção da Lembrança era uma coisa maravilhosa, era aquilo que hoje [1976] se chama nostalgia. A Canção da Lembrança trazia todas aquelas lindas, maravilhosas melodias que no mundo inteiro constituem um patrimônio cultural, afetivo de todo mundo. A começar pelo nome, A canção da lembrança; eram canções e a lembrança era o que tinha dentro de cada um de nós. Era um programa ouvido com enorme agrado, uma grande orquestra, bons artistas [...]¹¹⁰

Essa lembrança ou nostalgia daquelas músicas estava intimamente articulada à identidade “de cada um de nós”, como diz o maestro - reiterando o quanto a memória era “um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva”¹¹¹. Várias vezes o locutor perguntou aos ouvintes se eles se lembravam de uma ou outra música. Inúmeras canções foram citadas como sendo, por exemplo, “uma lembrança de agosto de 1943” (*Parada da Páscoa*), “uma reminiscência de há oito anos passados” (*Love letters*), “uma recordação de 20 anos” (*Meu último luar*), “reminiscência de

¹¹⁰ MARQUES. *Depoimento de Alberto Lazzoli - AER391*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassette.

¹¹¹ LE GOFF. *Memória-História*. p. 46.

1933” (*Canto de amor às margens do Nilo*) e assim por diante. Essas lembranças, reminiscências ou recordações podiam estar ligadas a cada ouvinte de maneira diversa, transformando um evento coletivo e público (a radiodifusão de uma canção) em uma confirmação de uma experiência pessoal. Afinal, lembranças pessoais são como uma propriedade particular, são experiências que nos pertencem¹¹² e são exercitadas pela escuta radiofônica no presente recorrendo à experiência do passado (chamado por Oliver Sacks de “presente lembrado”). Nesse sentido, a percepção nunca estaria puramente no presente, pois tem de recorrer a essas experiências anteriores, memórias evocadas ou reforçadas a cada nova percepção, estas sendo, em certa medida, atos de criação onde a memória era, por decorrência, um ato de imaginação¹¹³. Citando um programa, *Ele* pergunta como *Ela* nunca se entristece se está sempre sozinha, ao passo que ela responde “Faço como o autor daquela valsa, *Sonhar e nada mais*”¹¹⁴.

O tempo “das pessoas comuns” podia inclusive ser problemático ou tenso, como nos sugere um dos diálogos “esses musicais coloridos não têm nada de enredo, mas ajudam a descansar o espírito”¹¹⁵. Esse e outros exemplos nos permitem afirmar que todo o processo de uma memória construída acaba tomando uma certa direção, na ideia de um *passado idílico*, imaginado e, por que não dizer, criativo, povoado com belas canções servindo de fundo musical. Às vezes esse *passado idílico* não se resumia às canções dos filmes.

[Ela] Como vai, senhor Pereira? [Ele] -Assim, assim. Eu ando com saudades. - saudades? De quem? - do tempo do Jazz Band, do velho Rio. saudades do Ba-ta-clam, de Valentino, saudades do Shimmy e do Ragtime.

¹¹² LOWENTHAL. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, [1995], n. 17, p. 63-181, nov. 1998. p. 78-79

¹¹³ SACKS. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Cia das Letras, 2007. p. 150.

¹¹⁴ ACDL: 12-mai-1953.

¹¹⁵ ACDL: 1-set-1953.

das calças largas, paletó curtinho, do paso doble da heróica Espanha.[entra a música *Valencia*]¹¹⁶

Note-se que o ouvinte devia ter certa idade para poder decodificar todas as alusões feitas pelos personagens do programa, pois várias delas foram significativas em uma época anterior, como a companhia de teatro de revistas, o ator do cinema mudo a dança ou o ritmo musical, entre outros. Isto parece ir de acordo com o que Paul Thompson diz sobre a memória em função da idade: quanto mais passa o tempo, mas confiamos na memória¹¹⁷, mesmo que esta se torne imprecisa, a ponto de desconfiarmos inclusive da história, quando esta não coloca em seu centro os direitos da lembrança¹¹⁸.

[Ele] Nilza, você se recorda Llona Massey no velho cassino da Urca? - [Ela] ué, como se fosse ontem! Bonita e simpática, não era? Ontem eu me lembrei de Lona lendo velhas revistas. Vendo cenas daquele filme da Metro onde ela surgia com Nelson Eddy -Ah, já sei: *Balalaika* [entra a música]¹¹⁹

Mas, se essas pessoas deveriam ser mais velhas, era possível uma pessoa mais jovem entrar na história, embora ainda não se use a palavra “jovem” como será usada poucos anos mais tarde, associada a outro tipo de música. Assim, Nilza Magrassi diz que “Eu não conheci o cassino no seu tempo áureo”¹²⁰, ou então refere-se a *My Blue Heaven* (de 1927, com 26 anos em 1953) como “eu tenho a mesma idade da sua canção mais bonita”¹²¹.

Quanto às músicas usadas pelo programa, deve-se dizer que a imensa maioria delas havia sido composta há uma década ou mais quando da sua transmissão, mas isto não significa que elas devam ser ouvidas como se

¹¹⁶ ACDL: 19-mai-1953.

¹¹⁷ THOMPSON. *A Voz do Passado - História Oral* (OLIVEIRA, Trad.) 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. [1978]. p. 149-152.

¹¹⁸ SARLO. *Tempo Passado - Cultura da Memória e guinada subjetiva* (FREIRE, Trad.). São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2007. p. 9.

¹¹⁹ ACDL: 24-nov11-1953.

¹²⁰ ACDL: 25-ago-1953.

¹²¹ ACDL: 22-set-1953.

contivessem algum significado intrínseco, essencial ou imanente de nostalgia, antiguidade ou mesmo de qualidade. A rigor, é mais útil para o historiador pensar em tais características (e outras) como significados que determinado grupo social lhes empresta, além de reverberarem casuisticamente em tempo e lugar. Para o primeiro caso, pode-se considerar que esses significados, inclusive, podem ser alterados ou rejeitados por outro grupo, posteriormente. Aliás, os próprios programas mostram 'dissonâncias' em relação a isso. Se até aqui uma ou outra música aqui apresentada foi lembrada como "agradável", "linda" ou "original", para citar alguns termos empregados pelos rádio atores, não foi porque elas tenham em si alguma construção musical que lhes confere tais qualidades, mas porque seus produtores e parte de seu público assim as ouviram. Citando Bruno Nettl: "não há nenhuma relação intrínseca entre uma melodia ascendente e a subida ao céu, mas se esta é a maneira que um grupo de pessoas concorda para representar a Ascensão, então um símbolo é criado"¹²². Mas havia na época quem achasse essa busca pelo passado idílico algo menos elogiável. Por exemplo, Denis Brean compôs "No tempo do onça", uma valsa cantada por Nuno Roland, cuja letra dizia:

**Ai que saudades que eu tenho
Daquelas valsas do tempo do onça
Valsas que tinham alegria
Dançadas ao som de uma geringonça
Ai que saudades que eu tenho
De ouvir a bandinha do seu Tomás
Ele tocava pro lado e a gente dançando
achava gozado¹²³**

Não era só o maestro da bandinha antiga que podia ser gozado e ter um significado diferente do saudoso e feliz. Cantores que posteriormente foram considerados *precursores* de movimentos *modernos*, como Dick Farney, foram

¹²² NETTL. *The Study of Ethnomusicology*. p. 209.

¹²³ ADM: 30-ago-1946.

notados por sua voz intimista, mas que na época foi alvo de um comentário mais divertido do que elogioso:

(locutor) Atenção, amigos, Wellington Botelho vai agora imitar -[bocejo] -Dick Farney. Ele já está com cara de sono. Dick Farney boceja e eu canto. [cantando uma melodia para dormir] Dorme Dick Farney, mamãe tem que fazer... -ahhh... -como você dorme bem, Dick! Eis que Wellington Botelho já está em ponto de bala. Isso, Radamés, vai fazendo uma berceusinha [Radamés toca celesta] Já está em ponto de bala, Wellington, pra imitar o Dick Farney? Já está. Romântico, emocionado e quase adormecido. [cantando] Canta Dick Farney a turma quer te ouvir... [Música: Somos dois – samba-canção / imita Dick Farney]¹²⁴

Aqui, o canto suave serviu de mote para um bocejo. O maestro Radamés, um dos mais conhecidos desse momento do auge do rádio, entrou na brincadeira. Esses programas não falavam somente de música como se esta apontasse para si mesma, mas também da performance de seus intérpretes e dos cenários a que elas remetiam. Os radialistas usaram-nas para afirmar valores e rebater outros, mudando sua significação conforme a pauta que queriam, sem se preocupar com algum significado musical inerente. No entanto, queriam fazer crer que elas tivessem esse significado, trazendo uma grande tensão para este objeto. O papel do historiador, cremos, é tentar apontar para os usos que se faz não só da música como objeto, mas também como veículo de outros objetos, ideias e, sobretudo, como projeções de desejos que fizeram parte da realidade dos homens e que, de certa forma, estão ressoando até hoje.

¹²⁴ GQB: 26-fev-1951.

Da “tristeza secular” à “alegria incontrollável” alguns traços da representação da negritude no rádio

A memória, como foi visto até aqui, apareceu no conteúdo dos programas radiofônicos citados de diversas maneiras, referindo-se a um tempo antigo ainda que recente, ultrapassado mas feliz. O ‘culto da saudade’, materializado na forma da referência a um passado idílico em meio à modernização veloz foi uma das maneiras usadas pelos produtores para valorizar o entorno das músicas tocadas nesses programas. Essa articulação música/oralidade assumiu diversas formas e mudou ao longo do período, como tem sido visto. Antes de detalhar ainda mais essas mudanças, cabe colocar a representação¹, não das músicas ou das narrativas em torno delas em si, mas de um grupo determinado de pessoas: a parcela vista como negra ou mestiça das Américas em geral e do Brasil em particular. Dizemos “vista como” no sentido de ser este um conjunto de categorizações em relação a aspectos fenotípicos ou hereditários. O primeiro critério, fenotípico, foi mais usado no Brasil, enquanto que o segundo apareceu mais nos Estados Unidos, dois países que aparecerão frequentemente neste capítulo. Cabe dizer que minha posição não é racista no sentido que este termo tem sido empregado em debates mais atuais², isto é, ao longo deste texto suponho que existe apenas uma “raça” humana e que as divisões que alguns fazem nela é “menos que um fato biológico” e mais um “mito”³, como vem escrito desde a primeira declaração sobre raça da Unesco. Porém, é muito comum na sociedade em geral e nos programas radiofônicos em particular a divisão dos seres humanos em grupos como “negros”, “mestiços” e “brancos”,

¹ CHARTIER. *A História Cultural*.

² A título de exemplo, ver MAGNOLI. *Uma gota de Sangue - história do pensamento racial*. São Paulo: Contexto, 2009. Outro autor, além disso, faz uma diferenciação desta palavra e *racismo*, que prega a superioridade ou inferioridade das raças. GUIMARÃES. *Preconceito e Discriminação* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004. [1998]. p. 17.

³ *apud* FRY. *A persistência da raça : ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 15.

entre muitos outros. Embora essa divisão seja refutável em termos biológicos, ela pode ser extremamente útil quando falamos de representações e será dela que tratará este capítulo. Tomando este cuidado na referência à representação, preferiu-se não colocar entre aspas categorias como “branco” ou “negro”, ficando explícito desde já que se está falando da construção de uma representação racial e não de uma suposta, questionável e pouco científica realidade étnica.

A Unesco, quando criada, tinha atrás de si a sombra do Holocausto, deixada pela Segunda Guerra Mundial. Entre suas metas estava o combate ao racismo. O Brasil, nesse sentido, chamava muito a atenção daquela organização. Este é o país com o maior contingente de negros fora da África⁴ e, além disso, gozava de ter uma reputação de extrema tolerância racial. Era uma espécie de “anti-Alemanha nazista”⁵, em parte por conta da publicidade feita pelo governo do Estado Novo, tendo, entre outros escritores do período, Steven Zweig, autor de *Brasil, país do Futuro*⁶. Zweig, depois de duas visitas curtas ao país onde colheu material para escrever o livro, veio para morar definitivamente, numa mistura de exílio e banimento da Alemanha, país onde nascera e onde não havia mais espaço para um judeu como ele. O livro, com uma narrativa bastante suavizada sobre as relações raciais do Brasil, além de descrições de momentos históricos e de elementos geográficos, foi visto como um instrumento de propaganda do governo getulista feito em troca de asilo político.⁷

Embora o livro possa não ser o mais relevante em termos da imagem que o país ganhou no exterior, foi este o único a ser citado em um programa radiofônico em 1946, *Nas Asas de um Clipper*. Numa noite foi trazido ao palco o

⁴ SANSONE. *Negritude sem Etnicidade - o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador, Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2004. p. 92.

⁵ MAIO. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, p. 141-158, 1999. p. 142

⁶ ZWIG. *Brasil, País do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. [1941].

⁷ DINES. *Morte no paraíso - a tragédia de Stefan Zweig* 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. [1981]. p. 19.

vencedor de um concurso feito pela empresa patrocinadora do programa, um jovem estudante cubano, José Manuel Estevez. O locutor, César de Alencar, perguntou-lhe se ele conhecia algo do Brasil e o rapaz disse que “caíra em minhas mãos um livro que descreve fielmente o seu [do locutor] país: Brasil, país do Futuro, de Stephan Zweig”.⁸ Por meio desse livro o entrevistado pode reconhecer de antemão pontos do Rio de Janeiro, como o Corcovado, o Pão de Açúcar e a Praia de Copacabana. Alencar fez-lhe uma pergunta que o próprio Zweig tinha como impressão do país: de que ele fosse um lugar “de vida rudimentar e selvagem”, ao que o cubano disse que não, justamente por ter lido antes esse livro. Naturalmente, todo o programa estava baseado em uma troca de gentilezas entre um sorteado de um concurso e um apresentador radiofônico, o que deve ter contribuído para o tom ameno do diálogo. Não era o caso para se esperar um tom mais crítico. Porém, se esse fosse o caso, o livro manteria muito desse tom mais ameno, como quando menciona a escravidão no Brasil: “Em nenhum outro país os escravo foram tratados relativamente com mais humanidade. Mesmo suas revoluções interiores e mudanças de regime se efetuaram quase sem derramamento de sangue”⁹. Assim, em textos como esse, pode-se inferir como as relações entre negros e branco pareciam bem pouco tensas. Mas, para se ter uma ideia mais próxima da realidade, e bem diferente da afirmação anterior, vale a pena olhar para outras fontes históricas. Dentre elas, para outros programas radiofônicos.

O NEGRO, O RÁDIO E O FUTEBOL

Por muito tempo, reconhecer a capacidade de uma pessoa negra em se destacar por sua habilidade e inteligência era admissível como uma exceção. A pessoa seria realmente diferente de seus semelhantes por conseguir superar

⁸ NADC: 4-jul-1947.

⁹ ZWEIG. *Brasil, País do futuro*. p. 10.

tantas dificuldades como a pobreza, a falta de escolaridade, etc. No fim das contas, essa excepcionalidade indiretamente confirmava a condição precária da maioria, algo que era interpretado como inerente e 'natural' de seu grupo¹⁰. Isso não foi um fenômeno brasileiro. Até a década de 1920, os brancos eram vistos como superiores enquanto negros e mulatos talentosos como Dumas ou Machado foram vistos como exceção. Isto mudou apenas quando os negros passaram a ser incorporados em massa ao mundo do espetáculo: *Folies Bergère*, musicais da Broadway, salões de charleston, casas de jazz do Harlem, Paris e Londres¹¹. No Brasil, na segunda metade da década de 1940 começou a aparecer a estratificação dessa parcela da população numa espécie de classe média, pequena em princípio e lentamente tornando-se mais numerosa¹². Consequentemente, o número de pessoas negras de "destaque" aumentou e um dos primeiros espaços onde esse destaque foi mais evidente foi no futebol. Mário Filho descreveu retrospectivamente a maneira pela qual o atleta negro foi ganhando prestígio em meio a um esporte considerado branco e elitista em sua origem no início do século.

A partir da década de 1920 o critério para o prestígio no futebol passou a ser a habilidade em jogar mais do que a posição social ou o bom relacionamento com os dirigentes dos clubes: Ainda que com algumas restrições em certos clubes, "se fosse bom, podia ser mulato, ser preto, [pois] os clubes da zona norte abriam os braços para ele"¹³. Posteriormente, todos passaram a aceitar jogadores negros e mulatos. Mas não eram apenas os clubes que se aproveitaram da grande popularidade do esporte. O rádio também se valeu do interesse pelo futebol por parte do público. A maneira mais óbvia consistiria na

¹⁰ GUIMARÃES. *Preconceito e Discriminação*. p. 80-81.

¹¹ GUIMARÃES. (2004?). *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf>. Acessado em 16/8/2012. p. 6.

¹² COSTA PINTO. *O negro no Rio de Janeiro : relações de raças numa sociedade em mudança* 2a^a ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. [1953].

¹³ FILHO. *O negro no futebol brasileiro* 4^a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. [1947]. p. 154.

transmissão dos jogos, mas isso era algo que a Rádio Nacional não dava tanta atenção. De fato, a emissora chegava mesmo a interromper a transmissão de um jogo para voltar à sua programação regular, composta de novelas e programas musicais como os que são tratados aqui¹⁴. Além disso, a maioria das partidas começava às 15:00 e terminava às 17:00 por causa da iluminação precária, especialmente antes da inauguração do estádio do Maracanã em 1950¹⁵. Com isso, pelo menos até aquela data, o futebol não 'competiu' pelo horário com os programas aqui analisados, pois poucos deles deveriam ser transmitidos nesse horário¹⁶. Se o jogo em si não era algo tão presente na programação, a vida dos seus jogadores, por outro lado, serviu como material para o radioteatro e a música.

Esse enfoque foi adotado pelo produtor Fernando Lobo na série *Caricaturas*, programa que retratava comumente a vida de artistas ligados à música popular, mas que também destacou alguns personagens ligados ao futebol. Em *CM* foram retratadas as vidas de artistas ligados à música como Almirante, César de Alencar, Carmen Miranda e muitos outros, sendo esse resumo de sua vida em meia hora a caricatura em questão. O programa também caricaturou pessoas ligadas ao futebol, como os jogadores Ademir Marques de Menezes, Leônidas da Silva, Heleno de Freitas, o técnico Ademar Pimenta e o narrador esportivo Antônio Cordeiro¹⁷.

Leônidas, em especial, foi exemplo de alguém que conseguiu vencer a origem pobre para tornar-se astros no esporte. Juntamente com Ademir, era visto como não-branco. Ao longo do programa, um narrador ia contando a biografia de uma pessoa famosa, que realizava "coisas e coisas e com elas

¹⁴ MARQUES. *Depoimento de Antônio Cordeiro - AER411*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassete. Antonio Cordeiro foi um importante locutor esportivo que trabalhou na Rádio Nacional de 1944 a 1964. Havia uma emissora dedicada exclusivamente ao esporte na época, a Rádio Continental.

¹⁵ SALVADOR. *A era do radioteatro*. p. 39.

¹⁶ Ver Anexo 2.

¹⁷ Foram analisados 68 programas irradiados desde agosto de 1947 até março de 1950.

riscam com traços fortes os seus nomes na memória do povo”¹⁸. A narrativa era comumente dramatizada pela equipe do radioteatro. A orquestra, regida por Lírio Panicalli ou por Alberto Lazzoli, executava arranjos especialmente feitos para cada programa. Além de acompanhar os cantores em músicas que tinham a ver com o caricaturado, ela também pontuava a história. Para isso, tocava trechos musicais para criar um clima que corroborasse situações tristes e alegres. Também fazia referências a lugares ou épocas na forma da execução de trechos contendo músicas como frevos, música sertaneja ou estrangeira e qualquer outro elemento musical que pudesse apoiar aspectos biográficos daquele caricaturado.

Um dos programas ‘caricaturou’ Ademir Marques de Menezes, conhecido craque mulato do Vasco da Gama e eleito naquela década como o craque preferido dos ouvintes de outro programa, o *No mundo da bola*, este sim, esportivo¹⁹. Falando sobre sua infância nas escolas de Pernambuco, fica-se sabendo que um colégio ganhou a preferência dos alunos à medida que implementava o futebol como parte de suas atividades: “E quando despontava outro ano, a garotada seguia em bando para o novo ginásio seduzida pela farda, pela democracia do ensino e pelo futebol! Os outros colégios, aos poucos, se esvaziavam”²⁰. Assim como em Pernambuco, o Rio de Janeiro também tinha muitos meninos que gostavam de futebol, embora normalmente optavam por outras ocupações à medida em que iam se tornando adultos. Meninos como Ademir tiveram condições de estudar: o próprio programa diz que ele, mesmo jogando profissionalmente, estava cursando odontologia. Meninos mais pobres e

¹⁸ LOBO. *Caricaturas - Herivelto Martins - AER513*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-nov-49]. cassette.

¹⁹ *No mundo da bola* foi criado por Antônio Cordeiro em 1946. A popularidade de Ademir nessa eleição foi bastante divulgada: com mais de cinco milhões de votos, superou o número alcançado por Eurico Gaspar Dutra nas eleições para presidente daquele ano. Segundo Sérgio Cabral, até o começo dos anos 70, Ademir só perdeu em número de votos para Jânio Quadros. CABRAL. *A Rádio Nacional, lembra-se?* p. 103, AGUIAR. *Almanaque da Rádio Nacional*. p. 125.

²⁰ LOBO. *Caricaturas - Ademir Marques de Menezes - AER522*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], 1947? cassette.

sem condições de estudar, também gostavam do esporte, mas frequentemente viam ali uma oportunidade de arrumar uma ocupação que lhes desse algum sustento material, caso de Leônidas da Silva. No triângulo trabalho-estudo-futebol, normalmente só era possível tocar dois vértices. Os meninos com famílias mais abastadas podiam estudar e jogar sem precisar trabalhar. Os mais pobres, por sua vez, tinham que trabalhar e jogar, abrindo mão dos estudos²¹. Mas, enquanto meninos, todos eram fãs de jogadores consagrados como o já referido Ademir e também Leônidas da Silva, o *Diamante Negro*, que teve sua biografia contada em outro programa, não sem antes referir-se a outro “atleta” homônimo:

Não será daquele espartano que falaremos. Não é daquele atleta forte e decidido que viveu no ano 480 a.C. que iremos repetir os feitos, e sim de Leônidas da Silva, ídolo de todos os meninos de escola, cartaz altíssimo para uma geração responsável por uma infinidade de louros para o esporte brasileiro²².

Sua trajetória até agosto de 1947, data do programa radiofônico e muito próximo da primeira edição do livro de Mário Filho, mostrou uma situação que muitos garotos dos grandes centros urbanos sonhavam em repetir. Segundo sua ‘caricatura’, Leônidas era membro de uma família pobre e morava em Vila Isabel. Começou a jogar com uma bola de meia, vendo seus colegas mais afortunados com brinquedos mais caros. No entanto, apenas com aquela bola, conseguiu destacar-se até chegar ao profissionalismo, e de lá, para o estrelato. Leônidas passou a ser um verdadeiro “cartaz”, dando conferências e tornando-se o primeiro jogador brasileiro a ter seu nome associado a produtos como o chocolate *Diamante Negro*, entre outros. Sua performance em campo foi digna de muitos elogios: “Não sabia o que era futebol[;] sabia, porém, o que era um

²¹ FILHO. *O negro no futebol brasileiro*. passim.

²² LOBO. *Caricaturas - Leônidas da Silva - AER230*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-ago-47]. cassette.

balé. Para não dizer um samba”²³. Pouco antes, Leônidas havia sido preso por ter falsificado o registro militar, mas foi vendido ao São Paulo F. C. num contrato milionário (ultrapassado apenas pela contratação de outro mulato, Domingos da Guia, pelo Corinthians)²⁴. Também segundo o programa, o jogador engordara, mas conseguiu vencer esse problema logo depois. Menções dessa habilidade para vencer os altos e baixos da carreira foram usadas para trazer interesse ao programa, misturando a dramatização de sua vida a músicas do momento, caso de *Desenganos* de Wilson Batista, onde um trecho diz

**nos olhos das mulheres
no espelho do meu quarto
é que eu vejo a minha idade
um retrato na sala
faz lembrar com saudade
a minha mocidade
A vida para mim
tem sido tão ruim
só desenganos
Ah, eu daria tudo
para poder voltar
aos meus vinte anos**²⁵

A letra fala de alguém que não está mais no ápice de sua trajetória e começa a ver a velhice. Leônidas, pelo menos naquele momento, ‘driblou’ esse destino, o da obsolescência, assinando o contrato com o time paulista. Seria ‘cartaz’ por muito tempo ainda²⁶.

Além desses dois jogadores, outras edições do programa caricaturaram Heleno de Freitas, jogador pelo Botafogo, o já referido Antônio Cordeiro, narrador esportivo da Rádio Nacional e Ademar Pimenta, técnico do Bangu por muito tempo e da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1938, ocasião em que

²³ FILHO. *O negro no futebol brasileiro*. p. 217.

²⁴ Idem, p. 222-227.

²⁵ CM: 11-ago-1947.

²⁶ Leônidas conquistou cinco títulos estaduais pelo São Paulo e afastou-se do futebol em 1950.

convocou Leônidas e obteve o terceiro lugar na competição²⁷. O que diferencia a história de Leônidas nessas caricaturas é a questão da infância difícil e a superação das dificuldades. Em meio à dramatização de sua infância, a orquestra toca quase ininterruptamente enquanto dois radioatores mirins fazem a conversa de Leônidas e um amigo seu, Carlinhos. O assunto era sobre o que Leônidas havia ganhado como presente de natal e ele ficou bastante triste em dizer que não havia ganhado nada. A voz do 'pai' de Leônidas justificou mais de uma vez: "eu tb fui menino e nunca tive trem elétrico. Somos pobres. Seu brinquedo vai ser igual ao meu, trabalhar"²⁸. Mesmo Ademir Marques de Menezes foi estudar mais tardiamente.

Os outros três, sendo brancos, seguiram a carreira do futebol profissional à revelia da vontade da família, que os queria advogados - caso de Heleno de Freitas e Ademar Pimenta ou jornalista - caso de Antônio Cordeiro. A vida dessas pessoas serviu de matéria-prima para atrair o interesse de um programa tradicionalmente ligado ao radioteatro e a música. Não se pretendeu ali ver se esporte tinha uma 'cor'. Num contexto mais amplo que apenas o dos programas, é possível perceber que críticos importantes da época como Mário Filho não viam no futebol um 'território' de brancos ou negros. Em seu texto, a separação entre esses grupos foi mostrada como tendo uma relativa igualdade de talentos entre brancos, negros e mulatos concomitantemente com a desigualdade de condições e ambições de um grupo em relação ao outro para se fazer uma carreira profissional.

²⁷ Segundo o programa, foi uma contusão de Leônidas num jogo contra a Itália que precipitou a derrota da Seleção. LOBO. *Caricaturas - Ademar Pimenta - AER492*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-dez-47]. cassete.

²⁸ CM: 11-ago-1947. Na história contada, Leônidas ganhou de Carlinhos uma bola usada e foi com ela o início de seu destaque no futebol.

Para a música, contudo, os programas usaram elementos distinguidos pela 'cor' em meio a suas histórias. Diferentemente do esporte, esses elementos retomavam constantemente símbolos como a ancestralidade, o sofrimento e a musicalidade, elementos esses mais ou menos misturados em muitos programas. O antropólogo Melville Herskovits demonstrou que, até aquela época, pouco se sabia sobre a origem dos africanos, sendo criado para eles uma origem mítica, uma representação relativamente a-histórica sobre uma cultura negra com uma ancestralidade pouco conhecida, mas bastante determinada pelo sofrimento, pela religião, pela musicalidade rítmica e pela sensualidade, dentre alguns pontos que cabem ser destacados e analisados. Um dos temas que o livro persegue é o da representação do passado do negro (ou sua ausência, nesse caso) que tornou-se uma espécie de mito, pois não havia uma investigação histórica mais consistente. Além disso,

esse mito repousa sobre os outros: que negros são infantis e prontamente se adaptam a circunstâncias difíceis; que só os africanos menos capazes foram capturados e escravizados; que os escravos para o novo mundo foram retirados de toda a África, impedindo qualquer continuidade cultural; que as culturas da África foram, em qualquer caso tão fragilmente constituídas que não poderiam ter sobrevivido no contato com culturas europeias.³⁰

Na década de 1940 a questão do passado do contingente negro nas Américas não estava ainda muito amadurecida. Herskovits, que esteve no Brasil naquele período³¹, foi um dos autores que começou a desafiar essa noção a-histórica sobre a origem e a cultura negras. Seu texto era endereçado inicialmente ao meio acadêmico americano, mas algumas afirmações podem servir também para o meio radiofônico brasileiro. A afirmação sobre os negros serem "infantis" apareceu em vários programas sob os adjetivos *simples*,

²⁹ Tradução do livro de HERSKOVITS. *The myth of the negro past* 2ª ed. Boston: Beacon Press, 1990. [1941].

³⁰ MINTZ. Introduction. In: *The myth of the negro past*. 2ª ed. Boston: Beacon Press, 1990. p. xvii-xviii

³¹ MAIO. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50.

ingênuos e espontâneos, como pode ser visto a seguir. Para ficar ainda na mesma série radiofônica, vale a pena citar a caricatura de Elisa Coelho, cantora cujo nome está bastante ligado ao chamado folclore brasileiro, que se tornou matéria-prima para vários compositores. Ela mesma foi encontrada pelo compositor Heckel Tavares, que “sonhava sua intérprete com uma voz brejeira e meiga” para cantar composições inspiradas em “versos simples, ingênuos, espontâneos”, garimpados por ele em suas viagens pelos sertões brasileiros onde aprendeu “as falas diferentes do Brasil caboclo”³². Os adjetivos escolhidos pelo narrador indicam a percepção que se tinha sobre esse material musical. Simplicidade e ingenuidade são palavras frequentemente encontradas como referência à temática ‘folclórica’ brasileira. Curiosamente, eles eram a repetição do que havia sido dito quase dois anos antes sobre uma música que Dorival Caymmi compôs *A lenda do Abaeté*, presumivelmente garimpando numa espécie de ‘vizinhança temática’ em relação a Heckel Tavares. Disse o narrador que a música de Caymmi foi inspirada numa sobrevivência cultural de antiguidade indeterminada:

Reminiscência negra como muitas outras, o batucajé é a dança que teve origem num instrumento bárbaro que marcava a coreografia. Simples, ingênuos, afeitos às mais loucas fantasias, os pescadores baianos e suas mulheres juram existir no fundo da lagoa assombrada monstruosos negros que cantam e dançam a macumba em orgias infernais que se prolongam por dias e noites em fora, produzindo a zoadinha medonha do batucajé ³³

Os negros referidos na locução acima não eram reais, mas fruto da imaginação dos pescadores baianos. Cabe perguntar o quanto esses pescadores também foram personagens reais para que Caymmi deles se inspirasse para compor. Uma hipótese será posta adiante. O importante para a argumentação agora é notar como a mistura ‘dança, orgia e misticismo’ aparece ao lado de um

³² LOBO. *Caricaturas - Elisa Coelho* - AER502. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-abr-48]. cassette.

³³ ADB: 13-jul-1945. Grifo meu.

grupo de pessoas chamado de “monstruosos” sem que haja uma especificidade maior além de eles serem “negros”. Mesmo descontando-se o fato de eles serem imaginários – e aqui são os pescadores que passam por “simples e ingênuos”, não se diz de onde poderiam ter aparecido. Não houve referência à escravidão ou à colonização como uma das causas de um longo processo de povoamento da região. Enfim, aquele grupo estava ali “em orgias infernais” desde um tempo anterior não mensurável – isto é, a-histórico. Fernando Lobo tentou localizar esse tempo mítico em uma história repetida em duas edições do *Dicionário Toddy*, numa espécie de *gênesis étnico-ancestral*. Vale a pena a longa citação:

[loc1] Dizem que quando o Criador construiu o Universo, nós os seres humanos, éramos todos da mesma cor. Éramos negros como a noite, mas sua inspiração, no entanto, obrigou-o a transformar os homens, a trocar a cor de origem. E do alto do seu reino, chamou os seus primeiros filhos. [loc2] Este mundo é vosso. Para que ele seja grande e belo um dia, é necessário que ele possua contrastes incontáveis. E o maior contraste deve estar em vós mesmos: na epiderme, na face, nos cabelos, na voz. Do monte sagrado descera água puríssima que deverá apanhar os corpos dos que primeiro chegarem até lá. Todos que se banharem terão a pele branca como o sol, cabelos macios e suaves. [loc1] E foram todos. Os que primeiro chegaram, ganharam o prêmio milagroso. Mas, aos poucos, a água terminava. De repente, o chão era apenas úmido e os que chegaram por último, mal tiveram tempo para fazer brancas as palmas das mãos e dos pés, e são negros até hoje. [começa música *Bate nos tambores* e vai a BG]³⁴

O texto é bastante revelador. No princípio dos tempos, *todas as pessoas eram negras*, mas alguns, com mais iniciativa, tornaram-se brancos por aproveitarem a intervenção do “Criador” e sua “água puríssima”. Em outras palavras, os homens com mais iniciativa e disposição sofreram a *evolução*, enquanto que os demais – retardatários – mantiveram-se na situação anterior, isto é, permaneceram negros. A compensação para muitos destes homens mais ‘lentos’ foi ter uma sensibilidade aguçada, tornando-os capazes de se firmarem como artistas, poetas e músicos, sugerindo a racialização dessas habilidades. Independentemente da história, pelo menos nos Estados Unidos, “até hoje

³⁴ DT: 12-jul-1947.

[1990] muitas pessoas ainda acreditam que a maneira com que os afro-americanos cantarem e dançarem, por exemplo, é originalmente genética e não exemplo de um comportamento socialmente aprendido³⁵. No Brasil, esses programas radiofônicos podem mostrar alguns pontos coincidentes com isso.

Outro dado interessante é que a origem da escravidão foi atribuída ao “destino”, como se ele fosse uma força da natureza, isto é, incontrollável e inescapável. Seguiu-se o narrador dizendo que

O destino faz uns serem artistas e outros escravos. O destino, porém, impôs para eles todos dali em diante penas severas. Eles ganharam o dom de ser[em] artistas, e o jeito e a sensibilidade de poetas. Mas outros homens os tornaram escravos. Fizeram dos seus braços máquinas para erguer pirâmides e construir mundos. Amarrados como feras, lá vinham eles de São Paulo de Luanda, de Umbanda [sic], perdidos dentro dos mares e dentro das noites. Navio negreiro e um mundo de almas e corações no seu bojo. Mas foram braços negros que plantaram a cana no Brasil, foram colos negros que embalaram sonhos de brancos. Senhores de engenho de hoje que não é sem saudade que recordam as carícias de suas mães pretas.³⁶

Em sua narrativa, o produtor desumanizou o processo escravista, como se ele fosse fruto do *destino*. O raciocínio leva a crer que não se pode culpar o ‘destino’ pela escravidão do mesmo modo que não se culpa a ‘maldade’ da natureza pelo fracasso da colheita. Essa ideia se estendeu para outros eventos, como a Abolição. Esta foi vista de modo semelhante, pois, quando narrada, também o foi como um ato do mesmo ‘destino’, como mostrou um programa de Almirante um pouco mais antigo: “Mas um dia chegou a liberdade [orquestra toca tema festivo]. O grito partiu dos dois lados do Atlântico, e na segunda metade do século XIX, a inumerável família africana conhecia a aurora da libertação”³⁷. É importante ressaltar que não há um ator que liberta, seja ele branco ou negro. Não se deu o crédito para o negro que lutou para se libertar, a

³⁵ MINTZ. Introduction. p. xviii

³⁶ DT: 12-jul-1947. Grifo meu. A mesma história aparece no programa de 9-jul-1949 com algumas modificações.

³⁷ ALMIRANTE. *Instantâneos Sonoros do Brasil - AER210*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [3-ago-1940]. cassete.

não ser em casos isolados e excepcionais, onde não se questionava o sistema escravista³⁸. Voltando à citação anterior, note-se que a figura dos “senhores de engenho” que têm “saudades” de suas “mamães pretas” lembra bastante a ideia que Gilberto Freyre colocou em *Casa Grande e Senzala* sobre o contato da “ama negra” com criança. Com ela, o menino branco teve seu vocabulário modificado, “amolecido”, e canções de berço foram modificadas de modo que o imaginário infantil povoou-se de personagens sobrenaturais prestes a serem invocados pelas amas quando os meninos se recusavam a obedecer³⁹. Voltando a Caymmi, a hipótese que propomos é sugerir a possibilidade de parte de sua inspiração ter como fundo a convivência com pessoas cujo repertório continha histórias como a da *Lenda do Abaeté*. Nas histórias das “mamães pretas” pode estar a origem dos “negros monstruosos” citados no programa. Outro autor com afinidade temática foi Ary Barroso. Ele compôs uma letra que cita um pouco do cotidiano de uma fazenda em Minas Gerais, um lugar onde se trabalhava muito. É curioso notar que o trecho transcrito, apesar de ser a descrição de um passado idílico, autobiográfico e recente (Ary nasceu em 1903), serve muito bem para descrever o tempo em que ainda havia escravidão no Brasil.

**Negras redondas de gordas
Levando a comida dos negros suados,
Dos negros cansados de capinar;
Bate o monjolo a cadência do milho socado.
"- Moleque, olha o gado, inda está no curral
Põe prá pastar!"
Roda o engenho de cana, de cana caiana
É de manhãzinha
A vida começa, na Fazenda da Barrinha
Minas Gerais, ó meu Minas Gerais,
Se eu pudesse voltar trinta anos atrás
Tocava os meus bois,**

³⁸ Como exemplos ‘excepcionais’, houve a transmissão das histórias de Chico Rei, escravo que trabalhou até comprar a própria alforria (ADB: 13-jul-1945) e de Francisca da Silva da Silva, mulata mineira que “gastou mais ouro em um só ano que as modernas milionárias gastam em toda a vida”. (RAK: 31-mar-1947)

³⁹ FREYRE. *Casa-Grande & Senzala* 34ª ed. (Coleção Intérpretes do Brasil, vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. [1933]. p. 514-518.

**Fumava escondido entre os cafezais.
Ó tempinho bom, que não volta mais!⁴⁰**

Herskovits também criticou a ideia de que só os menos capazes foram escravizados, dando a impressão de que essas pessoas fossem apáticas. No entanto, pelo menos no que se referia ao trabalho, várias músicas desenharam esses negros como muito trabalhadores, ainda que o sofrimento estivesse sempre presente. O mesmo Ary Barroso compôs outra música bastante tocada em diversos programas radiofônicos, falando do trabalho duro do negro escravo, chamada *Terra Seca*, música esta que serviu para uma infinidade de arranjos e para uma série de intérpretes.

**O nêgo tá, moiado de suó
Trabáia, trabáia, nêgo (2x)
As mãos do nêgo tá que é calo só
Trabáia, trabáia nêgo (2x)
Ai “meu sinhô” nêgo tá véio
Não agüenta !
Essa terra tão dura, tão seca, poeirenta...
Trabáia, trabáia nêgo (2x)
O nêgo pede licença prá falá
Trabáia, trabáia, nêgo
O nêgo não pode mais trabaiá
Quando o nêgo chegou por aqui
Era mais vivo e ligeiro que um saci
Varava esses rios, essas matas, esses campos sem fim
Nêgo era moço, e a vida, um brinquedo prá mim
Mas o tempo passou
Essa terra secou ...ô ô
A velhice chegou e o brinquedo quebrou
Sinhô, nêgo véio tem pena de ter se acabado
Sinhô, nêgo véio carrega este corpo cansado⁴¹**

A ideia de um escravo trabalhando na lavoura também apareceu em outras músicas como *Algodão*, onde o personagem dizia que não cantava, não chorava, não rezava e nem amava. A única coisa que ele fazia era plantar algodão. Fernando Lobo pensou numa contextualização para a música, explicando qual

⁴⁰ Trecho da música é *Aquarela Mineira*, como cantada por Jorge Goulart em QOMSE: 6-ago-1954.

⁴¹ A intérprete mais frequente foi Ângela Maria, com cinco gravações da música.

seria o resultado de tanto trabalho, onde o radioator pronuncia seu texto de modo caricato:

Argodão [sic] é pra fazê os chales das moças vaidosas, é pra fazê os lenço que enxuga as lágrimas de riso e de dor, argodão é pra fazer renda de Aracati, pra enfeitar a saia branca de sinhá moça, pros convento da Bahia fazê os enxová das filha rica dos usineiro de Pernambuco. Argodão é... é pra fazê pano vermelho, azul, amarelo, cor de bonina, cor de rosa pra enfeitar as festa, e... argodão é pra fazer também os pano preto com que se cobre as viúva e com que se enrola os que se vão pro outro mundo.⁴²

A letra, assim transcrita com suas alterações em relação ao português mais formal, quer dizer que a personagem se vale de uma maneira simplória para se comunicar. José Dantas, parceiro de Luiz Gonzaga e produtor radiofônico explicou isso da seguinte maneira:

Os negros do Nordeste usam algumas corruptelas curiosas de linguagem. Em certas palavras que tem no meio a letra 'l' eles substituem por 'r'. Assim, a palavra malvado eles dizem [outro locutor] marvado. -Etelvina -Etervina -Selva -Serve -ah, e aqui tem a letra 'r', que substituem por 'u'. Assim, 'fuzarca', substituem... como é? -'fuzauca' -forte -foute -eterna -eteuna -é [...] -Nesse côco não vadeio mais, apagar o candieiro, derramar o gai. -e aqui estão os Quatro Azes e um Coringa para cantar Derramar o gai⁴³.

Nas palavras de Almirante, esta é a "linguagem simples de caboclo do sertão". No programa *PVG* ele defendeu esta ideia e foi bastante duro com intérpretes que tentavam substituir essa pronúncia caricata por outra sem esses desvios linguísticos. Para o produtor, a letra devia ser mantida com essas características para manter a coerência interna "quer na apresentação de sua parte musical, quer na poética" e "este cuidado [...] é o que preserva o nosso patrimônio artístico"⁴⁴. O trabalho do escravo brasileiro também foi descrito comparativamente com o do escravo cubano. No Brasil, "o negro trabalhou nas cavas de ouro, plantou os cafezais, ajudou a ganhar as guerras e a construir a

⁴² DT: 6-set-1947.

⁴³ DANTAS. *No Mundo do Baião* - AER354. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-jan-51]. cassette.

⁴⁴ PVG: 29-out-1947.

paz". Com tanto trabalho e tendo o "dom de ser[em] artistas", sofreram da "doença da saudade" que "reflete a alma doída do negro brasileiro", doença chamada de *Banzo*. Em Cuba, "esse mesmo negro africano plantou fumo, cuidou dos canaviais imensos, ajudou a construir uma pátria e cantou". O canto 'brasileiro' ouvido no programa foi composto por Heckel Tavares e, em seguida, Dalva de Oliveira cantou, representando Cuba, *Babalu*, de Ernesto Lecuona. A música foi descrita pelo locutor como "um gemido do peito largo do negro cubano"⁴⁵. Estranhamente, esta música não tem como tema tal sofrimento explícito. A letra fala da oferta de velas a Babalu, presumivelmente uma divindade. Em troca, pedia que um desejo fosse realizado:

**ai, eu quero pedir que meu negro me queira
que tenha dinheiro, muita vida e sorte
ai, eu quero pedir a Babalu
um negrinho santo como tu
que tenha dinheiro, muita vida e sorte**⁴⁶

Note-se que o sofrimento era mais mencionado na apresentação da música do que em sua letra ou em algum aspecto musical mais subjetivo. Porém, esse sofrimento foi outras vezes lembrado em outras canções cubanas e também em outros programas, caso de *Oración Caribe*, de Agustín Lara, uma música "misteriosa e profunda que se inspira no seco lamento dos negros"⁴⁷. Não estava apenas na tristeza a marca "de sua personalidade no Novo Mundo"⁴⁸. Também essa "alma negra [...] transparece na sua desdita *ou na sua incontrolável alegria*, animando a alma sonora de Cuba"⁴⁹. Assim, representou-se a *alma*

⁴⁵ NADC: 12-set-1947.

⁴⁶ Idem, *ibid.* Um ponto tangencial: as músicas cubanas, naturalmente têm letra em espanhol, e assim são cantadas por Lenita Bruno, Nuno Roland, Juanita Castilho e outros intérpretes, com a exceção de Dalva de Oliveira, que cantou todas as canções que lhes foram confiadas em português. Não encontrei nenhuma referência que pudesse explicar o fato, mas sugiro a hipótese de que a intérprete tivesse um grande prestígio para colocar a música do modo mais adequado à sua interpretação pessoal ao invés de buscar recursos para interpretá-la em seu idioma original.

⁴⁷ ADA: 5-abr-1946.

⁴⁸ ADM: 7-fev-1947.

⁴⁹ NADC: 9-mai-1947. Grifo meu.

negra em pontos extremos de alegria e tristeza, como se ela não fosse capaz de ficar muito tempo numa situação equidistante entre esses dois termos, gerando um certo estranhamento na forma, denunciado pela ênfase que se dava aos estados emocionais mais contrastantes – num certo sentido, infantis, como denunciava Herskovits.

Isso, pelo que se pode depreender, não era restrito à representação do escravo cubano. Além de Cuba, os Estados Unidos também foram citados como um país recebedor de negros escravos que, mesmo depois de libertos, tinham a “tristeza secular de sua raça”. O programa em questão apresentou o *blues*, numa narrativa que passava pela cidade de Nova Orleans, com o pistonista King Oliver e o pianista W. C. Handy, culminando em Nova York e a música de George Gershwin. No início, a expressão desses músicos no *blues*, e seu ambiente, “propício para a evocação de memórias, principalmente as sentimentais” foi descrita para afirmar que “nenhuma música no mundo podia se comparar àquele canto dolente que fazia calar os murmúrios da sala”⁵⁰. O programa mostrou desde problemas etimológicos com a palavra “que não pode se traduzir para azul ou tristeza, como ocorre comumente” até qual é a diferença da escala musical que ele emprega em relação a músicas que não usam a ‘escala *blues*’. Não é o caso de se demorar na crítica a essa análise musical, mas sim na representação que se fez dela. Uma canção *blues* sem sua escala “perde o *espírito de tristeza* que a faz diferente”⁵¹.

Esta fala conectou uma estrutura musical a uma emoção, reduzindo as possibilidades de percepção sensível e estética de alguém que escuta a uma série de reações psicológicas a encadeamentos sonoros específicos. No caso, o *blues necessariamente seria triste*, tanto porque a tristeza era inerente ao fazer musical particular desse tipo de canção quanto por causa das pessoas que o

⁵⁰ ADM: 10-mai-1946.

⁵¹ Idem, *ibid.* Grifo meu.

criaram, ou seja, os negros possuídos por uma tristeza imanente. Independentemente de ela ser triste ou não, para muitos ela deveria circular e, por que não, *evoluir*. Ainda que palavras como “simples, ingênuo e bárbaro” não apareçam, é com esse tipo de ideia de fundo que se contou a vida de Gershwin ligada à música negra. No programa em questão, ele foi mencionado como o compositor que trouxe a “glorificação do *blues* na imortal Rapsódia de Gershwin”, ao que segue a orquestra tocando um trecho relativamente grande, de quatro minutos⁵². Em outro programa, o ‘pai’ de Gershwin sussurra o que ele deve fazer:

lembre-se, George, a música dos negros está lá jogada, bruta, negra como o Harlem. (sussurrando) Lembre-se, George, suas mãos precisam tirar do Harlem aquela música que nasceu em Nova Orleans, que foi subindo e descendo, levada e trazida pelos negros. A música, George. O *Blue*!⁵³

A descrição da origem do jazz nesses programas, mencionando Nova Orleans e o Harlem coincide com o que Hobsbawn chamou de “tão simples quanto mítico”⁵⁴. Seu livro é posterior a esses programas, mas textos contemporâneos fazem essa descrição como sendo a mais comum⁵⁵. Porém, mais do que a questão da origem do jazz, chama a atenção para a narrativa do radioteatro, onde é se mostra Gershwin tendo a ‘missão’ de elevar uma música que, se não fosse ele, continuaria “jogada” pelas ruas sem uma maior

⁵² Note-se o trabalho de síntese tanto do tempo da peça que, originalmente, tem 18, como também da orquestração, pois a orquestra da Rádio Nacional, embora grande, não tinha a estrutura de uma orquestra sinfônica padrão para tocar essa peça.

⁵³ LOBO. *Convite à Música - vida de Gershwin - AER291*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-ago-49]. cassete.

⁵⁴ HOBBSAWM. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 63-64.

⁵⁵ Não se sabe quais as fontes os radialistas teriam para construir suas histórias. Como hipótese alternativa, penso em David Ewen, um prolífico autor da época que teve vários livros editados em português, sendo provável que os produtores radiofônicos tivessem acesso relativamente fácil a eles. Apesar de os programas não mencionarem a Tin Pan Alley, onde Gershwin trabalhava, Ewen falou dessa nova ‘indústria’ musical como sendo a substituta do jazz “que nasceu em Nova Orleans, teve sua apoteose em Chicago e foi transplantado para Nova York”. EWEN. *Men of Popular Music*. Chicago: Ziff-Davis, 1944. p. 99. Sobre George Gershwin, ver EWEN. *Rapsódia Azul - a história de George Gershwin*. Rio de Janeiro: Lidador, 1943. Fora Ewen, há a menção de alguns críticos e historiadores citados em 1954 por Nestor R. Ruiz Oderigo em RANGEL e MORAES (Eds.). *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte e Bem-Te-Vi, 2006 [1954-1956].

valorização. A música brasileira também foi mencionada como algo que teve uma contribuição dos negros, mas que, como foi o caso do *blues*, terminava nos aspectos mais arcaicos ou bárbaros. Além disso, pouco se especificava a sua origem. Almirante, ao falar dos frevos e maracatus de Pernambuco, conclui que são “uma reminiscência africana [...] deixaram transparecer a organização de suas primitivas tribos ou nações apontando aqui e ali os nomes do rei, da rainha, dos embaixadores e todo o cerimonial dos rituais bárbaros”⁵⁶. Herskovits acertou quando disse que as origens culturais africanas ainda eram pouco conhecidas. Almirante confirmou isso, descrevendo uma África bem mais uniforme do que ela era de fato. Em outro programa, a questão da origem indefinida apareceu em uma história sobre três irmãos negros trazidos da África para os Estados Unidos, onde o narrador disse que o

[locutor] navio negreiro trouxe eles três da terra negra lá de longe. Parece que foi de Cambinda ou parece que foi de Luanda? Nem sei. Eu só sei dizer que os três eram três pretos, todos os três irmãos. Dentro do mar eles estavam quase perdidos porque o navio era escuro e a noite lá fora era escura também. Três negros, três irmãos... quando o navio chegou a Nova Orleans, o três irmãos negros foram mandados pra terra. [homem gritando] quanto dão? [loc] esta história que eu conto é a história simples de três negros que se chamavam Joe, Handy e Paul que o navio negreiro deixou no negro cais de Nova Orleans.⁵⁷

Essa travessia do Atlântico, chamada também de *Passagem*⁵⁸, foi tema recorrente não só para falar do Brasil mas também nas referências aos Estados Unidos, embora não pareça haver uma preocupação muito grande com a definição da origem desses escravos e sim com a sua chegada à América. Assim, os produtores radiofônicos podiam descrever a inspiração de Jerome Kern para a canção *Old Man River* como tendo

uma longa história de sofrimento. Falará dos negros. Decaídos, alquebrados libertos por uma carta teórica, mas na verdade escravos de uma civilização.

⁵⁶ ADB: 15-jun-1945.

⁵⁷ DT: 27-set-1947.

⁵⁸ DAVIS e SIMON. *Reggae International*. New York: R&B, 1982. p. 22.

Tristes, sonolentos, tão tristes e tão desgraçados que não têm ninguém a quem confiar os seus pesares a não ser o rio. O rio, velho amigo.⁵⁹

Além dos Estados Unidos, os negros foram levados para a América Central numa situação semelhante. Ao falar sobre a ilha de Cuba o programa disse que “Vieram mais tarde os negros, cativos, soluçando desditas nos seus bárbaros ritos, enchendo a terra de lamentos, confundindo-a no mistério de saraus noturnos, enchendo-a de fantasmas negros”, e essa desdita teve como válvula de escape a música, especialmente uma música rítmica e percussiva: “enquanto o negro cativo soluçava no cepo e na corrente, os tambores gaguejavam a nostalgia do Níger e do Zambewe”⁶⁰, o referido *banzo*, pois “os mesmos navios negreiros que trouxeram para o Brasil o ritmo binário dos tantans africanos, levaram para Cuba a nostalgia dos negros cativos”⁶¹. O *banzo* traria “o mistério das noites africanas na cadência do samba, que é desabafo e é saudação”⁶². O denominador comum para tudo isso não era verbal, mas rítmico:

O negro desembarcou escravo na Virgínia e começou a falar a língua dos ingleses. Desembarcou na Bahia e no Rio e aprendeu o português dos colonizadores. Os negros das Américas se comunicam e se entendem através de uma linguagem internacional, a fala misteriosa do ritmo. O negro do Brasil ou da América entende melhor que ninguém essa mensagem batida no morse dos tantans cubanos⁶³

No Brasil, a narrativa do tema não foi muito diferente. Ainda sobre a questão do sofrimento, vários programas enfatizaram a presença de Castro Alves como o “poeta dos escravos”, que criou “inspirados e vigorosos versos” e que “daria o tremendo grito de liberdade para os negros cativos”⁶⁴. Aproveitando-se de alguns de seus poemas, como *Navio negreiro*, *Balada do desesperado* e

⁵⁹ ADA: 26-abr-1946.

⁶⁰ ADM: mai-1946?

⁶¹ Idem, *ibid.*

⁶² AC: 1-jun-1954.

⁶³ NADC: 16-mai-1947.

⁶⁴ SILVA. *Poemas e Canções - AER292*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-set-47]. cassette.

Tragédia no lar, executaram-se músicas como *Leilão*, de Heckel Tavares e Joracy Camargo, *Senzala*, de Durval Borges e José Carlos Burle ou *Preta mina*, de Joracy Camargo e Xerém, esta última merecendo uma análise mais detida. Apesar de a maioria dos programas desenhar um destino para o negro onde este tem pouca iniciativa para controlá-lo, neste foi mostrado um dos primeiros indícios de uma narrativa com outro enfoque. Na letra da canção a negra, em primeira pessoa, mostra como condicionou seu destino apesar de uma série de adversidades:

**Ioiô tá vendo nega veia aqui sentada
mas num sabe a fiarada que ela tem pra sustentá
eu crio eles trabalhando o dia inteiro
remexendo o fogareiro pros bolinhos não queimá**

**Sou preta mina lá da Costa da Guiné
fui cativa e fui inté perdição do meu sinhô
mas os meus filhos que nasceram brasileiro
do mais moço inté o primeiro todos eles são doutô**

**De madrugada eu recolho essa quitanda
faço as rezas de Luanda, peço aos santos que me sarve
e a filharada que me deu São Benedito
lê os verso mais bonito do poeta Castro Arve⁶⁵**

Ali estão alguns elementos recorrentes nas representações dos negros no Brasil. Se ela menciona os filhos, não fala de um marido, mas diz que foi “perdição” de seu senhor, isto é, a mulher negra sendo um atrativo sexual para o homem branco, atrativo que não termina numa união formal, mas numa ligação extraconjugal. Esta representação – a ligação de um homem branco com uma negra ou mulata sensual - foi bastante comum em diversos textos da época⁶⁶. A descrição desta música no programa falava de uma “reação contra os complexos da escravidão. Mamãe baiana trabalhou a vida inteira para dar um

⁶⁵ PC: 30-dez-1947.

⁶⁶ A ideia do homem branco/mulher negra na formação do Brasil foi assunto para diversos textos. Para uma ótima reflexão sobre as representações dos casais “inter-raciais” em textos historiográficos e ficcionais, ver MOUTINHO. *Razão, “cor” e desejo - uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.

diploma a seus filhos. Foi o seu protesto, a sua resposta àqueles que a escravizaram”⁶⁷. O que a personagem acabou não ‘sabendo’ é que não bastava um negro ser “dotô” para que a sociedade o aceitasse por esse mérito. Um negro que ascendesse socialmente acabava sendo obrigado a negociar sua identidade. Uma possibilidade era circular por vários espaços restritos aos brancos desde que se evitasse um confronto étnico. Esse foi o caso de Robson, jogador do Fluminense e negro, que pediu aos amigos para que não molestassem um casal de negros que os incomodou, dizendo “Eu já fui preto e sei o que é isso”⁶⁸. Outra era reconhecimento da ‘condição’ de negro desde que confirmasse o estereótipo do negro com “seu jogo, sua graça”, sendo um “preto do riso branco”⁶⁹ mesmo que “feio”⁷⁰, caso de Blackout.

Os programas radiofônicos também falaram dos mestiços brasileiros usando os termos *mulata* e *caboclo*. Sobre este último, uma música muito tocada foi *Casa de caboclo*, de Heckel Tavares e Luiz Peixoto. A letra fala do amor de Zé Gazela e Rita, que moravam em uma casa simples, mas aprazível, até que ele descobriu a traição da companheira com Mané Sinhô. Pelo desfecho da música, presume-se que Zé Gazela matou sua companheira e seu amante, abandonando a casa e deixando duas cruzeiras à beira da estrada, onde há a referência: “Um é pouco, dois é bom, três é demais”⁷¹. Naturalmente, a canção de 1928 foi várias vezes tocada “para matar as saudades de inúmeros de vocês, ouvintes”⁷² e vinha acompanhada de uma narrativa para seu entorno. Em uma das vezes, o locutor disse que o poeta “Longfellow tinha razão quando disse que

⁶⁷ PC: 30-dez-1947.

⁶⁸ FILHO. *O negro no futebol brasileiro*. p. 308.

⁶⁹ GQB: 22-jan-1951

⁷⁰ ROBERTO. *Nada além de dois minutos* - AER233. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-ago-47]. cassete. Ser “feio” não tinha necessariamente a ver com ser negro. Noel Rosa também foi considerado “feio” e é interessante notar que, no código da época, “não há mal nenhum em se chamar um homem de feio”, como afirmou Wilson Batista sobre a música *Frankenstein da Vila*. NTN: 22-jun-1951.

⁷¹ ADM: 20-set-1946.

⁷² PVG: 5-nov-1947.

toda a casa onde homens viveram e morreram é mal-assombrada. E eu conheço um caboclo que se pudesse ler Longfellow concordaria plenamente. Eu me refiro a um célebre Zé Gazela”⁷³.

A canção, ainda que antiga, também serviu como base para paródias a Getúlio Vargas, como uma chamada *Salada Política*. Nela, o ex-presidente já estava afastado do cargo e pouco podia fazer enquanto Alvarenga e Ranchinho cantavam no rádio suas desventuras. Getúlio, que durante a vigência do seu governo, fez prender (e soltar) a dupla sertaneja, podia ouvir a seguinte paródia:

**Quem não conhece esse baixinho, tão gordinho
que agora tá quietinho
já morou lá no Catete 15 anos
hoje tá só urubuservando
já fez barulho e decreto indiscreto
no tempo que ele reinou
pois promessa pra São Borja foi eleito
e São Paulo lhe ajudou⁷⁴**

Casa de caboclo foi acompanhada de outras com o mesmo personagem. Em comum, elas falam do abandono da casa caso da música anterior, ou do próprio caboclo. Um primeiro exemplo vem com *Palhoça ao pé da serra*, de Nássara e J. Rui. Nela o personagem se arrependeu do projeto iniciado, pois a terra era ingrata, havia formigas e urtiga, além de pouco chover. Porém, ele não parece desistir de tentar, isto é, ele permanece na terra não por preguiça, mas pela ligação que ele tem à terra que pode dar-lhe frutos em algum momento. Ele está distante do *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato, estereótipo do homem do interior mestiço, preguiçoso, doente e analfabeto, comumente usado para representar o povo ou a república⁷⁵. A letra não fala especificamente de um caboclo, mas os

⁷³ PC: 30-set-1947.

⁷⁴ A&R: 4-mar-1947. A música não para aí. Como em outros programas, a dupla emenda várias músicas como *Oh, Minas Gerais*, a melodia do tango *Adiós muchachos*, a canção *Barqueiros do Volga* e algumas outras.

⁷⁵ SALIBA. *A dimensão cômica da vida privada*. p. 310.

produtores assim o identificaram, dizendo que ele chorava por ver sua amada partir para a cidade.

O personagem acima está mais próximo de Antônio Candido e sua ideia de “utopia retrospectiva”, onde a vida tradicional foi descrita como melhor, havendo fartura e ajuda para os momentos de trabalho. Além disso, todos na comunidade, ou ‘bairro’, como chamou o autor, tinham um pedaço de terra (mesmo que ele ficasse “ao pé da serra”)⁷⁶. O problema é que a modernidade e a urbanização trouxeram grandes modificações nesse modo de vida, como Candido mostrou. A alternativa para a maioria desses homens do meio rural era a ida para as cidades e trabalharem como operários, o que não parecia ser uma boa solução para o autor. Para os que ficavam, além da terra ingrata, poderia haver um sacrifício ainda maior, que era a perda da companheira, como foi o caso da personagem da música citada que efetivamente abandonou o caboclo e foi para a cidade, flertando com a modernidade:

**Ah, minha Rosinha já me disse noutro dia
Ah, que não queria num lugar assim viver
Ai, sem ter remorso nem saudade, ela quer vir pra cidade
se perder, se perder
se ela me abandona, não adianta nem sanfona
pra esquecer, pra esquecer⁷⁷**

Rosinha levara adiante seu projeto de ir para a cidade, enquanto o companheiro ficou para trás, pois não desistiu do trabalho. Mas não foi a única. Lamartine Babo, em *Lua cor de Prata*, falou de uma anônima mulata pela voz de seu companheiro. Este, mais uma vez ficou na casa que construíra no alto da montanha e lamentou a perda da companheira que “Foi-se embora pra cidade / vejamos só que crueldade / Foi com outro e me deixou”⁷⁸. Muito antes de

⁷⁶ CANDIDO. *Os Parceiros do Rio Bonito - estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* 9ª ed. (Coleção Espírito Crítico). São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2001. [1964]. p. 244-245.

⁷⁷ UMDM: 27-jun-1946.

⁷⁸ ADA: 19-abr-1946.

Lamartine, Sá Pereira havia composto uma canção com a mesma situação, *Chué.. chuá...* Nela, o caboclo valoriza o lugar onde vive, e mostra que lhe falta apenas a companheira para completar sua felicidade:

**Deixa a cidade formosa morena
Linda pequena e volta ao sertão
Beber a água da fonte que canta
Que se levanta no meio do chão
Se tu nasceste cabocla cheirosa
Cheirando a rosa do peito da terra
Volta pra vida serena da roça
Daquela palhoça do alto da serra⁷⁹**

Isto é importante, pois nestas canções o caboclo está menos para um personagem lobatiano e mais para outro, digamos, candidiano. Em *Casa de caboclo*, a violência foi evidente pelas cruces à beira da estrada. Na historiografia, músicas como essas já foram estudadas, mostrando-se que isso faz parte de “normas não escritas que justificavam a violência característica das comunidades interioranas”⁸⁰. Porém, pode-se notar que essa não é a única possibilidade, pois o caboclo nem sempre foi pintado como assassino e, pelas músicas apresentadas, continua trabalhando na terra e esperando pela amada. Pelo menos é o que se depreende de outra música, chamada *Caboclo abandonado*, de Benedito Lacerda e Herivelto Martins. De novo adotando um tom descritivo, num cenário muito parecido à *casa de caboclo*, com um pinheiral e sabiás, é mencionado que

**Jamais alguém pensaria
Que nesse rancho existia
Um caboclo abandonado
Quem partiu deixou lembrança
E ele guarda uma esperança
Que ele canta amargurado
A rola nunca se esquece**

⁷⁹ V&M: 2-mar-1948.

⁸⁰ ALENCAR. Mortes no sertão: relações de gênero na canção sertaneja. In: VII Congresso da IASPM-LA, 2006, Havana. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MariaAmelia.pdf>. Acessado em 25/8/2012.

**De onde fez o seu primeiro ninho
O seu primeiro ninho de amor
Pode, rolinha triste, cantar
Por onde quiser andar
Mas o seu primeiro ninho
Tem que voltar⁸¹**

Assim, a figura do caboclo foi mantida junto à terra, mesmo que isso custasse a separação da companheira. A *cabocla* ou *mulata* também estão num lugar digno de nota: Nas músicas mencionadas, essas mulheres tomaram decisões que as afastaram de sua situação anterior com o custo de perderem a ligação com o lugar onde nasceram e, às vezes, com os companheiros. Nesse sentido, elas têm um papel bastante ativo em seu destino, algo que Laura Moutinho mostrou não ser muito comum em muitos textos ficcionais e acadêmicos na referência às mulheres em geral, independentemente da época⁸². Não se pretende sugerir, por outro lado, que esses programas radiofônicos trouxessem apenas músicas onde a representação da mulher fosse diferente. Pelo contrário, ali foram executadas várias músicas dizendo que “a mulata é a tal”⁸³ e que muito da brasilidade foi cantado tendo como vizinho temático a mulher mestiça. Como recitou Almirante:

A cor do Brasil, seu ritmo quente, a força do samba que a raça criou/ ouvidos atentos que a composição que tem melodia, que tem harmonia, também comunica um quê verdadeiro que fala e define o que a ciência, parece, esqueceu/ de dizer que essa cor morena, trigueira, é a cor brasileira que o samba escolheu⁸⁴

Ao que seguiu *Brasil Moreno* de Ary Barroso e Luiz Peixoto. Além dessas, várias outras normalmente endeusando a morena ou a mulata, mas não a negra. Uma música que ilustra bem isso é *Loura ou Morena*, de Haroldo Tapajós e

⁸¹ RM: 29-mai-1949.

⁸² A autora fez um amplo estudo sobre a representação das relações afetivo-sexuais em especial dos inter-raciais na literatura e na sociologia brasileiras. Ela mesma comenta que em alguns deles as mulheres são representadas como passivas. MOUTINHO. *Razão, "cor" e desejo*. passim

⁸³ Por exemplo, a música homônima foi cantada em UMDM: 31-dez-1947.

⁸⁴ VOS: 12-mar-1952.

Vinícius de Moraes, este último, ainda distante das parcerias com quem ficaria famoso⁸⁵. A letra exalta a loura e, como opção, a morena, que tem pelo morena e que “convida a amar”. A dúvida entre uma e outra parece consumi-lo, pois “se da morena vou me lembrar / logo na loura fico a pensar”. Pensando no segundo autor e sua biografia, fica-se pensando no seu distanciamento do tema enquanto letrista, pois escreveu que era “bem constante no amor leal”. De qualquer modo, concluiu, mais coerentemente, que “haja o que houver / eu amo em todas somente a mulher”⁸⁶. Independentemente de isso parecer divertido, a letra vai de encontro com um dado que Moutinho coloca para a mulher negra, que pode ficar em desvantagem em relação à branca ou à mulata, especialmente se o “amor leal” implicar que ela venha a ser mãe e esposa⁸⁷.

Voltando à questão da a-historicidade do negro e de sua cultura, um dos poucos aspectos onde se reconheceu a sua ‘modernização’ foi no seu funeral. No rádio, foi dito que os “negros Moçambique [...], escravizados no Brasil, conservaram por muito tempo seus costumes bárbaros”, com cortejos e cantos fúnebres. Herskovits explicou que os funerais eram muito importantes, pois os mortos continuariam a vagar pelo mundo e a interferir na vida dos vivos⁸⁸. Com a modernização, e já não mais falando apenas dos negros, mas do “matuto” e do “caboclo”, Almirante disse que contemporaneamente eles agora “morrem e se enterram [...] como a maioria dos mortais. É que a morte nos sertões também civilizou-se”⁸⁹. Se os programas radiofônicos são exemplares em mostrar alguns pontos sobre a representação do negro e do mestiço do modo que Herskovits criticara, cabe estender isso a alguns aspectos musicais no fazer radiofônico em

⁸⁵ Esta foi a única vez em que seu nome apareceu em todo o acervo.

⁸⁶ ACDL: 5-mai-1953.

⁸⁷ MOUTINHO. *Razão, "cor" e desejo*. p. 259.

⁸⁸ HERSKOVITS. *The myth of the negro past*. p. 197-206.

⁸⁹ ADB: 29-jun-1945.

contraponto com algumas ideias que circulavam no meio intelectual brasileiro naquela década e um pouco antes.

A QUESTÃO DO NEGRO E DO EXÓTICO

Desde a década de 1920 começaram a aparecer em várias partes do Ocidente movimentos rumo à inserção das identidades negras rumo à modernidade. Note-se que a palavra 'identidades' é usada no plural, pois termos como 'negro' ou 'negritude' podiam abranger diversas *personas* não necessariamente juntas entre si, como o escravo, o liberto, o africano, o crioulo, o mestiço, o mulato etc. Esse movimento também não foi homogêneo em todo o mundo – nem mesmo na periferia.

Antonio Guimarães mostrou como a articulação entre a negritude e a modernidade foi diferente em regiões como os EUA, o Caribe e a América Latina⁹⁰. No caso brasileiro, essas identidades estariam enlaçadas na ideia de mestiçagem. 'Vistas como negras pelos europeus e vendo-se a si mesmas como brancas'. Mas, ao invés de 'negro', o que se criou foi o 'popular' e, muitas vezes, confundida com o 'nacional'⁹¹. Esse nacional-popular acabou tendo um discurso onde as classes subalternas se fizeram ouvir através dele, mas a um preço, ou seja, com a criação de um *discurso de massa*, reconhecível pelas maiorias⁹². Este, além do caráter econômico ou ideológico desse discurso, merece ser estudado também por suas mediações, isto é, pelo espaço cultural onde se articulou o sentido discursivo. Algumas das citações dos programas deram a entender que negros e mulatos foram ao mesmo tempo personagens privilegiados na música e também considerados "cidadãos de segunda categoria"⁹³, no sentido de não terem controle sobre seu próprio destino. Uma

⁹⁰ GUIMARÃES. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*.

⁹¹ Idem, p. 9-11.

⁹² MARTÍN-BARBERO. *Dos Meios às Mediações*. p. 228.

⁹³ ORTIZ. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. p. 19.

boa parte deste espaço de mediação – o disco e o rádio –, ainda que com uma penetração limitada na década de 1920 e 1930 em relação ao que teria um pouco mais tarde, foi cenário para a atuação de diversas forças.

Na virada para os anos 1930, a crise econômica e a política tornaram forte a corrente do que foi categorizado posteriormente como *populismo* que, por sua vez, buscou sua legitimação como representante do *povo*⁹⁴ que, por sua vez, quis em troca por seu apoio o seu reconhecimento e a sua cidadania. O reconhecimento oficial veio, dentre outras formas, pelo rádio e por parte da música que dele emanava, isto é, a música de temática negra, uma parte cada vez maior e cada vez mais nacional. O samba, cujo processo de nacionalização teve um importante momento na década de 1930⁹⁵, também utilizou-se do rádio, naturalmente. As representações do negro pela sociedade brasileira também foram mediadas intensamente. Note-se que não se está falando de uma representação do negro para si, mas sim de algo que a sociedade criou para si própria: “quem inventa o negro do branco é o branco”⁹⁶.

Nossa proposta é mostrar uma representação negra dual: de um lado, associou-se intimamente a uma temática “simples e ingênua”, mais como representação de uma “reminiscência africana”⁹⁷. Isso trouxe como problema decorrente a sua a-historicidade, que dificultava a visibilidade do homem negro de então, que vinha aparecendo como atleta, artista, empresário, professor e, enfim, cidadão (de primeira categoria). De outro, atualizou-se o negro na forma de assumi-lo como o já referido cidadão *de segunda categoria*, aparecendo o

⁹⁴ A palavra *populismo*, usada em conjunção com *povo* é um termo a ser visto com bastante cuidado por conta de suas diversas implicações e usos ao longo da historiografia brasileira. Empregamo-lo aqui como a expressão comumente usada tanto pelo meio acadêmico quanto pela imprensa e pela linguagem cotidiana “para explicar a política de 1930 a 1964” FERREIRA (Ed.). *O populismo e sua história: debate e crítica* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 7.

⁹⁵ VIANNA. *O mistério do Samba* 4ª ed. (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

⁹⁶ IANNI. *A ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004. [1992]. p. 120.

⁹⁷ ADB: 15-jun-1945.

personagem *malandro* e a música que dele adveio. Essa *música negra moderna*, por assim dizer, precisou negociar barreiras. Uma delas foi a ideia de que a ‘verdadeira’ música estaria ligada ao meio rural, menos corrompido pelos modernos meios de comunicação. O capítulo anterior exemplificou um pouco desse debate, na forma de ver o *campo* como um lugar melhor do que a *cidade*. De fato, muitos comentaristas e estudiosos mostraram que a valorização do meio rural para a identidade brasileira foi um ponto de tensão muito forte⁹⁸. Nos programas radiofônicos, os radialistas mencionaram “uma nova febre folclórica”, que vinha “desde Stefana de Macedo, Elisinha Coelho [artistas que começaram a gravar na década de 1920] e vinha até Silvinha Melo [1940]”⁹⁹, isto é, artistas do Rio de Janeiro que passaram a cantar uma temática ligada a regiões que não eram as daquela cidade, e sim especialmente do meio rural. Resumidamente, pode-se dizer que, durante o Estado Novo, com uma parte do samba associado à boemia e à malandragem, alguns homens ligados ao governo expressavam a opinião de que deveria haver uma opção para sua substituição¹⁰⁰, indiretamente abrindo caminho para essa “febre folclórica” que reverberou posteriormente em programas como os de Almirante (*Aquarelas do Brasil*) e, na década de 1950, com Luiz Gonzaga (*No mundo do baião*) ou Renato Murce (*Alma do Sertão*).

⁹⁸ Uma lista mais ou menos compreensiva de fontes que ilustram essa ideia seria por demais extensa para o propósito deste trabalho. No entanto, a discussão sobre como os intelectuais viam a necessidade de se voltar para a parcela rural e não urbana, pode ser vista em WISNIK. Getúlio da Paixão Cearense. In: *Música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. [1982]., MCCANN. *Hello, Hello Brazil*, em especial nas pgs 222-223, ANDRADE. *Ensaio sobre a música brasileira*, ALVARENGA. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950. e NAVES. *O violão azul*.

⁹⁹ CM: 3-nov-1947.

¹⁰⁰ A bibliografia sobre o samba no período do Estado Novo é imensa, vem crescendo e não pode ser resumida a uma nota de rodapé. A título de exemplo, citamos MATOS. *Acertei no Milhar - Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio* (Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 46). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Este foi um dos primeiros trabalhos sobre o assunto, mostrando como a malandragem conseguiu um clima de “coexistência pacífica” com a ideologia oficial estadonovista. Isso foi confirmado por MOBY. *Sinal Fechado*. O também autor fez um interessante paralelo entre dois momentos quando o Brasil esteve sob a égide de um governo totalitário. O trabalho de Williams, embora fale mais do patrimônio material no período varguista, também tece comentários sobre o rádio e a divulgação cultural pretendida pelos intelectuais da época. WILLIAMS. *Culture Wars*.

De qualquer modo, o rádio passou a ser um destino para a música e músicos negros, num processo bastante diferenciado em relação a outros setores destas empresas. "O negro passa a ser o seu assunto predileto, embora não o exclusivo"¹⁰¹, numa imbricação de interesses políticos e ideológicos com vistas a alcançar a chamada democracia racial: "Rádio e poética popular não conseguem escapar aos envolvimento de interesses mais amplos que passam a dominar em diferentes fases históricas"¹⁰². Se o rádio deu notoriedade e dinheiro, também contribuiu para a manutenção do negro como um sujeito social e politicamente afastado de debates mais 'sérios', como se ele não fosse percebido como sujeito social e político, mas apenas artístico¹⁰³.

O estereótipo do malandro ajudou a cristalizar esta ideia. Com a figura do malandro apareceu o 'orgulho em ser vadio'¹⁰⁴, proprietário de uma ética alternativa onde o ócio era uma conquista para alguém que foi associado à escravidão. A intenção da 'erradicação' deste mal, a 'regeneração' desse samba malandro ainda cheio de síncopas e gírias de intenções ambíguas para com o regime em voga, tornou-se assunto bastante discutido no meio acadêmico desde algumas décadas atrás¹⁰⁵ e não se vê necessidade de repetir um tema tão bem explorado. Cabe, no entanto, fazer uma reflexão mais demorada sobre o "simples e ingênuo" na representação do negro. Assim como Herskovits serviu para ilustrarmos alguns pontos mais atrás, agora é a vez de um texto publicado

¹⁰¹ PEREIRA. *O Negro e o Rádio de São Paulo*. p. 213. Nos setores técnicos e administrativos a incidência de pessoas negras ainda tendia a ser bem menor, mostrando como todo esse processo não era tão inclusivo assim, isto é, filtrava pessoas e culturas para pontos onde lhe interessava. Idem. p 147.

¹⁰² Idem, p. 207-208.

¹⁰³ CHAUÍ. *Brasil - Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 11.

¹⁰⁴ Trecho do samba 'Lenço no Pescoço', de Wilson Batista, gravado por Silvio Caldas em 1937, que pode ser ouvido em NTNR: 15-jun-1951.

¹⁰⁵ Sobre o chamado 'samba malandro', ver MATOS. *Acertei no Milhar*. Sobre a questão da ambiguidade das letras e da manutenção da ética malandra em tempos de Estado Novo, ver também LENHARO. *Cantores do rádio*. p. 28-37. e PARANHOS. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. 2005. 208p. doutorado (doutorado) - PUCSP, São Paulo.

poucos anos antes do início dos programas radiofônicos aqui estudados, *O Banquete*, de 1943.

Mário de Andrade, pouco antes de morrer, criticou a valorização do negro em contraponto à cultura europeia usando a figura de um compositor fictício que vai a um jantar encontrar outros convidados ansiosos por discutirem a realidade musical erudita brasileira: “O quê que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas!”¹⁰⁶ Para este texto, Mário criou alguns personagens: Janjão era um compositor erudito que tinha a simpatia da rica *patronesse* Sara Light. Para ajudá-lo, ela promoveu um banquete em que convidou um político, uma cantora e um estudante de direito para conhecerem-no. Ao longo da reunião, esses personagens teceram comentários sobre música e estética e também sobre como esses assuntos eram tratados no cotidiano do meio artístico brasileiro indicando como o autor, Mário de Andrade, via esse cenário na época.

Em primeiro lugar, havia a expectativa aparentemente conflituosa de dois grupos de pessoas cujos interesses em comum são a música: os estrangeiros e os brasileiros. O objeto desse conflito era outro ponto: de um lado há a chamada de *tradição europeia*, perseguida pelos brasileiros e do outro o *exótico*, *estranho* e, claro, *negro* vistos pelos estrangeiros como características inerentes à identidade nacional brasileira. Quando Mário de Andrade falava pela boca de Janjão que os estrangeiros pediam “Negro, só negro!”¹⁰⁷, ele não estava se referindo simplesmente a uma questão racial ou cultural, mas falando metaforicamente sobre algo que se dava por meio do *estranhamento*, quando alguém externo a uma cultura sente uma diferença em relação à sua própria quando confrontado com elementos daquela. Contextualizando, Mário relativizou

¹⁰⁶ ANDRADE. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. [1943]. p. 132.

¹⁰⁷ Idem, p. 131.

a música erudita produzida no Brasil como algo nem tão *estranhável* assim como também não totalmente de acordo com padrões europeus estabelecidos: “O Brasil não é nenhuma esquimolândia, nem a nossa música é o gamelã javanês! Nossa tradição é europeia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea.”¹⁰⁸. Mário tentou, nessa frase, mostrar exemplos extremos onde o estranhamento seria evidente: uma suposta terra habitada por esquimós e/ou uma música feita por um conjunto de instrumentos de percussão bastante particular, encontrado na Indonésia (da qual Java faz parte, ainda que não contenha todas as manifestações de gamelão existentes).

De qualquer forma, ficou exposta a ideia de que a música brasileira não seria tão radicalmente *estranha* assim aos ouvidos dos críticos estrangeiros. Mário citou primeiro Boris de Schloezer, crítico francês de origem russa que cobrara de Villa Lobos uma música que não se utilizasse da orquestra sinfônica, pois, segundo ele, tal orquestra seria a manifestação de cultura europeia, “que burrada!”¹⁰⁹. Mário de Andrade referiu-se a críticos sem apontá-los e argumentou que a orquestra não fosse assim considerada e que pudesse ser utilizada para a criação de uma música legitimamente brasileira. Independentemente dos seus argumentos, o autor parecia não acreditar que eles viessem a mudar a opinião daqueles críticos. “essa é a visão geral [...] da crítica europeia a nosso respeito e do Brasil: somos uns exóticos [...] querem vatapá, querem gamelão”. O vatapá e o gamelão citados por Janjão/Mário podem ser vistos como equivalentes aos “Camelos de Borges”, animais que, de tão comuns na Arábia, nem seriam citados em livros genuinamente árabes por fazerem parte do cenário, sendo desnecessária sua menção por parte de um autor nativo como

¹⁰⁸ Todas as próximas referências são do mesmo livro.

¹⁰⁹ ANDRADE. *O Banquete*. p. 131.

Maomé¹¹⁰. Essas imagens “são simplificadas e demonstram certa pobreza em suas concepções estereotipadas mas, ao mesmo tempo, fascinam a imaginação coletiva e colaboram para produzir a identificação nacional”¹¹¹. Dentro desse raciocínio, pensa-se nesses elementos – metaforicamente citados como o vatapá ou o negro – como ‘naturalmente’ nacionais, ‘genuínos’ da cultura e/ou da nação onde se localizam.

Mário de Andrade jogou com essas ideias citando dois elementos estranhos à cultura europeia, o vatapá brasileiro e o gamelão javanês. Esses elementos não interessavam tanto pela nacionalidade original que carregam, mas sim pelo estranhamento que causariam ao europeu. Dentro desse diálogo que pensa o estranho e o exótico, Mário de Andrade fez, pela boca de Janjão, uma espécie de *salto generalizador*: “Negro, só negro!”¹¹², isto é, converteu o exótico esperado pelo estrangeiro e metaforizado no vatapá e no gamelão em algo que podia ser entendido tanto no substantivo quanto no adjetivo, a palavra *negro*. Ora, por que ele não continuou citando esquimós ou javaneses que poderiam lhe dar inclusive uma ‘unidade temática’ maior ao texto? Por que voltar-se à ideia do negro numa discussão sobre a música?

Os radialistas, propositalmente ou não, montaram uma versão um tanto anárquica do banquete andradiano para confrontar o samba com a cultura europeia. Com radioatores e cantores, montou-se, em *Rádio Almanaque Kolynos*, um confronto entre *dois representantes da música de classe* e o *samba*. O menino, “filho do sofrimento e da saudade”, ilegítimo, nasceu em alto mar, no “bojo sinistro” dos navios negreiros que traziam sua carga de Angola e

¹¹⁰ Essa ideia, escrita no texto ‘El escritor argentino y La tradición’, tem sido bastante utilizada para ilustrar a questão do *estranhamento* e do *típico*. BORGES. *Discusión*. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996. [1932]. vol. I. Por exemplo, ela aparece em SALIBA. *Raíces do Riso*:17 e também em FISCHERMAN. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Coleção Diagonales). Buenos Aires: Paidós, 2004.:112.

¹¹¹ Esta frase foi transcrita de uma aula do prof. Elias Thomé Saliba no curso “Nacionalismo e Produção cultural no Brasil: dilemas metodológicos e perspectivas de pesquisa”, em 2/9/2008.

¹¹² ANDRADE. *O Banquete*.

Moçambique.¹¹³ O humorista Brandão Filho representa o samba e tenta escapar da ira dos dois representantes da música de classe até que estes o levam até a casa de *dona Marretada Certeira*. Ali, o mordomo *Antoine* (que também já fora sambista e que na época se chamava Moleque Totonho) recebe os visitantes. Dona *Marretada Certeira*, num ato falho, fala “desguia” para o mordomo, entregando para o ouvinte que muito do que está representado como “de classe” não passa de mero fingimento. Ao invés de jantarem na mansão, o grupo vai até o morro, onde se ouve um samba feito por *Kid Pepê*, uma maneira macarrônica de pronunciar o nome do Kid Pepe que, com Noel Rosa, fez *O orvalho vem caindo*, executado no programa. O problema da música, para o mordomo, era o seu barbarismo. Isso e o fato de o terem chamado de Moleque Totonho o faz reagir: “Moleque Totonho virgulinha! Mestre Antoine, *s’il vous plaît*... é ou não é, madame? –*oui, oui*. –chega ou não chega desta cousa? –chega, sim. Antoine tem razão. Isso é banal, é vulgar. É sem sal. E é sobretudo sempre igual”¹¹⁴. Tentando mostrar erudição, o mordomo agora pede por uma música erudita citando macarronicamente nomes de compositores desse repertório: “Agora o que eu quero é música, mas música de verdade! De Regobofe, de Boris Karloff, de Stravinsky, de Tupiniquinsky, de Tapiazof, etcetrof, etcetrof...”¹¹⁵.

Uma explicação possível está na ideia do “negro” como um símbolo tácito associado ao estranho, ao exótico e ao nacional. Esta associação foi construída ao longo dos séculos no Ocidente e vem desde pelo menos a época dos descobrimentos¹¹⁶. Embora até a Idade Média fosse possível acreditar que não houvesse nenhuma associação particular entre a negritude a escravidão, isso mudou a partir do século XV não só por causa do sistema escravista, mas

¹¹³ RAK: 23-set-1946.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ FERNÁNDEZ-ARMESTO. *Então você pensa que é humano? Uma breve história da humanidade* (EICHEMBERG, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [2004].

também por conta do descobrimento de reinos e comunidades negras pobres ou rústicas. A familiaridade com reinos ricos num primeiro momento, mas decadentes depois, gerou desprezo e zombaria como no caso de Mali, onde o rei, antes visto como poderoso, passou a ser retratado como vulgar, pouco inteligente e com atributos físicos caricatos¹¹⁷.

A implantação da escravidão exclusivamente de pessoas negras¹¹⁸ contribuiu também para um desprestígio e até mesmo um afastamento dessas pessoas em relação aos brancos. Nessa 'era dos encontros'¹¹⁹, onde as navegações mostraram aos europeus culturas bastante diferentes da sua, o negro, em especial os membros de sociedades como os hotentotes (com quadris muito grandes) ou os aborígenes australianos passaram a ser considerados sub-humanos pelo *estranhamento* que causavam ao que os europeus consideravam até então como humano. Do ponto de vista cultural, as religiões da maioria das sociedades negras foram vistas não apenas como não-cristãs, mas pagãs ou mesmo demoníacas, jogando seus membros ainda mais para fora da civilização europeia¹²⁰.

A filosofia kantiana buscou afastar a humanidade por oposição a todas as demais sociedades humanas, colocando os negros num degrau inferior em relação ao branco na escada da evolução¹²¹. Quando começaram as grandes navegações com circuitos de produção e circulação de mercadorias produzidas em sistema de *plantation*, valendo-se exclusivamente do negro como escravo, veio a reboque a experiência do "terror racial"¹²², algo inexprimível para muitos

¹¹⁷ Idem, p. 76-77.

¹¹⁸ Idem, p. 73-77. Para Manuela C. Cunha, um 'africano livre' era uma contradição em termos. Tentava-se coincidir status e cor de pele. CUNHA. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.: 86-89.

¹¹⁹ CUNHA. *Negros, estrangeiros*. p. 80.

¹²⁰ Idem, p. 102.

¹²¹ GUIMARÃES. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. .

¹²² GILROY. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (KNIPEL, Trad.). São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Univ. Candido Mendes, 2001. [1993]. p. 159.

narradores, por ser muito dolorosa. Dando estofo a essa ideia do terror estavam momentos singulares na vida daqueles que se tornaram escravos, como a travessia da África para a América pelo Atlântico e a fragmentação da coesão identitária de grandes grupos num termo emprestado da experiência do exílio judaico, a *diáspora*. Esses termos tentam encapsular e transmitir a experiência desse sofrimento como único e extremo. Uma *narração da experiência* vivida e lembrada; subjetiva e, num certo sentido, intransferível.

Se foi possível construir a história com base numa experiência - na memória, como propõe Walter Benjamin - outros críticos levantaram o problema de que a dos velhos pode ser intransferível ou ininteligível para futuras gerações. Sua reconstrução pelo relato tornou-se frágil, embora tenha havido uma guinada para a restauração da memória e da memória coletiva¹²³. No entanto, se esse terror da escravidão era indizível, não era *inexprimível*, e uma das maneiras de expressá-lo foi na música¹²⁴. Nesse mundo de coisas dos escravos negros, a palavra e a literatura perderam parte de sua importância, pois, como Vilhena observou, objetos de folclore, poesia ou literatura oral no país tiveram pouca representatividade, já que a língua principal era a do colonizador. Outras formas de expressão como música, dança e gesto contribuíram mais nos diversos segmentos culturais¹²⁵. Mas, se por um lado a música negra pode ser vista como uma manifestação cultural distinta da branca, por outro, ela foi chamada de 'primitiva' devido ao etnocentrismo. Essa manifestação cultural distinta - ou expressiva, como chamou Gilroy - guardou funções de culto e podia invocar a antimodernidade com sua anterioridade pró-escravista¹²⁶.

O que havia de tão exótico assim nessa música que *exprimia* negritude? Por que Mário de Andrade se lembrou dessa palavra como um resumo para

¹²³ SARLO. *Tempo Passado*. p. 24-30.

¹²⁴ GILROY. *O Atlântico Negro*. p. 159-164.

¹²⁵ VILHENA. *Projeto e missão*. passim.

¹²⁶ GILROY. *O Atlântico Negro*. p. 129-130.

suprir as expectativas de *estranhamento* dos críticos estrangeiros? Talvez isso possa ser explicado como uma reverberação da década de 1920, quando a intelectualidade da Europa, traumatizada da experiência da guerra, buscou no exótico em geral e na cultura negra em particular uma possibilidade para a “fundação de uma nova ordem e um novo mundo”¹²⁷. Nessa reverberação, um dos principais subprodutos dessa busca foi a dança, de forte base rítmica, tornando-se a arte do momento em praticamente todos os níveis sociais. Por outro lado, talvez o referido ‘salto metafórico’ não tenha sido de Mário, e sim nosso. Mesmo assim, é possível crer que vale a pena continuar desenvolvendo a ideia genérica de negritude associada ao exótico na música para depois detalhá-la mais no seu uso pelo rádio.

É preciso, antes, fazer uma observação sobre a ação de elencar elementos *típicos* de uma música qualquer, sob o risco de trazer essencialidade a uma manifestação cultural construída ao longo do tempo. Alguns autores afirmam que africanismos consistem mais em princípios gerais do que elementos específicos¹²⁸. Para citar alguns desses princípios, há a participação coletiva, que tende a promover o talento musical num grau maior do que nas sociedades estratificadas, o uso de certos ritmos de maneira diferenciada em relação à Europa (por exemplo, a síncopa e o uso mais intenso e recente de instrumentos de percussão¹²⁹); o aspecto de pergunta e resposta¹³⁰ e também o uso de *riffs* ou padrões mais do que formas contrastantes europeias como a Sonata¹³¹. Outro

¹²⁷ SEVCENKO. *Orfeu extático na Metrópole*. p. 155 e 160.

¹²⁸ ALVARENGA. *Música Popular Brasileira*.: 25. Ver também MANUEL, BILBY e LARGEY. *Caribbean Music - From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995. p. 7.

¹²⁹ Para uma ótima descrição etnomusicológica da síncopa no samba e sua ‘africanização’, isto é, o gradual incremento de instrumentos percussivos nessa música, ver SANDRONI. *Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

¹³⁰ Obviamente não se está buscando aqui uma ‘origem’ desses elementos numa África imaginada, mas na incorporação destes no Brasil por meio dela. Para ficarmos num exemplo de como essa perseguição ao ‘mito das origens’ tende ao infinito, lembramos que Peter Fryer propõe que o ‘canto desafio’ do Nordeste teria uma tripla paternidade, ou seja, africana, árabe e portuguesa. FRYER. *Rhythms of Resistance*. p. 8.

¹³¹ MANUEL, BILBY e LARGEY. *Caribbean Music*. p. 7-9.

fator de estranhamento, podemos dizer, estava no fato de que a essa música africana era negado seu caráter histórico, ao contrário da música Ocidental, que 'evolui' constantemente:

Todos os europeus e seus descendentes brasileiros seriam históricos, civilizados, brancos, superiores, dominantes. Todos os outros, no caso do Brasil, índios e negros, seriam não-históricos, fetichistas, bárbaros, inferiores, dominados.¹³²

Esse não-historismo cultural não só é esperado como também é cobrado na forma de uma construção de autenticidade apoiada na tradição, invocada para asseverar o parentesco de diversas práticas culturais dentro da diversidade da experiência negra. Ela é uma espécie de 'biombo fechado para a tempestade do modernismo que se abate lá fora'¹³³; especificamente, uma música diferente da europeia entre outras coisas por não se modificar ao longo do tempo¹³⁴. No Brasil, a figura do mulato inzoneiro, do caboclo ou da morena sestrosa foram tratados como *personagens congelados no tempo*, "num eterno presente"¹³⁵. Uma música estranha ao moderno, onde este se fascina com ela ao mesmo tempo em que a pretende conservá-la assim. Assim, se a narrativa quiser seguir, terá de "saltar" esses *congelamentos*.

Como temos mostrado ao longo deste texto, a música recebe uma série de atributos que não lhes são inerentes. Dentre eles, foram encontrados nos programas radiofônicos uma categorização para a música onde ela podia ser ouvida como moderna ou como arcaica, negra ou branca, europeia ou africana, ingênua ou sofisticada, variando-se conforme a temática. Algumas pessoas que a escutaram e fizeram sua significação de modo mais específico, se tiveram acesso

¹³² IANNI. *A ideia de Brasil Moderno*. p. 137.

¹³³ GILROY. *O Atlântico Negro*. p. 352.

¹³⁴ Essa assunção não é privilégio da música negra. Houve um tempo onde cria-se que as culturas não ocidentais tinham na música uma estabilidade absoluta e qualquer mudança seria considerada um distúrbio causado principalmente pela intervenção de sociedades mais fortes, como a europeia NETTL. *The Study of Ethnomusicology*. p. 172.

¹³⁵ NAVES. *O violão azul*. p. 161.

à produção crítica ou historiográfica, fizeram valer sua opinião, desde os memorialistas da primeira metade do século XX até os historiadores profissionais mais recentes, como foi mostrado anteriormente. Quero dizer com isso que a historiografia pode enfatizar em maior ou menor grau determinado tema ou movimento, em função daquilo que se pretende especificamente. Parte dela escolheu enfatizar algumas descontinuidades históricas e, desse modo, passou a 'saltar' a narrativa, salto que às vezes passou por cima da Era do Rádio. É preciso discutir mais essa questão da continuidade/descontinuidade narrativa.

É O MESMO NEGRO AQUI E ALÉM (A QUESTÃO DO JAZZ)

Ao falar da Era do Rádio, alguns temas da historiografia carregam uma certa tensão, ao caracterizar a música brasileira ou estrangeira, levando-se em conta uma contribuição africana. Além dessas duas categorias, termos como *popular*, *mpb*, *jazz* e outros correm o risco de serem usados com significados diferentes do contexto quando foram usados. Por exemplo, o termo *música popular brasileira*, ao ser usado como título de um livro de Oneyda Alvarenga, pretendeu dar um nome genérico para movimentos musicais como danças dramáticas, música religiosa, cantos de trabalho, vissungos e outras manifestações hoje categorizadas como *folclore*. À *música popular urbana*, onde foram citados a modinha, o maxixe, o samba até Donga com *Pelo Telefone*, o livro dedicou pouco mais de uma dezena de páginas, de mais de trezentas que ele tem no total¹³⁶. Os programas de rádio também mencionaram o termo. A marcha *Boas Festas*, de Assis Valente, foi chamada de "delicada joia da *música popular brasileira*"¹³⁷. João de Barro, Zequinha de Abreu também foram lembrados como "homens que fazem a *música popular brasileira*". O *popular* tornou-se *autoral*, portanto. Na década de 1960, o mesmo termo se transformou

¹³⁶ ALVARENGA. *Música Popular Brasileira*. p. 283-300.

¹³⁷ GQB: 25-dez-1950, CM: 15-set-1947.

(e se fixou como a sigla *mpb*) numa categoria musical ligada à cultura de massa, tendo inspiração num *povo* pretensamente sem contaminações históricas, mas que a ele levava uma mensagem de *elevação* ou *participação* na forma da oferta de algo para *consumo*¹³⁸. Também passou a ser uma espécie de substrato temático onde vários compositores foram buscar temas e “transformar formações culturais espontâneas em organizações produtoras de cultura popular”¹³⁹. Desde a década de 1970, com a questão da negritude sendo rearticulada para que os atores negros tenham uma participação mais ativa e mais explícita, esse mesmo substrato passou a ser visto, para alguns autores, como “ritmos de resistência”, onde a cultura musical africana “não meramente enriqueceu o todo da música popular brasileira: ela a conformou decisivamente”¹⁴⁰. Na década de 1990, o termo *mpb* passou a ser uma “etiqueta mercadológica” ao lado de outras como *brega*, *pagode*, *sertanejo* ou *axé* e, de acordo com Sandroni, voltou a se aproximar do folclore, que tem muito a ver com o que Alvarenga estudara em primeiro lugar¹⁴¹.

O termo ‘jazz’ enquanto categoria teve um percurso equivalente, especialmente nas primeiras décadas. Como visto antes, essa música foi tida como mais uma “reminiscência africana” feita pelos que estavam próximos ao delta do Mississipi, personagens semelhantes aos que fizeram o samba no Brasil. Assim, pelo menos, descreveu Fernando Lobo, quando disse que

Das suas rezas e seus cantos e lamentos, nasceu uma canção semeada de tons alegres de libertação e nostálgicos de sofrimento. O homem de hoje cita as cantigas negras e em frases conta que ela é bálsamo para a sua alma torturada.

¹³⁸ ORTIZ. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. p. 112., MARTÍN-BARBERO. *Dos Meios às Mediações*. p. 297.

¹³⁹ BERLINCK. *O Centro Popular de Cultura da UNE* (Coleção Krisis). Campinas: Papyrus, 1984. p. 70. Para uma discussão da historiografia desse momento na música brasileira, ver NAPOLITANO. *Seguindo a Canção*.

¹⁴⁰ FRYER. *Rhythms of Resistance*. p. 8. Esse enfoque também pode ser visto em trabalhos mais antigos, como MUKUNA. *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1977. e LOPES. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical - Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias.*, dentre outros.

¹⁴¹ SANDRONI. *Adeus à MPB*. p. 34.

Quando tem superstição, invoca os santos negros. Quando a doença o ataca, balbucia os seus nomes. Doença de amor, lá corre ele para jogar no cruzamento um feitiço. [...] Lá no morro, se tem festa, esquentam os tambores e canta. Outras terras, se tem jazz, estoura o peito soprando pistão que é um grito. É o mesmo negro aqui e além, curvado diante do senhor do Bonfim, ou curvado folgando a dobra do Mississippi é sempre o negro¹⁴²

Sem pretender ser historiador e sim produtor radiofônico, Lobo escolheu enfatizar em seu programa a ideia das continuidades culturais negras e, com isso, aproximou o samba do jazz como manifestações dessa cultura, pensando embrionariamente o conceito de “Atlântico Negro” posteriormente forjado para reunir o pensamento de diversos intelectuais negros espalhados pelas Américas¹⁴³. Mas quão abrangente era o conceito de jazz que Lobo podia ter em mente enquanto escrevia esse programa? Isto é, que ele pensasse no Mississippi como berço mítico daquela música é verdadeiro, uma vez que alguns de seus programas têm essa temática. Mas como ele e seus pares pensavam a produção musical da Rádio Nacional em relação ao jazz orquestral? Seria ele uma ‘evolução’ desse jazz ‘primitivo’? Estariam eles imitando essa música para além das histórias que contavam? Mais especificamente, teve o samba deste momento “influência do jazz”, como cantou décadas depois Carlos Lyra¹⁴⁴?

Essas questões tiveram grande relevância para parte da historiografia posterior que mencionou a questão do jazz no Brasil de modo nem sempre elogioso. Naves falou de Ary Barroso e Lamartine Babo como pessoas “bastante familiarizadas com os ritmos norte-americanos” e que contribuiriam para “a conformação da *estética do excesso* em nossa música popular”, dotando “nossos arranjos daquela profusão de sopros e metais característica das orquestrações

¹⁴² DT: 9-jul-1949. Grifo meu.

¹⁴³ GILROY. *O Atlântico Negro*.

¹⁴⁴ Em tempo: Lyra não cantou sobre o período aqui estudado e sim sobre a temática bossanovista que, para ele, deveria “problematizar a consciência dos brasileiros sobre sua própria nação e elevar o nível musical popular”. NAPOLITANO. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* 2ª ed. (Coleção Repensando a História). São Paulo: Contexto, 2004. p. 41. Para um depoimento do próprio Lyra, ver BARCELLOS. *CPC - Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 97.

norte-americanas”¹⁴⁵. Alguns autores também colocaram a música das orquestras radiofônicas como suspeita de cair numa padronização próxima da *Indústria Cultural* tal como foi denunciada em texto bastante conhecido¹⁴⁶. Por exemplo, para Caldeira, o uso do que ele chama de “padrão Rádio Nacional de qualidade” fez com que o “samba fo[sse] estandardizado, num processo muito diverso e muito parecido com o descrito por Adorno”, impossibilitando a ritualização do malandro e sua “coexistência numa sociedade de desiguais” e entrando em seu lugar “a identidade abstrata entre samba e Brasil”¹⁴⁷. O autor citou Humberto Franceschi que, retomando textos da Era do Rádio, também lamentou a criação da *Orquestra Brasileira* por Radamés Gnattali, “cada vez mais no espelho e semelhança do programa *Um milhão de Melodias*, patrocinado pela Coca-Cola, [...] serviu como padrão desse tratamento pseudo-sinfônico, pensando ser as grandes orquestras melódicas norte-americanas, e nada mais restou”¹⁴⁸.

Em contraponto aos dois autores, pode-se dizer que o samba orquestral não foi a única expressão musical no rádio. Havia, junto com as orquestras, os grupos chamados regionais, como os que levam os nomes de Benedito Lacerda, Dante Santoro, Rogério Guimarães, Luperce Miranda e muitos outros. Esses pequenos grupos instrumentais podiam executar números em alternância com a orquestra principal (como em *Nada além de Dois Minutos* ou *Viva o Samba*) ou fazer programas sendo a única formação instrumental disponível (caso de *Alma do Sertão*). É preciso, portanto, tomar cuidado para não padronizar *a posteriori* a música do rádio como se ela tivesse uma única instrumentação, pois os programas mostram que a sonoridade orquestral frequentemente se alternava com outras, como a do regional ou mesmo a de um único instrumento

¹⁴⁵ NAVES. *O violão azul*. p. 176. Grifo meu.

¹⁴⁶ HORKHEIMER e ADORNO. *A Indústria Cultural - O Iluminismo como Mistificação de Massas*.

¹⁴⁷ CALDEIRA. *A Contrução do Samba*. p. 103.

¹⁴⁸ FRANCESCHI. *A Casa Edison e seu tempo*. p. 294.

acompanhando, como alguns grupos vocais usavam para apresentar seus números sem a colaboração de músicos externos ao grupo. Outro dado é que mesmo a orquestra de rádio em geral e a *Orquestra Brasileira* em particular tiveram sua aproximação com a música americana revista por alguns autores. Paiano não viu essa formação instrumental como algo com influência do jazz, mas o seu oposto. Ela era “resultado de uma crítica à base jazzística de muitos conjuntos de então”¹⁴⁹.

Sobre a orquestra como algo padronizado, cabe uma reflexão maior. A citação de algumas ideias de Adorno torna essa possibilidade ainda mais instigante, até porque outros estudos não se propuseram a dialogar com elas a não ser para períodos posteriores à década de 1960¹⁵⁰. Além disso, como foi visto anteriormente, alguns desses estudos consideram o período uma espécie de preparação para o *grande salto* dado pelo aparecimento da Bossa Nova. Já que um *salto* foi dado, será que é possível refletir sobre o que ficou por baixo dele? Vejamos.

Franceschi, no trecho citado, mencionou um adjetivo que merece ser melhor analisado. Em seu texto não há orquestras de jazz, mas sim “orquestras melódicas”. Essa diferença merece ser destacada, pois ele se referiu ao que foi conhecido como orquestras do gênero *sweet* (vistas como melódicas), em oposição a outras do gênero *hot* (onde a improvisação e o ritmo são mais destacados). No segundo grupo estariam encaixadas orquestras como a de Duke Ellington ou Count Basie. No primeiro, Glenn Miller e Paul Whiteman. Bem explicou McCann:

¹⁴⁹ PAIANO. *O Berimbau e o som universal - lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. p. 49

¹⁵⁰ Ortiz apontou para os primeiros estudos sobre a comunicação de massa no Brasil apenas na década de 1960. Morelli, autora mais recente, mas que se remete à década de 1970, optou por não usar a teoria da Escola de Frankfurt por pretender falar “da especificidade” em oposição a “teses universalmente válidas”. MORELLI. *Indústria Fonográfica*. p. 18-25. Napolitano seguiu um raciocínio semelhante, perseguindo “os detalhes que perturbam o sistema [e] que devem ser examinados” NAPOLITANO. *Seguindo a Canção*. p. 15-16. Foi Márcia Tosta Dias que usou essa teoria para discutir a indústria fonográfica dos anos 70 e 80. DIAS. *Os Donos da Voz - Indústria fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*.

O público brasileiro do início dos anos 1930 teve relativamente pouca exposição ao *hot jazz* e ao *swing*. Em seu lugar, a música popular americana que alcançou o país foi *mainstream* e *middlebrow*, tipificada por bandas *sweet* de maestros como Kel Murray e Guy Lombardo e as orquestras de *jazz com cordas* de Paul Whiteman. Mesmo quando o *swing* tornou-se mais popular no Brasil no fim da década, ele o fez primeiramente pelas gravações de bandas brancas *mainstream* como Tommy Dorsey e Glenn Miller. Todas essas bandas tinham em comum a ênfase em arranjos complexos e encadeamentos harmônicos elaborados mais do que no balanço rítmico ou em improvisações de solistas¹⁵¹

Glenn Miller merece atenção mais detida, pois foi o único citado por McCann a aparecer como artista nos programas aqui analisados. Na época em que os programas foram irradiados, Miller já havia falecido mas, em 1946, menos de dois anos após a sua morte, José Mauro o homenageou, colocando-o em “Uma aventura no Céu” para o programa *Rádio Almanaque Kolynos*¹⁵². Na história, sua orquestra o acompanhou como num último delírio antes de ele morrer. Lá, recebido por São Pedro e após algumas ‘formalidades’, começou a tocar, ganhando a atenção de todo o Céu, desde os santos até os mártires, muitos deles disputando a agenda do artista para apresentações. Como ele iria ficar toda a eternidade, não havia muito problema com isso. O próprio São Pedro reconheceu que “[radioator1] ninguém despertou o maior interesse aqui no Céu do que este rapaz! Esse Glenn Miller, que banda que ele tem, hein? [radioator2] é uma *banda de jazz* muito bem ensaiada”.

Quando tudo parecia bem, seus músicos começaram a desaparecer, coisa que impediria sua orquestra de continuar tocando. Perguntando a São Pedro o que estava acontecendo, este explicou que “o céu não foge à regra da terra. Aqui, também há política -mas... política e música... coisas tão diferentes... -é, mas *há política com a sua música!* -hã?”¹⁵³. Essa questão “política” era, na verdade, a oposição que os produtores radiofônicos criaram entre um mundo

¹⁵¹ MCCANN. *Hello, Hello Brazil*. p. 137.

¹⁵² MAURO. *Rádio Almanaque Kolynos - Uma aventura no céu (Glenn Miller) - AER529*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-mai-46]. cassette.

¹⁵³ Idem. Grifo meu.

supostamente erudito e outro, mais popular, como se pode ver pelos nomes lembrados a seguir. Quando o próprio Miller ‘desaparece’, descobre que estava sendo levado a julgamento, presidido por Beethoven e tendo como júri os compositores Schubert, Chopin e Liszt. São Pedro, tal como havia feito com Jesus, negou que o conhecesse (na emissora, um radioator imita o som de um galo cantando que o denuncia, num efeito mais divertido do que verossímil). Miller fora acusado de fraude: não seria possível fazer jazz sinfônico, assim pensavam os compositores eruditos. E ele era apenas um “swingueiro”. Defendido pelo ‘advogado de defesa’, George Gershwin, Miller demonstrou a possibilidade de se fazer esse tipo de música tocando arranjos de melodias conhecidas como é o caso da *Rapsódia em Blue* do seu “advogado de defesas”, da *Serenata* de Schubert, da *Rapsódia Húngara* de Liszt e dos *concertos para piano e orquestra* de Chopin e de Rachmaninoff, tudo isso para espanto dos compositores do ‘júri’. Naturalmente, Beethoven e os demais saíram satisfeitos com a demonstração e Miller foi ‘absolvido’, continuando a tocar para o público do Céu por toda a eternidade.

Note-se que o jazz aqui encenado nada tem a ver com Nova Orleans ou a região do Mississipi. Como foi Gershwin o advogado da história, presume-se que ele tivesse relação com a música que ele próprio ajudou a ‘elevar’ e que presumivelmente teria mais relação com os compositores sinfônicos e menos com os negros jazzistas, mesmo que Miller fosse chamado de “swingueiro”. Essa foi uma maneira elogiosa de colocar o som *sweet* no panorama musical da época: a “política” do lugar acabou aceitando essa música para estar ao lado daquelas composições *sérias*.

Não se sabe o que o público pensou desse programa e sua mistura dos repertórios popular/jazzístico e erudito, mas é importante não perder de vista a

complexidade envolvida neste programa “padrão Rádio Nacional de qualidade”¹⁵⁴ de modo a não simplificá-lo a apenas um “padrão”: houve radioteatro e arranjos musicais feitos exclusivamente para cada programa citado. No programa acima mencionado, as paródias mencionadas não eram *pout-pourris* em que temas fossem apresentados um após o outro, mas estavam entrelaçados, denotando arranjos feitos especialmente para a ocasião (e que por sua especificidade dificilmente seriam repetidos). Pode-se objetar que a sofisticação dos arranjos não diminui sua subserviência a uma *indústria cultural* que valia-se dessa música para atingir o ouvinte. Porém, com essa afirmação, assume-se que houve uma grande e sofisticada dinâmica nos veículos de comunicação de massa em geral e no rádio em particular que nem sempre foi admitida nas narrativas sobre o período e depois¹⁵⁵. Com isso, a discussão pode ficar presa entre dois pontos: a defesa de um samba mais ‘puro’ e menos orquestral, como quis Franceschi, ou para a equiparação do rádio brasileiro às grandes emissoras dos países desenvolvidos, como fizeram os produtores radiofônicos em seus depoimentos dos anos 1970. Para que a reflexão não se resuma a exaltar as qualidades ou defeitos destas músicas nem procurar mecanicamente uma *indústria* mais ou menos comprometida com uma “dissolução do sujeito”¹⁵⁶, propomos uma reflexão sobre dois pontos na historiografia musical que perpassaram o período e que foram objeto de animado debate entre diversos autores, onde o jazz, a música erudita e as ‘reminiscências negras’ tomaram parte muito importante. Para isso, a “Aventura no céu” poderá dar alguns subsídios.

¹⁵⁴ CALDEIRA. *A Contrução do Samba*.

¹⁵⁵ Vários textos foram citados ao longo deste trabalho qualificando os veículos de comunicação de massa e seu público até os anos 1960, pelo menos, como “incipientes”. Por exemplo, Ortiz usou esse termo ao falar do período inicial da televisão. ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 58. Marcos Napolitano falou do segundo Festival da Record como “uma sonda prospectiva da incipiente indústria cultural” nos anos 1960. NAPOLITANO. *Seguindo a Canção*. p. 155.

¹⁵⁶ ADORNO. *Filosofia da Nova Música* (FRANÇA, Trad.) (Coleção Estudos, vol. 26). São Paulo: Perspectiva, 1974. [1958]. p. 164.

Atente-se para a composição do “júri” celeste: presidido por Beethoven, foi formado por uma série de compositores eruditos que viveram no século XIX e este dado é importante. Neste grupo não apareceu nenhum compositor contemporâneo à irradiação do programa¹⁵⁷ e isso parece revelador. Os radialistas se valeram de um repertório amplamente conhecido e, mais do que isso, *aceito* pelo público radiofônico daquele momento. Essa afirmação pode ser dada em função de um amplo debate que perpassou o meio do século XX sobre a crise da música erudita e que pode ser vislumbrado na enorme coleção de textos de críticos musicais e dos próprios compositores daquele momento. Paul Hindemith, Ernest Krenek, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Aaron Copland, Virgil Thompson, Roger Sessions e outros não só escreveram música nesse período como também textos de crítica e manuais de treinamento musical em que comentavam as técnicas tradicionais da escrita musical à luz das questões estéticas do século XX.

Para um dos críticos musicais dessa época, Henry Pleasants, isso não era um sinal de prestígio; pelo contrário, era uma compensação em texto da “falta de controvérsia” que carecia na música séria contemporânea do autor¹⁵⁸. Um dos motivos era o desencontro entre a produção erudita e o gosto do público. Se antes o crítico podia gerar uma celeuma musical porque o compositor tinha o apoio do público, agora é o crítico que precisava apoiar esse mesmo compositor, pois aquele lhe era indiferente¹⁵⁹. A atenção deste tipo de ouvinte estaria voltada para Beethoven e outros como aqueles sentados à mesa do júri de Glenn Miller, ou ainda para os compositores populares, como o advogado daquele

¹⁵⁷ Para sermos rigorosos, é preciso dizer que um dos temas usados veio de Rachmaninoff, um compositor do século XX e que foi muito popular em seu tempo, contemporâneo de Schoenberg e Stravinsky. Porém, sua escrita estava muito mais próxima das composições do século XIX que das propostas “modernas” dos compositores citados a ponto de Adorno chamar um trabalho como o seu segundo *Concerto para Piano e Orquestra* da “paródia” da Nona de Beethoven. ADORNO. *The Dialectical Composer*. p. 115

¹⁵⁸ PLEASANTS. *The agony of modern music*. New York: Simon and Schuster, 1965. [1955]. p. 57.

¹⁵⁹ Idem, p. 8.

'julgamento': "é impossível negar a durabilidade das canções de [Irving] Berlin, [Jerome] Kern, [Vincent] Youmans, [George] Gershwin, [Cole] Porter, [Harold] Arlen e [Richard] Rodgers, ou a música instrumental de [Louis] Armstrong, [Duke] Ellington e [Count] Basie"¹⁶⁰.

O compositor erudito contemporâneo a Miller não teria lugar nesse universo ou seria, como disse Honegger, "uma espécie de intruso que quer de qualquer jeito sentar-se a uma mesa à qual não foi convidado"¹⁶¹. Contudo, Pleasants não pretendia colocar o jazz como um substituto à música erudita. O que ele propôs foi mostrar que este estilo nascente "brotou das favelas de Nova Orleans para tornar-se a corrente principal do século XX. Em menos de 50 anos, inundou os EUA e a maior parte do resto do mundo"¹⁶². A questão da construção de uma origem para o jazz será comentada mais à frente. Para a argumentação atual, vale dizer que essa música tinha "elementos de continuidade" com a música erudita de um século antes, como a valorização da improvisação, o uso da orquestra e até a temática das canções amorosas¹⁶³. Acima de tudo, não questionava o sistema harmônico tonal, tão bem assimilado por quem escutava essa música.

O compositor, por sua vez, desenvolvera um refinamento excessivo, sem o qual podia mesmo de deixar de ser visto como "erudito". Constant Lambert, regente, compositor e crítico musical inglês, já havia indicado isso anos antes: "Elgar foi o último compositor sério que teve contato com o grande público. Os compositores refinados estão se tornando mais refinados ainda [...] ou convertem propositalmente seu refinamento em popularidade, como Kurt Weill"¹⁶⁴. Outro exemplo do mesmo comportamento apareceu no compositor

¹⁶⁰ Idem, p. viii.

¹⁶¹ HONEGGER. *Je suis compositeur* (Coleção Mon Métier). Paris: Editions du Conquistador, 1951. p. 16.

¹⁶² PLEASANTS. *The agony of modern music*. p. 168.

¹⁶³ "Essencialmente, 'Ah! Mio cor' tornou-se simplesmente 'You're breakin' my heart!'. Idem, p. 172.

¹⁶⁴ LAMBERT. *Música a la vista - Estudio de la música en su declinación*. p. 268.

alemão Ernst Krenek. Embora já tivesse uma carreira amadurecida no meio erudito, com composições que se utilizavam de recursos 'modernos', como a atonalidade, "sucumbiu à tentação de fazer concessões a um público mais amplo"¹⁶⁵, compondo uma ópera com influência jazzística, *Jonny spielt auf*, de 1926, o que o fez perder parte de seu prestígio no meio artístico erudito.

Nenhum dos compositores citados esteve no "júri" de Glenn Miller. Porém, um ou outro apareceu nos programas radiofônicos. Honegger, como já foi visto, foi lembrado por Paulo Gracindo com *Pacific 231*¹⁶⁶. No programa, ele era um exemplo de como a era atual era pouco inspirada por conta da excessiva mecanização (ou, como pode ser visto agora, pela ininteligibilidade da música para um público menos especializado). Arnold Schoenberg apareceu como personagem em *Dona Música*. Neste programa, a personagem do título passeava com alguém ligado à empresa patrocinadora do programa, o *Enviado de Atkinsons*. Num mundo abstrato, os dois encontravam uma série de outros personagens ligados de uma maneira ou de outra a diversos tipos de músicas, executadas pela orquestra da emissora regida por Léo Peracchi. Num desses programas, Schoenberg construía (a mando de *Dona Música*) uma nova harmonia num cenário que mais lembra uma câmara de tortura:

Que se passa ali? Quatro ou cinco homens de feições duras, entre os quais, ele identifica um dos mais célebres músicos revolucionários da atualidade, Schoenberg, estão a forjar novas harmonias. Um deles segura com um gancho um acorde perfeito [consonante, muito usado na música tonal] vermelho rubro, enquanto outro com formidável malho desfere terríveis golpes que o vão tornando cada vez mais dissonante. [orquestra toca vários acordes] (Dona Música) suspendam! (loc2) que houve? (loc1) Dona música retira-se nervosa. (violinos começam) O Enviado de Atkinsons a acompanha na rápida caminhada. E entra com Dona Música no salão azul, super refrigerado onde chega a sentir frio. Dona Música assenta-se e suspira. -oh, eu não resisti mais -desculpe, Dona Música, mas o que a

¹⁶⁵ ZENCK. Challenges and Opportunities of Acculturation – Schoenberg, Krenek, and Stravinsky in Exile. In: BRINKMANN, et al. (Eds.) *Driven into paradise: the musical migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999. p. 180.

¹⁶⁶ RAK: s/d [1946?].

contrariou tanto? -eu mesma havia mandado forjar de novo aquele acorde perfeito. Sim, porque é preciso uma evolução, e tem que estar sempre buscando novos sons, mas me doeu tanto o sofrimento daquele pobre acorde que mandei suspender. Mais tarde continuarei¹⁶⁷

Um dado que não foi possível transmitir na transcrição acima é que a música de fundo não é “dissonante” no sentido schoenberguiano. Ele está mais próximo das harmonias dos compositores do século XIX – ou, se quisermos, do júri de Glenn Miller. Os radialistas desenharam a cena como um processo de transformação musical carregado de sofrimento, ao ponto de *Dona Música* suspender o trabalho. Na Rádio Nacional, pelo menos em programas mais populares, parece esse trabalho nunca mais foi retomado. Outros compositores “modernos”, quando citados e executados, o foram por terem peças mais próximas do que vinha sendo ouvido desde “os tempos da vovó”¹⁶⁸, como aqueles de *Rádio Almanaque Kolynos*. Debussy teve irradiados arranjos orquestrais de *Clair de Lune* e *La Boîte à joujoux*¹⁶⁹ ou Rachmaninoff, algumas vezes ouvido com o seu *Concerto para piano e orquestra nº 2*¹⁷⁰. Stravinsky teve o nome lembrado apenas por alguém que queria se passar por refinado e para dar impulso à menção de outros nomes macarrônicos, conforme visto pouco atrás.

Clair de Lune é originalmente uma peça escrita para piano. Porém, naqueles programas, foi executada por uma orquestra radiofônica na maioria das vezes, como também o foram várias outras composições originalmente pianísticas, caso das polcas lembradas no *Velho Álbum de Retratos* e tantos outros exemplos. Todas essas peças eruditas, a rigor, não foram executadas e

¹⁶⁷ BARBOSA, MAURO e PERACCHI. *Dona Música* - AER216. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d cassette. Grifo meu.

¹⁶⁸ RAK: s/d [1946?].

¹⁶⁹ *La Boîte à joujoux* foi executada em *Festivals G. E.* - PPR020. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional - RJ], s/d cassette. *Clair de Lune* apareceu em vários outros programas como RAK: s/d [1946?], DT: 5-jul-1947, UMDM: 11-ago-1948, DM: s/d, PC: 17-set-1947.

¹⁷⁰ UMDM: 25-jul-1949. Outro programa apresentou um dos temas do 1º movimento cantado por Nilo Sérgio e com o nome de *Full Moon*. DT: 3-mai-1947.

sim 'lembradas' por suas melodias mais reconhecíveis. Esse procedimento tem sido comum ao longo de muito tempo e ultrapassou muito a situação dos programas aqui vistos. Assim, *Clair de Lune* não é, a rigor, executada, mas sim a sua primeira parte. O mesmo se deu com praticamente todas as peças musicais irradiadas: toma-se uma melodia ou tema e a executa-se como se ela representasse a peça inteira. Além de ela ser retirada de seu contexto musical original, tem a harmonia modificada, e toda a situação de gradação e contraste pensada originalmente fica alterada. Ainda assim, essa representação parcial é frequentemente considerada como o equivalente de seu original.

Foi usando uma estratégia assim que os arranjadores orquestraram várias peças musicais como as que apareceram no "julgamento" de Glenn Miller. Esse tipo de arranjo foi denominado por Pleasants como "jazzificando os clássicos" e atingiria o ouvinte culto como algo de mau gosto¹⁷¹. Porém, para os radialistas, era uma maneira de promover uma espécie de elevação cultural, pois eles a tiraram "do privilegiado recinto da sala de concerto ou dos recitais de pianistas célebres" e as trouxeram "até os ouvidos da grande massa do povo, que algum dia as desejará ouvir no original"¹⁷². Esse raciocínio não parece ter sido exclusivo dos radialistas brasileiros e, em que pese a boa intenção dos que o efetivaram, também recebeu duras críticas quanto ao que estava sendo transmitido de fato, especialmente nos Estados Unidos.

Um dos críticos mais irredutíveis em sua argumentação foi justamente Adorno, que via um problema nessa sobreposição do erudito/popular como ilusória. O jazz, seja *sweet* ou *hot*, bem como a música clássica, arranjada ou 'original', não tinham uma distinção significativa em seu pensamento por pertencerem à indústria do entretenimento. Foi essa indústria como um todo o que ele denunciou ao longo de muitos textos como bastante problemática. Sua

¹⁷¹ SARGEANT. *Jazz, hot and hybrid* 3ª ed. New York: Da Capo, 1975. [1938]. p. 27.

¹⁷² ADA: 12-abr-1946.

posição quanto ao jazz era irreduzível a ponto de seus próprios pares hesitarem em adotá-la¹⁷³. Afinal, para ele, tudo o que havia ali era dirigido para o mercado, independentemente do compositor mencionado ser *clássico*, *swingueiro* ou *popular*, uma vez que estava sendo difundida por um veículo de comunicação de massa. Mesmo a irradiação da música erudita não era poupada: a dicotomia importante, Adorno afirmava, não estava entre uma música 'séria' e outra 'light' ou entre uma 'popular' e outra 'erudita', divisões que não são "naturais" e sim "ideológicas"¹⁷⁴, e isso era especialmente notável nos Estados Unidos onde Adorno morou e onde escreveu boa parte de seus textos referentes a essas questões.

Além dos veículos de comunicação de massa, o país passou por um longo processo de educação musical de seu público. Por algumas décadas, a espontaneidade do público frequentador de concertos foi sendo tolhida, e a música, de diversão descontraída, passou a ser objeto de culto reverente. Começando com o regente americano, Theodore Thomas nos últimos anos do século XIX, uma série de procedimentos e orientações destinadas a 'domesticar' o comportamento do público foram sendo tomados. Se houvesse muito ruído no recinto, ele mantinha as mãos erguidas até que houvesse silêncio. O maestro Toscanini proibia a entrada de retardatários à sala de concertos uma vez que música houvesse começado. Eliminou-se a orquestra amadora, aumentando a distância entre o intérprete – agora, profissional – e o público, resignado à sua condição de ouvinte passivo. Todo esse cenário descrito por Levine pode ser resumido nesta frase: "pelo meio do século XX, tudo o que restou foi o aplauso

¹⁷³ Marcuse, por exemplo, incluiu o blues e o jazz entre os artefatos da 'nova sensibilidade', algo que ele considerava crítico para uma cultura afirmativa. *Apud* JAY. *The Dialectical Imagination - A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research - 1923-1950* (Coleção German Cultural Criticism). Bekeley: University of California, 1996. [1973]. p. 185.

¹⁷⁴ LEPPERT. *Commentary (Culture, Technology, and Listening)*. p. 216

polido e alguns poucos *bravos* como forma de expressão do público”¹⁷⁵. A arte tornou-se um processo de mão única, com o artista comunicando e a audiência recebendo, tornando todo o processo num exercício de *autoritarismo*, também duramente criticado por Adorno num artigo onde ele faz a equivalência entre o nazismo e o modelo americano no que diz respeito às artes¹⁷⁶.

Adorno, no texto referido acima, mencionou o culto nazista a compositores como Beethoven e outros como sendo superficial e arbitrário, mas trazendo junto com eles a atenção para outros autores mais obscuros que legitimavam sua agenda ideológica, defendendo o pan-germanismo, por exemplo. O modelo americano, por sua vez, fazia algo parecido, tendo em sua agenda o culto ao mercado e facilitando o acesso a obras de arte especificamente selecionadas de acordo com o critério de que a pessoa comum poderia extrair algo dela, simplificando a arte a uma questão de *embelezamento* ou *ornamentação*. Por isso, pode se dizer que a divisão que mais interessa para Adorno é a que divide a música entre uma que estava sendo orientada para o mercado e outra que não, sendo que esta última gradualmente tornava-se mais e mais incompreensível e, no limite, inacessível ao homem comum¹⁷⁷. A música moderna não estava sendo “entendida” e, por isso, deixava de ser escutada.

Pleasants, nesse sentido, situou sua argumentação de uma maneira quase oposta, vendo como condição indispensável a compreensão da música para que sua comunicação fosse inteligível¹⁷⁸ e isso era o que estava acontecendo com a música popular. Adorno, por sua vez, mostrava que essa compreensão não podia ser tão rápida ou inteligível quanto se desejaria sob o risco de ser uma “corrupção do esclarecimento”, processo enganosa e diligentemente feito pelo

¹⁷⁵ LEVINE. *Highbrow, Lowbrow - the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 2001. [1988]. p. 192.

¹⁷⁶ ADORNO. What National Socialism has done to the Arts.

¹⁷⁷ JAY. *The Dialectical Imagination*. p. 182.

¹⁷⁸ PLEASANTS. *The agony of modern music*. p. 12.

conjunto de meios de comunicação de massa que ele chamou de *Indústria Cultural*¹⁷⁹. Assim, um compositor como Beethoven, ainda que 'compreensível' ao homem contemporâneo, não seria tão relevante para experiência do ouvinte atual como Schoenberg. Beethoven, em sua discussão, era um patrimônio ao mesmo tempo em que representava um "molde morto", algo já neutralizado de sua própria substância artística¹⁸⁰. Schoenberg, por outro lado, com sua sonoridade dissonante, não traria um sentido unívoco para a escuta: "Quanto mais dissonante é um acorde, quanto mais sons diferentes contém entre si, mas 'polifônico' é"¹⁸¹ e essa multiplicidade de significados poderia trazer uma grande liberdade de pensamento e de sentimento.

Mesmo que alguém conseguisse chegar a bom termo no exercício do livre pensar e sentir, argumentou Adorno, provavelmente receberia pouco mais que a indignação de seus próximos. O problema é que, embora desejada na teoria, a liberdade traria como ônus a dificuldade de assimilação de suas consequências, pois o "ato de pensar" causaria uma "aflição própria da cultura das massas e [que deveria ser] desprovida de todo conteúdo"¹⁸², a não ser quando se tratasse de um signo que já estivesse morto. Uma das ideias importantes do pensamento adorniano nesse contexto era ver na arte uma expressão tanto da racionalidade quanto da emotividade humanas que caminhariam entre o rigor com que o criador trata o material de sua obra e a liberdade que ele pretende alcançar em sua criação. Schoenberg foi o exemplo mais bem acabado desse percurso¹⁸³. Como contraponto a ele, Adorno propôs Stravinsky e sua música que tendia ao primitivo e ao grotesco, como a *Sagração da Primavera* ou *Petruschka*. Este compositor estaria frequentemente flertando com o "artesanato industrial, que

¹⁷⁹ ADORNO. *Filosofia da Nova Música*. p. 22.

¹⁸⁰ Idem, p. 18.

¹⁸¹ Idem, p. 53.

¹⁸² Idem, p. 21.

¹⁸³ ADORNO. *The Dialectical Composer*.

considera a alma como mercadoria”¹⁸⁴. Seu uso adaptado de danças como o ragtime, a polca e o galope seriam um “desrespeito à música de nossos pais”¹⁸⁵.

Tomando alguma liberdade com a expressão de Pleasants anteriormente mencionada, pode-se dizer que Stravinsky estaria “classiscizando o jazz”, o que não traria nenhum benefício artístico ou estético. Embora Stravinsky não necessite ser ‘defendido’ por sua produção, cabe dizer que em 1951, ao saber que sua música estava sendo considerada reacionária na Itália e na Alemanha, conta-se que ele chegou a chorar e foi aprender a técnica dodecafônica, em parte lendo os textos teóricos de Krenek¹⁸⁶. Note-se por este exemplo que, mesmo distantes do público da música popular, os compositores não eram indiferentes ao que se pensava deles e de suas peças. Mas, independentemente da ação ou reação que tomavam, ficaram de fora do círculo de assimilação de um público mais numeroso que Pleasants e os radialistas viam como fundamental e que a música, erudita ou popular, deveria perseguir.

Pleasants e Adorno concordaram com o diagnóstico sobre a música erudita ser bastante estéril para o ouvinte comum. Como foi visto acima, discordaram sobre o remédio a ser ministrado. No que se refere ao jazz, é importante salientar que esse tipo de música estava alcançando uma aceitação muito grande a ponto de Pleasants vê-lo como, se não um modelo para a música erudita seguir, pelo menos uma inspiração: era preciso estar atento ao público de uma maneira mais articulada do que a música erudita vinha fazendo até então. Porém, se o jazz daquele momento podia fazer um bem à música erudita, não estava agradando a uma parte de seus próprios fãs.

¹⁸⁴ ADORNO. *Filosofia da Nova Música*. p. 113.

¹⁸⁵ Idem, p. 141. Wisnik, comentando o mesmo texto, propôs a divertida ideia de que Stravinsky se aproximaria de um personagem de Machado de Assis que seduziria a todos com obras de ocasião. Ele seria, portanto, um “Barbosa incrementado pela alta cultura” WISNIK. Machado Maxixe: o caso Pestana. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 93.

¹⁸⁶ ZENCK. Challenges and Opportunities of Acculturation – Schoenberg, Krenek, and Stravinsky in Exile. p. 182

Independentemente de Adorno e Pleasants, outras vozes pretenderam ver distinções entre um estilo de jazz e outro, buscando retirar do todo musical envolvido com o mercado algo mais *puro* e ligado a um momento onde a modernidade estivesse menos comprometida. Dizendo de outro modo, buscou-se algo próximo de uma “reminiscência negra” que trouxesse o jazz novamente para suas origens de Nova Orleans. Muitos textos da época fizeram a distinção entre um jazz mais essencial, chamado *hot* e outro, mais comercial, também conhecido como *sweet* ou *híbrido*¹⁸⁷. Foi no meio da década de 1930, com a difusão do disco e do rádio que alguns críticos e historiadores, americanos e europeus, buscaram uma separação entre os dois tipos¹⁸⁸. Para eles, deveria haver a distinção entre uma música que tinha espontaneidade, improvisação e podia durar por gerações e outra que se utilizava apenas do “lugar comum” dentro do qual a indústria do entretenimento se movia e que invadiu Hollywood, a Broadway e os lugares de diversão americanos.

O jazz *hot* tinha como modelo a música *folk*, recolhida com as novas tecnologias disponíveis por antropólogos como Lomax, Newells e outros. Essas músicas, muito diferentes do que a *Tin Pan Alley* produzia, pareciam existir há séculos e isso contrastava com a moda necessariamente efêmera da indústria do entretenimento americano¹⁸⁹. O jazz mais comercial se integrou ao que pode ser chamado de *mainstream*, ou seja, tornou-se uma música que teria a capacidade de atrair fãs de todos os lugares, faixas etárias e, no caso dos EUA especificamente, etnicidades¹⁹⁰. O jazz *sweet* foi inclusive responsável pelo aparecimento no fim da década de 1940 de uma nostalgia pelo jazz antigo e por

¹⁸⁷ O termo apareceu como título para um livro SARGEANT. *Jazz*. Posteriormente, Hobsbawn, entre outros também o adotou HOBBSAWM. *História social do jazz*.

¹⁸⁸ Dentre outros há: Wilder Hobson, Paul Eduard Miller, Charles Edward Smith, Frederic Ramsey e os europeus Hugues Panassié e Robert Goffin. SARGEANT. *Jazz*. p. 17.

¹⁸⁹ SUISMAN. *Selling Sounds*. p. 50.

¹⁹⁰ O debate *hot* x *sweet* tem sido comumente enquadrado como uma batalha entre gostos afroamericanos e europeu-americanos, mas isso é uma simplificação, pois havia gente de um grupo gostando da música atribuída ao outro. WALD. *How the Beatles...* p. 109.

um dos primeiros movimentos revivalistas na música, o *Trad jazz*, que entre 1945 e 1956 abrigou

jovens entre 20 e 30 anos que preferiam a energia selvagem do estilo Nova Orleans. No período entre 1945 e 1956 [...], olhando para trás até Nova Orleans e as primeiras décadas do século XX, era uma *negação positiva* do presente, tanto em termos do mainstream pop mais amplo (por demais maquiado, sentimental) quanto das outras duas direções que o jazz seguiu nos anos trinta e quarenta: a suavidade gentil das bandas *swing* e a sutileza do bebop.¹⁹¹

Sargeant, antes disso, descrevera a construção de um cenário feito por pesquisadores que desenterraram uma tradição que corria em paralelo com a música comercial e muito próxima da representação de um negro de origens iletradas e localizado na Nova Orleans do começo do século. Muito do que foi escrito, diz ele, foi “por demais entusiasmado e incorreto”¹⁹², pois tentou-se mostrar essa música como algo separado do salão de baile e do entretenimento comercial¹⁹³ de grandes cidades como Chicago e Nova York, isto é, algo que não estivesse envolvido com quaisquer elementos “simples, ingênuos, espontâneos”, como disseram os radialistas a respeito da música negra brasileira. Adorno, que leu Sargeant e considerou seu texto “o melhor livro, de mais confiança e mais reflexivo sobre o tema”, sempre que voltou ao tema insistia que o jazz não era “espontâneo”, e sim “preparado cuidadosamente antes com precisão mecânica”¹⁹⁴, ideia esta que teve suporte nas conclusões do próprio Sargeant¹⁹⁵.

O que interessa sobre o jazz nesta argumentação é aceitar a proposição de que houve nessa música também a construção de uma divisão que depreciou a música de Paul Whiteman, Glenn Miller e outros em parte porque essas

¹⁹¹ REYNOLDS. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber and Faber, 2011. p. 207. Grifo do autor

¹⁹² SARGEANT. *Jazz*. p. 18.

¹⁹³ Idem, p. 22.

¹⁹⁴ ADORNO. *Moda sin tiempo*. In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962. [1953]. vol. 4. p. 128

¹⁹⁵ “O elemento muito discutido de improvisação, também, tem sido muito superestimado em escritos recentes sobre jazz. uma falsa impressão de que foi dado artista de jazz, quando ele está 'no groove', cria uma composição totalmente novo musical de improviso. Na verdade isso nunca é o caso.” SARGEANT. *Jazz*. p. 275-276.

orquestras tinham uma orientação mais comercial e em parte porque sua música não correspondia à expectativa de ser o 'verdadeiro jazz' pelo grupo de críticos visto como "puristas"¹⁹⁶. Se a Orquestra Brasileira da Rádio Nacional tocava, além de sambas, também tangos, maxixes, rumbas e jazz, muitas orquestras de jazz americanas faziam o mesmo em salões de baile, tocando esse ritmo, mas "intercalando isso com valsas, tangos e maxixes brasileiros"¹⁹⁷. Em comum, todas essas orquestras foram a ponta de um imenso iceberg artístico, onde o trabalho com a música tinha como propósito o sustento material de seus integrantes e que foi o responsável pelo treinamento musical e pelo sustento material para muitos músicos lembrados posteriormente em outros contextos.¹⁹⁸ No caso brasileiro, vários músicos passaram por orquestras de baile, ou *jazz-bands* como eram conhecidas nos anos vinte. Pixinguinha, em São Paulo, pertenceu a uma jazz-band chamada *Ba-Ta-Clan Preta*¹⁹⁹. Francisco Alves gravou com a *Jazz-Band Pan American* de Simon Boutman²⁰⁰. A Rádio Nacional teve uma orquestra de jazz, mas também outra, de tango, a *Típica Corrientes*²⁰¹. Essa formação instrumental teve inclusive proteção legal em 1928 para garantir o emprego de um número mínimo de músicos: o grupo que quisesse se chamar *jazz-band* deveria se enquadrar dentro da regulamentação "de forma a se poder amparar os naipes prejudicados com tal organização"²⁰².

Além dos bailes, o rádio também podia ser uma fonte de renda além de possibilitar o reconhecimento artístico. O período aqui estudado foi palco para vários artistas conhecidos, mas também para muitos outros que ficaram

¹⁹⁶ HOBBSBAWM. *História social do jazz*. p. 261.

¹⁹⁷ WALD. *How the Beatles...* p. 51.

¹⁹⁸ Idem, p. 101.

¹⁹⁹ BARROS. *Corações de Chocolate - A história da Companhia Negra de Revistas, 1926-1927*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005. p. 173.

²⁰⁰ GIRON. *Mário Reis - O Fino do Samba* (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2001. p. 120.

²⁰¹ MARQUES. *Depoimento de Radamés Gnattali*.

²⁰² ESTEVES. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996. p. 90.

submersos, ofuscados pelo brilho dos *cartazes* mais famosos. Às vezes, ganharam experiência suficiente para desenvolverem-se esteticamente em outras direções. Mais modernamente, basta lembrar o início da trajetória de João Gilberto no Rio de Janeiro, onde integrou o grupo vocal *Os garotos da Lua* desde 1950, e que com ele se apresentou na Rádio Tupi cantando no programa *Viva o Samba* cantando um repertório em nada diferente de outros programas da série²⁰³. É interessante notar que a postura musical de alguns desses artistas, americanos e brasileiros, muitas vezes os fez ignorar os rótulos que a narrativa histórica criou em torno deles (o que os tornaram ainda mais excêntricos aos olhos dos admiradores). Sidney Bechet e Louis Armstrong, instrumentistas com longas carreiras, por toda sua vida disseram que aquilo que tocavam era *ragtime*, ou seja, tocavam uma música cujo nome foi limitado pela historiografia mais tradicional como terminado na década de 1910²⁰⁴. João Gilberto, intérprete associado à música conhecida como *Bossa Nova*, disse em 1961 que nunca havia gostado do rótulo e que o que ele fazia era *samba*.²⁰⁵

Em retrospecto, pode-se dizer resumidamente que nos EUA, considerou-se que o jazz original havia acabado, ainda que tenha sido ‘ressuscitado’ pelos revivalistas com modificações. No Brasil, o samba batucado não deixou de existir em momento algum, modificando-se com o passar do tempo e das condições de sua produção. Lá, houve uma busca para se recriar esse estilo de jazz mais antigo e essencial. No Brasil não houve uma febre por modinhas ou maxixes – ainda que, como vimos, Almirante se esforçasse para que isso acontecesse no

²⁰³ João Gilberto entrou para os *Garotos da Lua* em 1950 e saiu em 1951. Nesse período, o conjunto se apresentou no programa seis vezes. Não se sabe ao certo se ele cantou em todas essas apresentações. O último registro é em VOS: 25-out-1950, quando o grupo interpretou *Amar é bom*, de Zé Kéti e Jorge Abdala. No mesmo programa cantaram também Almirante, Dircinha Batista, Elizeth Cardoso e as Garotas Tropicais. O artista gravou em seu terceiro disco um conjunto de músicas bastante ligado a esse período, como *Samba da Minha terra* e *Saudade da Bahia*, ambas de Dorival Caymmi e *Bolinha de Papel*, de Geraldo Pereira, entre outras.

²⁰⁴ WALD. *How the Beatles...* p. 27.

²⁰⁵ Apud CASTRO. *Chega de Saudade*. p. 296.

programa *Pessoal da Velha Guarda*, o exemplo mais próximo desse *revival* musical.

Sargeant na década de 1930 mostrara que essa busca do jazz original iria resultar em um resultado vazio, pois ele há muito tinha desaparecido²⁰⁶. Aqui, o samba foi explorado numa dimensão orquestral, mas seguiu concomitantemente por um caminho paralelo, ligado à batucada, ainda que modificada na passagem para as décadas de 1920 para 1930²⁰⁷ sem que isso fosse considerado problemático para o próprio samba²⁰⁸. Em comum com a música americana, o samba passou por uma eleição para seu ponto mítico de origem, o morro carioca. Por exemplo, Vagalume em 1933 disse que o samba “nasce no morro”²⁰⁹. Ignorando o que Noel já havia composto sobre o samba não ser “nem do morro nem da cidade”²¹⁰, os radialistas também usaram o morro como um *locus* gerador do samba original. Esse samba fez voltar a ideia do negro *primitivo*, no sentido de a-histórico e, porque não dizer, *simples e ingênuo*. Vale a pena mostrar como isso se deu justamente em programa radiofônico onde um personagem americano, tendo como fundo sonoro uma batucada, até lá caminhou:

Mr. Smith, com os ouvidos habituados ao ritmo do boogie e do swing, estranha o repinicado nostálgico do tamborim, e a marcação do surdo (batucada continua) Mas o que é isso?, pergunta Mr. Smith. Existem lobos nesta colina? Não, explica o cicerone, isto é o ronco da cuíca, um instrumento primitivo antes usado pela

²⁰⁶ A maioria dos músicos da geração de Louis Armstrong e King Oliver, quando foram trabalhar em Chicago, abandonaram a maneira de tocar de Nova Orleans. Depois que isso aconteceu, “ninguém mais ouviu o antigo estilo *Nova Orleans* novamente” SARGEANT. *Jazz*. p. 228.

²⁰⁷ Dentre várias possibilidades para o samba, preponderou na música popular o chamado *Paradigma do Estácio*, onde a síncopa não fica mais restrita ao compasso, mas o ultrapassa, ampliando em muito as possibilidades para a divisão das frases rítmicas, vocais ou instrumentais. Para uma reflexão aprofundada sobre essa transformação do samba do ponto de vista etnomusicológico, ver SANDRONI. *Feitiço Decente*.

²⁰⁸ Uma discussão mais ampla sobre a questão da transformação do samba de música pouco prestigiada para símbolo da identidade brasileira está em VIANNA. *O mistério do Samba*.

²⁰⁹ Embora, segundo o autor, “morresse no disco”. GUIMARÃES. *Na roda do samba*. p. 30. Como bem mostrou Caldeira, o problema para Vagalume não era com a gravação ou a industrialização do samba, mas com a diluição pela qual ele passava ao ficar disponível como matéria-prima para pessoas as quais ele julgava incapazes de realizar o samba tal qual ele existia no morro. CALDEIRA. *A Contrução do Samba*. passim

²¹⁰ ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER078. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-abr-51]. cassette.

gente do morro, hoje espalhado por todas as orquestras rítmicas da cidade. (batucada para) e assim, atraído pelos sons bárbaros dos instrumentos de percussão, Mr. Smith chega ao terreiro da Estação Primeira.²¹¹

No Brasil, o jazz orquestral teve a sua dose de críticos. Sérgio Porto escreveu uma *Pequena História do Jazz*, onde diz ser este o “primeiro que se faz no Brasil”²¹². Citando muitos dos autores já vistos por Sargeant²¹³, Porto escreveu que o *swing* contribuía para a deturpação da música *hot*. Dentre centenas de orquestras, “todas, das melhores às piores, soam do mesmo modo, com exceção de três ou quatro. O desdobramento do jazz até o *swing* igualou todas as orquestras num nível baixo”²¹⁴. Foi só por volta de 1940 que “se intensificou o movimento para salvar o jazz”, onde alguns veteranos foram convidados a tocar novamente o que se considerava ser o jazz original, “o melhor estilo de Nova Orleans”²¹⁵.

A partir de 1954, a *Revista da Música Popular*, editada por Lúcio Rangel, dedicou boa parte de cada um de seus números ao jazz de Nova Orleans e criticando o “barulho exótico” que, por desinformação, “alguns jovens que gostam de ouvir big bands ou suas sucessoras”²¹⁶ passaram a apreciar. Não se pode afirmar que haja uma ligação direta com essa ojeriza pelas big bands, mas Ary Barroso também criticou o samba orquestrado no primeiro número da mesma revista. Disse que “antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. E todos o entendiam”. Seguiu reclamando de espaços modernos de

²¹¹ ADM: 25-out-1946.

²¹² PORTO. *Pequena História do Jazz* (Coleção Os cadernos de Cultura). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953. p. 3.

²¹³ Curiosamente, o livro deste autor está na bibliografia, mas sem ser marcado como “imprescindível”, como ele havia feito com alguns outros como os de Panassié, Oderigo e do pianista W. C. Handy.

²¹⁴ Robert Goffin *apud* PORTO. *Pequena História do Jazz*. p. 38.

²¹⁵ Idem, p. 65-66. O próprio Sargeant comentou que essa iniciativa acabou ancorando o ‘início’ do jazz no fim do XIX quando tudo leva a crer que isso é muito anterior a esse momento e muito mais diversificado SARGEANT. *Jazz*. p. 18-20.

²¹⁶ RANGEL e MORAES (Eds.). *Coleção Revista da Música Popular*, p. 60. Para José Sanz, Nestor Ortiz Oderigo, Marcelo F. de Miranda, Jorge Guinle e outros o jazz de Nova Orleans era aquele que merecia atenção de alguém que quisesse apreciar esse tipo de música. Para uma investigação mais ampla sobre a RMP, ver WASSERMAN. *Abre a Cortina do Passado - a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*.

diversão como *boites e night clubs*, sem ter *fan-clubs* e também que as “orquestras não tinham a disciplina militar das bandas, porque *eram bandas autênticas sem pretensão a orquestra*. Então o samba saía sem pretensão, mas gostoso”²¹⁷.

Qual a diferença para Ary entre *banda* e *orquestra*, fica difícil de precisar. Mais surpreendente é que essa afirmação tenha vindo justamente do compositor que “vestiu a primeira casaca no samba”, sendo responsável pela criação da expressão *samba de casaca* ou *samba de smoking*, significando uma música digna de frequentar o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ser executado por uma prestigiosa orquestra²¹⁸. Quando o compositor foi para a Rádio Nacional em 1956, depois de muitos anos na Tupi, todo o poder orquestral esteve à disposição para recebê-lo:

Maestro, onde estão os seus clarins, maestro? (orquestra pontua) Para um dia de vitória, façamos cantar nesta noite de festa toda a grandeza dos metais da orquestra. (op) Que cantem, também, suaves as cordas e os cellos, as violas e violinos (op) que batam sinos festivos e anunciadores. (op) Revoem agora os ritmos da festa brasileira (op) e que todas as vozes se unam em coro para receber o novo e brilhante elemento da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. (op) (cantando) vamos todos / cantando alegres receber aqui/ o Ary Barroso/ o Ary Barroso/ o nosso querido Ary (orquestra fecha) (aplausos)²¹⁹

Outro grupo que, aparentemente, não concordou com a linha editorial da *RMP*, foram os jovens que se reuniam informalmente para escutar essas orquestras de jazz e que posteriormente seriam compositores e intérpretes do momento musical da década seguinte, a *Bossa Nova*²²⁰.

No capítulo seguinte, será visto que a orquestra de rádio, seu som e os músicos que a compõem irão gradualmente perdendo a proeminência. De atores

²¹⁷ Idem p. 463. [set-1955]. Grifo meu.

²¹⁸ Pedro Anísio escritor de novelas radiofônicas do período e autor da frase citada *apud* SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 100.

²¹⁹ *Aqui está o Ary*. - AER162. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-jul-56]. cassette.

²²⁰ Ruy Castro desenhou um panorama com fãs de jazz entre esse grupo de jovens que criaram, entre outros, o *Sinatra-Farney Fã Club* na Tijuca. Ali, o jazz mais ouvido estava para Stan Kenton e não Louis Armstrong. CASTRO. *Chega de Saudade*. p. 33-45.

lembrados e narrados nos programas em geral, passaram a ser acompanhantes de artistas cujo talento passará a ser mais destacado. Aqui, cabe colocar qual estava sendo o papel da orquestra nessas músicas e quanto de sua produção esteve associada ao mundo do jazz. A *Orquestra Brasileira*, especialmente, tinha por papel dar uma sonoridade sinfônica às músicas executadas nos programas mais prestigiados da Rádio Nacional. Há uma grande diferença entre ela e o que se entende por orquestra de jazz, pois não havia espaço para o improviso, a não ser em raríssimos momentos²²¹.

Note-se que a improvisação é uma característica inerente ao jazz e, sem ele, a música perde muito da tão desejada *espontaneidade*. Como tem sido mostrado, a orquestra radiofônica não se limitou a executar um único ritmo, seja ele jazz, rumba ou mesmo samba. Assim como uma orquestra de baile, ela tocou o que era preciso tocar naquele momento, e o fez com competência, tanto por mérito de seus músicos quanto de seus arranjadores. Se ela assim o fez, também o fizeram Paul Whiteman, Guy Lombardo, Xavier Cugat, Glenn Miller e vários outros grupos musicais cuja função primeira não era tornar-se um *cartaz*, mas sim oferecer música a um público que tinha interesses diversos em ouvi-las, interesses que nem sempre tinham a ver com a *pureza estética* deste ou daquele ritmo musical.

Quanto aos críticos, a história foi – literalmente – outra. Nos Estados Unidos viu-se em 1935 um embate entre “puristas” e “impuristas” no jazz, vencida pelos primeiros. Para Hobsbawn, isso não era nem racional nem musicalmente defensável²²². Entre outras consequências, muitas orquestras admiradas em seu tempo acabaram submersas no esquecimento ou vistas posteriormente como pouco importantes. No entanto, historiadores americanos

²²¹ Um ou outro que é ouvido ainda deixa a dúvida se eles eram ou não escritos previamente, como todo o resto dos arranjos feitos por Radamés, Peracchi, Lazzoli e os demais arranjadores.

²²² HOBBSAWM. *História social do jazz*. p. 279.

têm revisto essa posição com o propósito de contribuir para a historiografia do jazz de uma maneira mais inclusiva²²³. No Brasil do tempo em que a Rádio Nacional ainda dispunha de seu *Himalaia* do Ibope, houve uma grande crítica ao jazz *sweet*, ritmo que mais se assemelhava à orquestra radiofônica. O problema, portanto, não era uma 'influência do jazz' em geral, mas de um tipo particular de jazz, filtrado pelos editores musicais da chamada *Tin Pan Alley*, pelos filmes feitos em Hollywood, pelos discos de Bing Crosby e Frank Sinatra, por músicos e orquestras como Glenn Miller, Benny Goodman e outros.

No período, muitos críticos desmereceram esse tipo de música. Isso não ficou restrito à crítica da música americana. Ainda que as orquestras de rádio de um modo geral não sejam propriamente orquestras de jazz, parece que essa crítica as atingiu, não imediatamente, mas décadas depois, como mostram alguns textos aqui expostos. Um dos motivos para isso pode ter sido uma relativa equivalência de repertórios. Afinal, a orquestra, ainda que tivesse grande prestígio, estava sujeita à temática do programa radiofônico do qual participava. Se num programa ela podia tocar tangos, rumbas ou mesmo música cigana, em outro ela podia tocar polcas ou temas folclóricos brasileiros. Se nos voltarmos para a programação dos dias próximos ao programa em que Glenn Miller foi homenageado, veremos que três dias antes, em *ADM*, a mesma orquestra executou várias músicas ligadas a filmes ambientados em "pitorescas paisagens do globo", como o Havaí, a Andaluzia e o ambiente cigano²²⁴. Na semana seguinte, executou uma dúzia de músicas de compositores brasileiros como Noel Rosa, Dorival Caymmi e Custódio Mesquita, dentre outros²²⁵. Em resumo, os

²²³ Dentre muitos, Wald me chamou a atenção por tentar escrever uma história da música americana diferente de seus pares que "escolheram enfatizar a mudança mais do que a continuidade" WALD. *How the Beatles...* p. 28.

²²⁴ ADM: 24-mai-1946.

²²⁵ RAK: 3-jun-1946.

músicos envolvidos na produção dos programas radiofônicos lidavam com um ritmo e uma variedade bastante intensos na sua criação.

Dito de outro modo, essas orquestras puseram em primeiro plano a música do momento, independentemente de isso ser visto como genial ou não. Sugiro que essa atividade assim descrita me lembre mais o *Kapellmeister* barroco, que trabalhava para servir a sua comunidade com música, do que o gênio solista romântico, que produzia uma música que destacasse sua própria individualidade em meio à realidade que o circundava. De qualquer modo, o som orquestral, ainda que bastante usado, não tem sido muito valorizado por boa parte da historiografia. Em seu lugar, *saltou-se* para o que pode ser chamado de *paradigma do banquinho e violão*, onde a economia instrumental compensada pelo uso de acordes “dissonantes” tornou-se símbolo do moderno e do sofisticado²²⁶.

Às orquestras radiofônicas e muitos de seus músicos ficaram as descrições feitas à semelhança dos programas do capítulo anterior, de *tempos saudosos*, ou *heroicos*. Porém, a historiografia não eliminou a orquestra do cenário musical brasileiro. Parodiando Wald, poder-se-ia propor uma explicação sobre ‘*Como João Gilberto detonou a MPB*’²²⁷, não no sentido de se colocar alguma responsabilidade num artista que esteve bastante envolvido com o fazer radiofônico no começo de sua carreira, mas sim em mostrar que muito do que se escreveu sobre o período enfatizou essa teleologia e o que se seguiu em decorrência dela. Voltamos ao “salto qualitativo”, mencionado anteriormente. Mas isso parece ignorar alguns elementos externos à questão do gênero musical que são bastante importantes. No caso, é preciso lembrar que o fim da década

²²⁶ CAMPOS (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, passim.

²²⁷ WALD. *How the Beatles...* p. 6. O título do trabalho é bastante provocante, ainda que num primeiro momento pareça sensacionalista. A intenção do autor ao longo do seu texto foi valorizar as *continuidades históricas* da música americana desde o começo do século XX até a cena *disco* dos anos 70. A irrupção do grupo inglês do título é mostrada como um momento revolucionário, portanto, causador de uma *descontinuidade*. Seu trabalho discorre elegantemente sobre esses dois opostos e a história que se fez deles.

de 1950 coincidiu com o surgimento do *rock* que, mais do que um estilo musical, propôs uma nova temática e uma nova instrumentação, além de uma grande mudança do perfil do público.

Orquestras sempre foram caras de se manter e, em que pese toda a engenhosidade de Radamés e seus pares, muita atenção foi dada aos novos grupos musicais que, na década de 1960, iriam ser lembrados no Brasil com o nome de *iê-iê-iê*. As orquestras, ainda por muito tempo, iriam acompanhar esses cantores para além dos rótulos musicais, mas cada vez como um acompanhamento subserviente à voz do solista. Basta lembrar que Caetano Veloso e Gilberto Gil tiveram orquestras acompanhando algumas de suas canções nos festivais da década de 1960. Ainda que a figura do quarteto de rock, tão difundida com os *Beatles*, não seja algo tão ubíquo no Brasil, nem por isso a orquestra ganhou espaço nas narrativas. Como símbolo disso, pode-se apontar uma foto de 1968, quando Nara Leão, Gal Costa, Caetano, Gil e os Mutantes foram fotografados à frente da orquestra da casa noturna *Avenida Danças*. Há pelo menos dez músicos atrás de suas estantes empunhando trompetes, trombones e saxofones. Nenhum deles foi identificado na foto²²⁸.

Concluindo este capítulo, pode-se dizer que muito do que foi referido ao negro teve a ver com um tempo a-histórico e primeval de uma cultura externa à dinâmica da modernidade. Ampliando o termo de Adorno, criou-se uma “moda sem tempo”²²⁹, isto é, um tipo de música que remete a um tempo estático, o tal *biombo fechado*, e que deve assim permanecer para não sofrer os problemas da modernidade pela qual a música e a sociedade passavam no pós-guerra. O rádio,

²²⁸ CALADO. *Tropicália - A história de uma revolução musical* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Editora 34, 1997. p. 208-209.

²²⁹ ADORNO. *Prismas* (SACRISTÁN, Trad.) (Coleção Zetein - Estudios y Ensaïos, vol. 4). Barcelona: Ariel, 1962. [1953]. Rigorosamente, o “tempo” referido no título do capítulo de Adorno não tinha a ver com a historicidade ou falta dela, e sim com a circularidade onde a improvisação jazzística acontece, fazendo com que ela não chegue a lugar nenhum, na sua opinião. No entanto, acreditamos que o significado que propomos para o título não esteja em desacordo com o que ele escreveu sobre o jazz.

como foi visto aqui e em outros textos²³⁰, manteve-se aberto ao artista e ao público negros, bem como à música a eles relacionada. No entanto, e por muito tempo, independentemente da dinâmica desse grupo de pessoas, sua representação comumente seria desenhada como estando fora da história.

²³⁰ Por exemplo: PEREIRA. *O Negro e o Rádio de São Paulo.*, FILHO. *O negro no futebol brasileiro.*

Aquarelas das Américas quando canta o Brasil: uma falsa ameaça à estrangeirização

A questão da influência da música estrangeira, em especial da norte-americana, na música popular brasileira tem sido contada para vários períodos, indicando que este assunto é relativamente frequente, embora nem sempre visto como algo positivo. Antes de entrar no assunto, cabe dizer que a dicotomia nacional/não-nacional, mais que auxiliadora, pode tornar-se um empecilho, mascarando e dificultando a discussão sobre a dinâmica da cultura brasileira e sua visão como nação¹. A primeira dificuldade pode estar na categorização desse objeto nacional ou seu outro, o não-nacional, cujas especificidades podem ser extremamente subjetivas, ainda que compartilhadas por um grande número de pessoas. Num certo sentido, como disse Octávio Ianni, esta representação da nacionalidade é “muito menos a nação real do que a ilusória”. Mas este imaginário também faz parte da representação da nação e “não há dúvida de que a história seria irreconhecível sem o imaginário”².

A representação de uma ameaça identitária vista na figura do estrangeiro em geral e pelo americano em particular foi contada desde pelo menos o tempo de Noel Rosa, Lamartine Babo e outros por meio de suas canções³. Num misto de humor, crítica e crônica, esses e outros autores começaram a chamar a atenção para a modificação do comportamento da sociedade carioca em função

¹ WISNIK. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI (Ed.) *Cultura Brasileira - temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. vol. 18. p. 123

² IANNI. *A ideia de Brasil Moderno*. p. 48.

³ Músicas como *Tarzan, o filho do alfaiate*, *São coisas nossas* ou *Não tem tradução* de Noel e *Canção para inglês ver*, de Lamartine, são alguns dos vários exemplos comumente citados para demonstrar a sensibilidade destes e de outros compositores da década de 1930 ao conteúdo trazido pelos novos meios de comunicação como o cinema falado e sua mais óbvia decorrência: a escuta do idioma inglês, além dos símbolos e valores da sociedade americana.

do que era mostrado em filmes americanos. Posteriormente, esta produção recebeu grande fortuna crítica especificamente sobre esse assunto⁴.

Houve quem se queixasse de que alguns estudiosos subestimaram o rádio em seu período de maior representatividade como arena importante onde o samba desenvolveu-se de uma música pouco prestigiada a símbolo nacional⁵. Como já foi dito no capítulo anterior, estudos que vêem um “padrão Rádio Nacional”⁶ como fixador de um compasso mais rígido para a música, garantido pela orquestração de Radamés e de seus pares, podem precisar de uma análise musical mais aprofundada. Para isso, o ideal seria debruçar-se sobre a partituras e as transcrições das performances feitas nos programas radiofônicos que contivessem samba em sua programação e verificar se há, de fato, tal rigidez.

Outros estudos contaram a história do samba no período como algo mais valorizado desde que tivesse uma instrumentação mais adequada a uma música que se pretendesse urbana e moderna sem deixar de ser essencialmente brasileira. A aparente simplicidade da batucada ou da seresta ficou à sombra da ‘estética do excesso’, ou o ‘samba de casaca’ na forma de orquestrações sofisticadas. Assim, pelo menos um estudo mostrou como o samba passou a ser retrabalhado na forma orquestral, ganhando simpatizantes dentre os que queriam um projeto ligado a uma espécie de *Bildung*, ou seja, a aceitação de uma tradição musical na figura do samba desde que ele seja lapidado valendo-se

⁴ Para ficar apenas com os dois compositores citados, veja-se, dentre outros trabalhos TOTA. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo Cia das Letras, 2000. p. 13-16.: mostrando essas músicas como uma crítica à “americanização” da sociedade brasileira, além de um enraizado afrancesamento. SALIBA. *Raízes do Riso*. p. 275-277., mostrando como o impacto de filmes como *Tarzã, o filho das selvas*, de 1932, foi comentado “pela ironia e pelo humor”, havendo inclusive a exegese da *Canção pra inglês ver*, de Lamartine. Maria Carvalho também se valeu destes mesmos compositores, entre outros, para propor sua inclusão como *Intérpretes do Brasil* pelo recurso “à negatividade inscrita na ironia, na comédia e no humor”, chegando “‘negativamente’, pelo estranhamento irônico do mundo existente e não pela afirmação de uma pauta acabada de valores” CARVALHO. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, et al. (Eds.) *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 2. p. 37-68.

⁵ MCCANN. *Hello, Hello Brazil*. p. 41-42.

⁶ CALDEIRA. *A Contrução do Samba*. p. 102.

do excesso do som orquestral⁷. A vitalidade musical estaria no folclore urbano representado pela música do morro, algo útil, desde que seja domesticado. Ele havia saído “das esquinas e dos terreiros” sendo tocado “pelo figurino humilde dos regionais simplórios”. Já foi visto que Ary Barroso teve uma grande contribuição para a criação do samba orquestral, embora tivesse rompantes de crítica a ele. O que pode ser feito para criar um diálogo com essas ideias é propor a revisão do papel de alguns atores como os arranjadores e músicos empregados na Rádio Nacional e outras emissoras do período para tornar algumas dessas afirmações menos abstratas e, com isso, compreender como se deu a confecção do samba orquestrado para além do samba-exaltação. Não se pretende fazer aqui uma análise musicológica estrita desse conteúdo, uma vez que não estão disponíveis as partituras originais. No entanto, a escuta atenta de alguns elementos dessas músicas poderão esclarecer bastante sobre a confecção dessa paisagem musical radiofonizada.

Outro dado é que, desde a época dos programas de rádio aqui estudados, o “estrangeirismo avassalador” a ser combatido com a confecção de um “repertório incondicionalmente brasileiro” narrado, por exemplo, por Almirante, em programas como *O Pessoal da Velha Guarda* compunha uma grande fração do tempo da música radiofônica. Como foi visto no capítulo anterior, a orquestra, indiretamente, ficou associada a um tipo de som jazzístico que não era bem aceito nem como jazz. Porém, essa sonoridade foi mudando com um processo de reeducação para um tipo de repertório menos focado no som orquestral, frequentemente visto como ‘americanizado’, para outro, mais ligado ao intérprete cantor de músicas brasileiras exclusivamente.

Uma ideia proposta aqui é que a temática do nacionalismo e de outros temas foi perdendo vigor à medida em que se enfatizava menos a música e mais

⁷ NAVES. *O violão azul*. p. 54.

o seu intérprete, esvaziando esse espaço de comentários como os vistos anteriormente com a memória e o jazz. No entanto, há uma parte da historiografia que insiste em manter o tema do nacionalismo como motivo principal sobre a música brasileira, o que poderia ser mais nuançado, pois vários elementos musicais que estão sendo discutidos não são 'naturalmente' estrangeiros ou brasileiros, e sim dados que "nunca estão dados, eles são colhidos. O que nós chamamos de dados já é uma construção"⁸ desta ou daquela visão de mundo e suas nacionalidades.

Exemplificando, falou-se da década de 1960 com palavras-chave usadas em títulos de livros que também mostram parte do tom dessa historiografia: O "Tema em debate" da música brasileira falhou na manutenção de uma suposta essencialidade, tornou-a uma "farsa" devido ao poder e encantamento de um "Imperialismo sedutor", presente ao longo do século XX em diversas ocasiões⁹. Obviamente, o debate não se resume a esses títulos nem à música contida neles, mas pensou-se no rádio como um dos veículos a definir esse cenário. Como isso foi representado no rádio desde a segunda metade da década de 1940 até meados dos anos 1950 é um dos objetivos deste capítulo.

A nacionalidade associada aos *brasileiros* (ou *povo*¹⁰, como sói ser chamada esta parte da sociedade) podia ser usada como ferramenta para sua afirmação e distinção perante outro grupo, relativamente difuso, que recebeu o denominador comum de *estrangeiro*¹¹: um *outro* que tem (e às vezes parece querer impor) valores ou costumes diferentes em relação a esta cultura nacional

⁸ LÖWY. *Ideologias e Ciência Social - Elementos para uma análise marxista* 5ª ed. São Paulo: Cortez, 1989. p. 56.. Utiliza-se o termo "visão de mundo" com o mesmo sentido dado por este autor, isto é, não ligado necessariamente à classe dominante (que teria uma *ideologia*), e sim à sociedade como um todo.

⁹ Frase composta usando palavras contidas em: TINHORÃO. *Música Popular - Um Tema em Debate* 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997. [1966]., TINHORÃO. *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969., TOTA. *O imperialismo sedutor*.

¹⁰ Desde a época de Getúlio Vargas, pelo menos, fala-se no Brasil do *povo* como "encarnação concreta da nação". PÉCAUT. *Intelectuais e a política no Brasil*. p. 100.

¹¹ O tema da *brasilidade* e sua posição em relação ao estrangeiro foi um dos maiores temas para a intelectualidade dos anos 1930. MCCANN. *Hello, Hello Brazil*. p. 2.

até então 'pura' ou livre de influências externas. Temendo perder sua identidade, o *brasileiro*, por meio do consumo de sua própria música, usou-a como *estratégia de resistência* para afirmar seus valores numa "luta cultural" contra esse estrangeiro¹². Pelo menos, assim pensaram os radialistas num primeiro momento, como se pretende demonstrar. Precedendo a criação ou representação deste imaginário, houve a implementação de uma rede de comunicação cuja grande contribuição para sua manutenção se deu pela Rádio Nacional, seus programas e os integrantes do seu *cast*, sejam produtores, músicos ou artistas. Aos poucos, porém, essa representação foi se tornando mais rarefeita e o que restou, especialmente naquilo que era 'dito' nos programas, foi pouco mais que a apresentação de seus intérpretes e, claro, os temas que estavam contidos em suas músicas. Porém, o que vinha à sua volta na forma de locuções afirmadoras de valores acabou encolhendo ao ponto de praticamente deixar de existir. Como se deu esse processo será objeto de uma descrição a seguir.

A Rádio Nacional, a partir da década de 1940 e até meados da década seguinte, manteve uma infraestrutura extremamente sofisticada e abrangente, de modo a conquistar e garantir sua presença na preferência do público brasileiro e também aparecer no cenário radiofônico mundial. Para tal conquista, um transmissor de ondas curtas foi instalado, de modo a alcançar regiões remotas do território brasileiro e do estrangeiro. Em 1942, com esse transmissor, tornou-se uma das cinco emissoras mais potentes do mundo.¹³ No Brasil, o índice de audiência medido pelo Ibope, já citado como "Himalaia da Rádio Nacional" traduziu-se, em 1943, por 53,6% da audiência contra 13,8% da

¹² HALL. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: SOVIK (Ed.) *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Humanitas), 2006. [1981].

¹³ MOREIRA. *Rádio Palanque: fazendo política no ar*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 1998. p. 34.

Tupi e 11,1% da Mayrink, em segundo e terceiro lugar, respectivamente¹⁴. Mais que o dobro das duas emissoras somadas, portanto. Programas como o *Repórter Esso*, iniciado em 1941, trouxeram uma audiência fiel e contribuíram para a impressão que se tinha da *excelência da programação* da emissora¹⁵. Em função dele, especialmente, foi criado um departamento de jornalismo de modo a garantir a agilidade na veiculação da informação.

Para o setor de radioteatro, foram criadas instalações mais bem aparelhadas do que outras emissoras, com um sistema de monitoramento para os radioatores (que contribuía para uma melhor performance dramática) e uma equipe de sonoplastas com equipamento normalmente duas vezes maior que na rádio Tupi, por exemplo¹⁶. Na Nacional havia um acervo sonoro comprado no exterior com ruídos diversos junto com outro feito pelos próprios técnicos. Isso contribuía para garantir a excelência sonora tanto das inúmeras novelas quanto dos programas musicais montados, que frequentemente recorriam ao radioteatro, caso de *Aquarelas do Brasil*, *A canção da Lembrança*, *Rádio Almanaque Kolynos*, *Caricaturas Musicais* e outros.

A motivação para esse aparato não advinha do simples entusiasmo dos diretores da rádio e, como se verá, tão pouco de patrocínio de empresas com capital exclusivamente nacional. Victor Costa, diretor da emissora entre 1951 e 1954 e visto como um dos responsáveis pelas conquistas de público e crítica da época, aproximou muito os programas de música e de radioteatro. Havia sido ele o responsável, em 1941, por lançar a primeira novela radiofônica da Nacional,

¹⁴ SALVADOR. *A era do radioteatro*. p. 91.

¹⁵ O noticiário, veiculado cinco vezes por dia, tornou-se uma das mais confiáveis fontes de informação para o público e contribuiu para a formatação da performance da locução jornalística no rádio. BAUM. 1954: Um retrato do rádio na época de Vargas. In: BAUM (Ed.) *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 27.

¹⁶ SALVADOR. *A era do radioteatro*.

*Em busca da felicidade*¹⁷ como meio da agência publicitária *Standard* promover os produtos *Colgate-Palmolive*. O sucesso da empreitada consagrou o formato (a novela durou quase dois anos, irradiada três vezes por semana), que se multiplicou pela grade de programação. Com isso, Victor Costa recebeu o convite da *Standard* de montar junto da agência suas novelas, tendo à disposição seu próprio *cast* de atores e estúdio. À Nacional caberia apenas a venda do horário. Para fazer frente a isso, o então diretor Gilberto de Andrade ofereceu-lhe uma participação em todo o programa em que houvesse radioteatro, oferta esta que foi aceita. Antes de se tornar diretor, portanto, Victor Costa já tinha uma posição privilegiada na emissora, e o radioteatro, uma grande expressão em programas musicais¹⁸.

No setor musical, a profusão de artistas e recursos se repetiu. Em 1956¹⁹, a emissora tinha registrados 10 maestros para um conjunto de mais de uma centena de músicos. Os “maestros *top*”²⁰ eram Radamés Gnattali, Lírio Panicalli e Leo Peracchi, cada um especializado num gênero de música. Ficou tacitamente estabelecido que o Peracchi faria as músicas eruditas, o Radamés as brasileiras e o Lírio as românticas. Foi preciso arrumar alguém que fosse “coringa” desses maestros, papel que Alberto Lazzoli desempenhou. Em meio a esses maestros e seus nomes, falou-se da *Orquestra Brasileira da Rádio Nacional* e seus maestros de ascendência italiana. Essa proeminência de nomes italianos pareceu tão ‘natural’ a muitos que havia um estranhamento quando se ouvia um nome diferente, caso contado na forma de uma piada: um italiano que perguntou pelos nomes dos maestros, ao que foi respondido: “Gnattali... Peracchi... Lazzoli...

¹⁷ Esta é sempre referida como tendo sido a primeira novela do rádio. Porém, há indícios de que pelo menos uma outra havia sido feita na Tupi, *Mulheres de Bronze*. A novela foi lembrada por Paulo Gracindo em depoimento dado a Roberto Salvador. Além dela, e na própria Rádio Nacional, houve outra, de Amaral Gurgel, chamada *Gente de Circo*: idem, p. 25, 32 e 42.

¹⁸ MARQUES. *Depoimento de José Mauro*.

¹⁹ ARÊAS. *Rádio Nacional*.

²⁰ Termo usado por Alberto Lazzoli ao referir-se a seus colegas. MARQUES. *Depoimento de Alberto Lazzoli*.

Panicalli... Chiquinho... –Chiquinho? Como? –É, maestro Chiquinho –E que faz um estrangeiro no meio desses maestros?”²¹ Desde aquele tempo já se esperava que os postos de maestro fossem ocupados por descendentes de europeus, enquanto que músicos como Chiquinho, de nome mais “popular”, no diminutivo, “cuja formação não é feita nos conservatórios”²², não parecia ser digno desse lugar. Independentemente disso, Chiquinho esteve à frente de vários programas, ainda que muitos deles dessem um tratamento menos prestigiado à música em si do que aos intérpretes, especialmente cantores, como será visto adiante.

As orquestras variavam de tamanho. Para os programas como *Um milhão de melodias* era possível contar com algumas dezenas de músicos. Em outros, como *Gente que brilha*, a orquestra era bem menor, com 17 músicos, semelhante a uma *big band* em termos de formação²³. Além desses “professores”, como eram chamados os músicos de orquestra, outros conjuntos menores, como grupos vocais e regionais estavam à disposição da programação. Embora alguns cantores e cantoras tivessem grande destaque, sendo chamados de *cartazes*, maestros como Radamés Gnattali, Léo Peracchi e Lírio Panicalli desfrutavam de prestígio semelhante ao daqueles, sendo consideradas verdadeiras estrelas do espetáculo, pelo menos do ponto de vista da atenção que se dava a seus nomes em meio aos anúncios das músicas.

Musicalmente, e do ponto de vista da transmissão de conteúdos, a emissora também atingiu um nível de sofisticação equivalente ao de outras grandes emissoras do mundo e os músicos e produtores pareciam acreditar nisso. Artistas envolvidos com os programas musicais da Rádio Nacional viram-se numa posição de grande prestígio frente aos outros meios de comunicação.

²¹ MARQUES. *Depoimento de Haroldo Barbosa*. Segundo o depoimento, a piada foi atribuída a Henrique Pongetti, que a escreveu numa coluna do jornal *O Globo*, chamada *O ouvinte desconhecido*.

²² SANDRONI. (1996). *Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937*. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>. Acessado em 2/4/2012.

²³ ROBERTO. *Gente que Brilha - AER100*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-mar-51]. cassete.

Se não recebiam grandes somas em dinheiro como pagamento, por outro lado estavam tendo uma projeção muito grande pelo simples fato de aparecerem nos programas da emissora²⁴. Em seus depoimentos ou memórias, falavam de seu trabalho na emissora como algo heroico em que tinham a oportunidade de tentar igualar o que estava sendo considerado excelente em outras partes do mundo. Edmo do Valle, funcionário da Rádio Nacional desde 1937, diz que isso

provocou em nós uma nova mentalidade [...] era uma pretensão nossa de nos igualarmos aos grandes centros radiofônicos do mundo. Foram criadas orquestras nossas, integradas por músicos fabulosos [...] O Radamés, que gostava muito de rádio, se entusiasmava muito com aqueles arranjos americanos e quis vestir a música brasileira da mesma forma que o americano vestia o seu jazz, o seu fox. Então, criou a Orquestra Carioca, por meio da qual ele começou a dar uma roupagem internacional²⁵.

Este depoimento marca um ponto de tensão bastante importante: ao mesmo tempo em que foi possível criar uma programação de cunho bastante sofisticado e caro, abriu-se um flanco para as críticas sobre uma suposta “americanização” da música brasileira, numa dinâmica de um ‘avanco’ do rádio cujo preço foi um ‘retrocesso’ da cultura musical nacional. Valle lembrou-se de Radamés como aquele que começou a “dar uma roupagem internacional” à música brasileira. Isso podia valer para o samba-exaltação, o que tem sido já bastante estudado (e, na opinião de McCann, poucas vezes superado²⁶). Porém, valendo-nos da questão do *salto narrativo*, já comentada anteriormente, propomos que a orquestração do samba não se esgota no “samba de smoking”²⁷, e mesmo a crítica deste parece ser posterior. É possível refletir também sobre a percepção do conteúdo supostamente estrangeiro no rádio por

²⁴ É conhecida a história de que, ao entrar para a Rádio Nacional, Marlene ouvira de Victor Costa que “no início ela ganharia pouco, mas, em compensação, sua voz seria ouvida no mundo inteiro. Daí, certamente, viriam os contratos maiores”. AGUIAR. *Almanaque da Rádio Nacional*. p. 125.

²⁵ MARQUES. *Depoimento de Edmo do Valle - AER401*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassete.

²⁶ MCCANN. *Hello, Hello Brazil*. p. 93.

²⁷ SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 100.

meio da análise de outros elementos, musicais ou não, às vezes deixados de lado.

Do ponto de vista da música radiofônica, é preciso considerar também o seu entorno, ou seja, aquilo que se está dizendo a seu respeito, além da já citada justaposição das músicas. O aspecto da locução intra-musical, acreditavam seus produtores, contribuiu grandemente para que a Nacional tivesse o sucesso que teve. As músicas tocadas tinham uma espécie de 'propósito', em grande parte exposto pelas locuções que costuravam essa programação. Essa narrativa, se não mostrou os valores "por trás das ondas da Rádio Nacional"²⁸, como pretendeu Goldfeder, pelo menos criou um encadeamento para as músicas cuja justaposição planejada enfatizou determinados significados, como os que estão sendo vistos ao longo desta tese.

Esse tipo de programa, onde as músicas e sua temática eram intensamente articulados de modo a criar representações e significados que ultrapassavam as questões musicais, foi aos poucos abandonado. Em seu lugar apareceu outro, onde as músicas diminuíram de importância com a maior valorização dos intérpretes mais famosos, chamados de *cartazes*. Os produtores radiofônicos, em seus depoimentos, criticavam um tipo de programação resumida nas frases: "agora vamos ouvir... acabaram de ouvir", onde não haveria o aspecto causa e consequência da programação. Se isso fosse feito, não o seria por alguém qualificado como um disc jôquei ou um programador radiofônico, mas simplesmente por alguém que toca discos no ar²⁹. Goldfeder explicou que a Nacional teve sua programação desgastada por conta de uma excessiva repetição da mesma a partir da segunda metade da década de 1950. Essa repetição, proponho, se deu por conta do gradual abandono dessa locução quase teleológica que costurava aqueles programas, como será visto adiante.

²⁸ GOLDFEDER. *Por trás das ondas...* p. 46.

²⁹ MARQUES. *Depoimento de Edmo do Valle*.

Dito isto, pretende-se mostrar inicialmente como um conjunto de programas à primeira vista bastante cosmopolitas lidou com a música nacional e estrangeira, além de uma série de versões e paródias.

MÚSICA E IMAGINAÇÃO: UMA ORQUESTRA PINTANDO O CENÁRIO

Desde 1945 até 1947 uma empresa de aviação, a *Pan American World Airways*, referida pelos locutores também como *PAA*, assim mesmo, como se soletrassem sua abreviatura (mais tarde, fora dos programas como *Pan Am*), patrocinou uma série de programas às sextas-feiras, 21:30 na Rádio Nacional. Esta empresa começou a operar no Brasil em 1931 e, como disse o locutor de um dos programas, “com o cantar dos pássaros, o mugir do gado e o coaxar das rãs, o ronco dos motores da *PAA* fazem parte dos ruídos normais das três Américas”³⁰. Apesar do aparente exagero, é bem provável que, se alguém no Brasil ouvisse o barulho de um motor de um avião comercial na década de 1940, ele seria daquela empresa, pois com a Segunda Guerra Mundial, empresas como a italiana *Lati* e a alemã *Lufthansa*, até então concorrentes europeias, não puderam mais explorar o espaço aéreo do continente americano, deixando-o praticamente livre para a *PAA*³¹.

A publicidade irradiada naqueles programas, naturalmente tinha a ver com a venda de passagens nos “confortáveis Clippers da *PAA*”, como várias vezes o locutor anunciou. Ao longo desses dois anos, a veiculação de músicas pelos produtores do programa foi se modificando e aponta para uma espécie de “internacionalização” do repertório. Isso não se deu sem uma reação na forma de um pequeno conjunto de composições cuja temática era um tanto corrosiva em relação à maioria das músicas ali executadas. Além da temática, a questão

³⁰ Essas informações foram colhidas em um dos últimos programas da série ‘Nas Asas de um Clipper’ (NADC) e mostram como esse tipo de entretenimento funcionou também como veículo de propaganda institucional, aliando a música com a história da empresa.

³¹ TOTA. *O imperialismo sedutor*. p. 80.

puramente musical desse repertório estrangeiro pode ter gerado uma reação de estranhamento por parte de alguns artistas brasileiros que se viam frente a um repertório novo e relativamente pouco conhecido, em especial por ele ter na sua especificidade um empecilho a ser vencido no ambiente de muito trabalho e pouco ensaio como era o da Rádio Nacional. Isso será visto adiante.

Outro dado a ser notado é que a representação de determinados temas foi destacada de modo singular nesses programas, mas que diluiu-se ao longo do tempo. A negritude, a música erudita (ou o que se faz passar por ela) e a grande quantidade de músicas latino-americanas, dentre outros elementos, tiveram presença particularmente marcante nessas séries. Não obstante, os programas patrocinados pela PAA tiveram grande audiência enquanto foram irradiados, como de resto foram os programas da Nacional. Ainda que com um repertório estrangeiro, a maioria dos artistas contratados pela emissora deles participou, muitas vezes cantando em português um repertório de origem mexicana, argentina ou cubana, além de foxtrotes e outras músicas. Mesmo assim, houve a produção e veiculação de músicas brasileiras que, inclusive, comentavam de alguma maneira essa situação. Tudo isso mostra que houve uma grande atividade musical cujo maior dado não é a questão do nacionalismo ou da falta dele, mas sim o da excelência musical do ponto de vista técnico e artístico.

Não se pretende dizer que os maestros não tivessem uma preocupação muito grande com o que pensavam representar a música brasileira. Ao contrário, várias atitudes mostram que ao longo desse período a questão da transmissão de uma música essencialmente nacional era muito importante para eles, ainda que nem sempre isso fosse entendido dessa maneira. Cabe realçar seu trabalho com a orquestra, criando arranjos e composições sofisticados, além de fazerem um contraponto entre ela e a narrativa verbal, num processo que chamamos de

*mickeymousing narrativo*³². A preparação dessas peças para orquestra, para além de um simples arranjo, demandava o conhecimento de um roteiro para o que seria falado, algo que não podia ser preparado com muita antecedência, obrigando o maestro a compor a trilha em tempo relativamente curto, mesmo trabalhando em vários programas na mesma semana, criando um volume de trabalho considerável. Para poder dar conta dessa demanda, alternava-se o uso da orquestra toda com instrumentos e vozes solistas ou em pequenos conjuntos (que não necessariamente têm a ver com os cantores mais famosos ou suas músicas de sucesso).

O recurso de diminuir o tamanho da orquestração em alguns trechos, além de alargar a dinâmica expressiva sonora, trouxe a vantagem de ajudar a orquestra a se preparar para uma seção a seguir e a diminuir o trabalho de se escrever para um grande grupo. No entanto, também trouxe a dificuldade técnica de refinar rapidamente a mixagem para captar uma fonte sonora muito menor do que a massa orquestral. Aqui, maestro e técnico (e frequentemente um maestro auxiliar entre os dois) tinham de ajustar o que era feito com os poucos canais disponíveis para a mixagem naquele tempo; na prática, quatro canais com dois microfones em cada³³. Some-se a isso o fato de a orquestra ter poucas pausas, isto é, a escrita orquestral, além de densa, era composta por longos trechos, o que tornava ainda mais difícil o seu sincronismo com a narrativa. Não custa lembrar que essa performance era desempenhada ao vivo em programas que duravam aproximadamente meia hora. Tudo isso indica o

³² O termo *mickeymousing* é bastante usado em cinema para descrever a “sincronização da música à ação [visual]”, cunhado por David O. Selznick. A origem do termo tinha a ver com alguns desenhos da Disney onde esqueletos dançavam ao som de vibrações em sincronia. Posteriormente, foi usado para referir-se a qualquer música que ‘acompanha’ o movimento da cena. WEIS e BELTON (Eds.). *Film Sound - Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, p. 409-410. A apropriação deste termo não é gratuita, já que a ação dos programas radiofônicos não é visual, mas narrada, e mesmo assim é possível ouvir como a música auxilia na articulação do que está sendo dito.

³³ Com um dos microfones em um longo pedestal, chamado *boom*, e quadriculados no chão à semelhança do jogo *batalha naval*, o maestro assistente podia indicar com precisão e antecipação ao operador do microfone onde posicionar o aparelho a fim de captar o próximo solista. SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia*. p. 64-65.

virtuosismo desse tipo de arranjo ou composição e da habilidade técnica envolvida e era um dos motivos para os *programas montados*, como a série patrocinada pela PAA, serem tão valorizados pelos seus produtores em seus depoimentos e memórias, chamando momentos como aqueles de *heroicos*.

O primeiro programa patrocinado pela PAA chamava-se *Aquarela do Brasil*, tendo sido irradiado de abril a julho de 1945. Almirante, produtor juntamente com o maestro Radamés Gnattali e o diretor artístico José Mauro, manteve a pauta pela qual seria conhecido: a valorização dos elementos brasileiros. Desde a sua estreia em 6/4/1945, e seguindo por vários programas, o locutor prometia “temas legítimos do folclore apresentados da forma original e pela orquestra em arranjos altamente descritivos”³⁴. Fiel a seu estilo de “educar divertindo e divertir educando”³⁵, Almirante orientou os ouvintes deste primeiro programa

Quero antes de mais nada recomendar aos ouvintes que acompanham estas aquarelas não somente com os ouvidos e também e bastante com a imaginação. Conduzida pela descrição falada e com o auxílio do arranjo musical que tudo vai narrando em efeitos sonoros claramente compreensíveis, a imaginação estará com o dom mágico de fazer com que cada um dos ouvintes veja nitidamente tal como um filme cinematográfico todas as minúcias desses quadros pitorescos e movimentados³⁶.

Almirante já havia feito um programa semelhante, o *Curiosidades Musicais*, na virada para os anos 1940. Desde aquela época, pesquisava bastante e também conseguiu estabelecer uma rede de informantes em várias partes do país que contribuía com ele, enviando partituras, figuras e até mesmo cartas descrevendo coisas julgadas interessantes Brasil afora. É a partir desta época que Almirante começou a construção de seu acervo. Os quadros “pitorescos e movimentados” pintados nos programas da PAA descreviam cerimônias e festas como o auto do bumba-meu-boi, as festas juninas, a origem do frevo e os

³⁴ ALMIRANTE, GNATTALI e MAURO. *Aquarelas do Brasil*.

³⁵ CABRAL. *No tempo de Almirante*. p. 8.

³⁶ ADB: 6-abr-1947.

pregões cariocas para a venda de mercadorias, entre outros, e eram mostrados com o acompanhamento da orquestra, de solistas ou com um coro dividido em vozes - recurso este difícil de se encontrar nas gravações de outros programas radiofônicos do período.

As gravações dos programas mostram o uso de um material obtido previamente por meio de pesquisas e trazido ao ar pelos produtores, especialmente por Almirante. A estreia do programa mostrou o auto do Bumba-meu-boi. Enquanto a festa era descrita em suas diversas partes e personagens, algumas músicas, apresentadas como integrantes dessa manifestação popular, foram executadas por solistas. Não eram canções consideradas autorais e sim de domínio público, sem um compositor para ser apontado como autor. Enfim, Almirante trouxe um universo sonoro musical de cunho anônimo, algo distinto de outros programas radiofônicos onde autores e intérpretes tinham seu reconhecimento na forma da divulgação de seus nomes como criadores daquelas músicas.

A razão para que ele tomasse essa atitude pode ser vista em outro programa, realizado no dia 20 do mesmo mês: Ao mostrar diversos pregões de vendedores do Rio de Janeiro, chamou a atenção do ouvinte para a “música original, própria de cada pregoeiro, e que por isso representa uma *expressão espontânea da alma simples do povo*”³⁷, tão ao gosto dos produtores, como visto no capítulo anterior. Ainda outro programa mostrou a origem das escolas de samba cariocas, onde não se desperdiçou a oportunidade de mostrá-las como tradições integradas ao Rio de Janeiro urbano e moderno de uma forma positiva: “seu grande valor poderá ser melhor apreciado sabendo-se que foram as Escolas de Samba que ajudaram a atrair para a nossa capital milhares de turistas de

³⁷ ADB: 20-abr-1945. Grifo meu.

todo o mundo que correram a ver o nosso famoso carnaval”³⁸. Esta fala, aliás, antecipou a propaganda do patrocinador, a PAA que fornece as condições para esses numerosos turistas virem com mais facilidade ao Rio. O conteúdo deste programa ilustrou alguns aspectos do carnaval carioca, como a origem da palavra *samba*, a organização da batucada e da percussão, o samba *Pelo Telefone*, apresentado como a primeira música a trazer o vocábulo *samba* ao invés dos antigos denominadores polca, lundu ou tango. Houve também um retrospecto histórico sobre o repertório empregado em carnavais antigos. Almirante já havia feito pelo menos um programa sobre esse assunto em 1940, na série *Curiosidades Musicais*, e tornou a ele outras vezes ao longo de sua carreira.

Ainda na série *Aquarelas*, o radialista fez uso de uma história usada posteriormente como parte do programa carnavalesco, mas desta vez a incluiu na descrição dos velórios e incelenças espalhados pelo Brasil. Tratava-se da descrição de uma briga que resultou na morte de dois carnavalescos de blocos rivais em 1902. Na hora do enterro, o cortejo fúnebre, fantasiado para a festa que se seguiria, caminhou silenciosamente para o cemitério. No entanto, alguém na multidão começou a cantar suavemente um pequeno trecho de uma música carnavalesca, no que foi gradualmente acompanhado pelos colegas e por uma discreta percussão. O rumor foi aumentando até chegar a uma espécie de ápice carnavalesco na entrada do cemitério, deixando os que acompanhavam o cortejo sem saber que se tratava de um enterro e não de um desfile de bloco. Para contar a história, Almirante usou os percussionistas da rádio e, algo raro, um coro em vozes que ia cantando cada vez mais alto uma quadrinha carnavalesca da época³⁹.

³⁸ ADB: 4-mai-1945.

³⁹ ADB: 29-jun-1945.

Outro dado interessante num programa que falou do carnaval é o uso de músicas estrangeiras no carnaval que pouco tinham a ver com samba. No programa de 1945, Almirante referiu-se à *Valsa dos Patinadores*, composta por Émile Waldteufel em 1882, mas cantada no carnaval carioca em português, com letra criada pelos próprios carnavalescos⁴⁰. Digno de nota também foi a descrição da morosidade com que essas músicas passavam pelo carnaval sem sair de moda. Segundo as informações dadas pelo radialista, uma mesma música podia passar anos se repetindo e sendo usada pelos foliões, fazendo contraste com a situação bastante diferente dos tempos em que o programa foi feito, quando a demanda por novas músicas carnavalescas era anual, algo que seus compositores tinham interesse em manter⁴¹. Separando essa situação moderna daquela, mais antiga, Almirante descreveu esse carnaval e suas Escolas de Samba como “agremiações recreativas que refletem a simplicidade do homem do povo e nelas encontram motivos de alegria que o ajudam a superar os difíceis problemas da vida [...] já vão constituindo uma tradição da Cidade Maravilhosa”⁴².

Mas essa tradição não se formava apenas no carnaval carioca. O carnaval pernambucano também foi mostrado no programa na forma de frevos e maracatus e também tinha sua dose de intervenções modernas. Em que pese aquela manifestação ter uma série de características populares tradicionais, o próprio Almirante citou o uso de *vuvus*, ou cornetas, feitas com a campânulas de velhos gramofones, criando uma sonoridade toda especial, segundo a descrição, mas que não apareceu claramente na gravação⁴³. A música usada nos

⁴⁰ Cuja letra diz: “Vem meu amor, me consolar, és a primeira mulher que não sabe amar”. ADB: 4-mai-1945.

⁴¹ Em meados do século XX, privilegiava-se o sucesso recente em detrimento de músicas antigas, tornado o uso de uma mesma música por mais de um ano pouco comum. MORELLI. *Arrogantes, anônimos, subversivos*. p. 43.

⁴² ADB: 4-mai-1945.

⁴³ ADB: 15-jun-1945. Esta é uma das gravações menos claras de todo o conjunto, dado o alto volume criado pelos metais da orquestra mesmo enquanto o narrador está falando.

programas não vinha simplesmente de uma pesquisa ou de informantes ligados ao radialista. Contribuíam também para o repertório desses programas alguns compositores ligados em maior ou menor grau à Rádio Nacional. Um exemplo veio do próprio arranizador do programa, Radamés Gnattali, que executou uma composição sua, *Flor da noite*, para violino e piano, numa referência à vendedora de pipocas baiana que as vende à noite. O tema, aparentemente, foi mostrado a Gnattali por Dorival Caymmi, que não é citado no programa⁴⁴. A música podia, inclusive, tornar-se uma espécie de fio condutor para a narrativa, quando sua letra orientava a apresentação do assunto, como Almirante já havia feito ao relatar um leilão de escravos usando a música homônima de Heckel Tavares e Joracy Camargo⁴⁵.

Note-se que as transposições dessas manifestações populares para o formato radiofônico não foram motivo de debate sobre sua maior ou menor verossimilhança. Não há registro de queixas ou críticas sobre se a dramatização de determinado auto ou festa era mais ou menos fiel ao original. Em 1941, Adorno já havia escrito sobre o rádio não ser neutro na transmissão de seu conteúdo e “Pelo menos nenhuma tentativa educativa responsável pode ser construída diretamente [...] sem levar em consideração que a *sinfonia pelo rádio não é a sinfonia ao vivo* e não pode, portanto, ter o mesmo efeito cultural como a sinfonia ao vivo”⁴⁶. Sejam sinfonias, como foi o assunto original do texto, ou transmissão de festas folclóricas, como as produzidas por Almirante, o rádio não deveria ser visto como um meio transparente, nem sua transmissão como um conteúdo equivalente ao que existia anteriormente. A questão adorniana sobre o programa de rádio não ser a mesma coisa que o conteúdo em si, e sim a sua

⁴⁴ ADB: 20-abr-1945. Dorival Caymmi mostrou a Radamés Gnattali um motivo melódico que o inspirou a criar a composição apresentada no programa. Posteriormente, Radamés utilizou o mesmo motivo para criar uma sinfonia. DIDIER. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

⁴⁵ ISDB: 3-ago-1940.

⁴⁶ ADORNO. *The Radio Symphony - an experiment in theory*. p. 269. Grifo meu.

mediação, não passou pelas discussões naquele momento e demorou muito para que isso fosse feito no Brasil⁴⁷.

Antes, falou-se mais da 'perda' que o modelo ideal desse auto ou festa estivesse sofrendo, especialmente por conta de uma ameaçadora modernidade. Transmiti-la radiofonicamente foi visto como uma forma de manter vivas essas tradições ou pelo menos evidenciar sua existência. Com relação ao discurso, Almirante comumente demonstrava sua intenção de pintar esse conteúdo "com as suas verdadeiras cores, isto é, suas cantigas legítimas colhidas em demoradas pesquisas folclóricas". Isso era motivado pela beleza intrínseca que esse tipo de pesquisa encontrava ilustrado na ocasião do radialista falar sobre os pregões: "Do folclore vastíssimo do BR, os pregões originais constituem um dos mais lindos e singulares de seus capítulos"⁴⁸. Essa música, tida como original e bela, por outro lado parecia estar fadada ao desaparecimento. Ao descrever as festas juninas, disse que estavam perdendo "muito do seu antigo esplendor. Uma série de razões tem influído para que as cerimônias típicas de antigamente sejam esquecidas e abandonadas cada vez mais"⁴⁹. Almirante não disse as razões naquele programa para justificar essa afirmação. Porém, vendo suas falas posteriores, é possível pensar que os motivos sejam os mesmos que ele usou para justificar o desaparecimento das cantigas de aboio: "O progresso e a criação racional do gado mataram a cultura do aboio, das apartações e das vaquejadas. Pelas estradas do sertão - hoje, pelas campinas, serras e tabuleiros quase não se vê mais correrias vertiginosas"⁵⁰. Pode-se, então, propor que a construção de um *passado idílico* e a constatação de que há uma modernidade aproximando partes distantes do mundo parece ter pautado esse discurso.

⁴⁷ A divulgação da escola de Frankfurt, da qual o pensamento de Adorno ficou associado, aconteceu no Brasil apenas na virada dos 1960/70. ORTIZ. *A Moderna Tradição Brasileira*. p. 15.

⁴⁸ ADB: 20-abr-1945.

⁴⁹ ADB: 22-jun-1945.

⁵⁰ ADB: 6-jul-1945.

Ironicamente, a possibilidade de divulgar a defesa de tradições nacionais e de manter uma memória recente viva sobre esses fatos por meio de uma poderosa emissora radiofônica deveu-se justamente ao patrocínio de uma empresa estrangeira de aviação bastante comprometida com a modernidade daquele momento. Isso mudou com os programas seguintes.

Em seguida a essa série de Aquarelas, vieram outras duas, chamadas *Aquarelas das Américas* e sua sucessão, *Aquarelas do Mundo*, ambas sem Almirante, que havia ido para a Tupi. Em seu lugar na produção entrou Haroldo Barbosa, mas para trabalhar como locutor foi chamado um jovem chamado César de Alencar, que ficou mais conhecido por conduzir um programa de auditório homônimo e pelo imbróglio que culminou com a demissão dos 36 funcionários da emissora em 1964. Estas Aquarelas apresentaram uma grande diferença em relação à série anterior: os assuntos não mais estão restritos ao Brasil ou à música brasileira. Um passeio com o personagem Panchito⁵¹, de Walt Disney e músicas que se referiam ao luar serviram para apresentar algumas músicas cujo tema era o México ou a lua, respectivamente. A partir desta época consolidou-se esta forma de apresentação musical: dado um tema, elenca-se uma série de músicas que lhe são referentes, de modo a criar uma espécie de fio condutor para a escuta. Foram apresentadas também biografias de compositores como Ernesto Lecuona, Agustín Lara e Jerome Kern, cada qual num programa especificamente dedicado. Novamente em 1946, às vésperas do Carnaval, narrou-se novamente a história do carnaval carioca. Nele, escuta-se o argumento do passado idílico, na afirmação de que aquelas melodias mais antigas eram possivelmente mais belas do que as atuais, ainda que houvesse um certo relativismo por parte do narrador:

⁵¹ Panchito surgiu primeiramente no filme *Você já foi à Bahia?*, de 1944 como um personagem mexicano. Esta deve ter sido sua aparição mais famosa, mas posteriormente ele, Donald e Zé Carioca foram reutilizados em outras produções daquele mesmo estúdio.

Nós estamos envelhecendo, ou diremos, mais consoladoramente, já não somos mais os moços do carnaval, ou a música de momo já não é mais nada daquelas maravilhosas melodias que nos habituamos a ouvir, entre as quais estão algumas das maiores jóias da música popular brasileira.⁵²

A repetição desse assunto é explicável pela sazonalidade da festa. Por volta dos meses de janeiro e fevereiro era comum o aumento da frequência de músicas carnavalescas e de programas referentes ao assunto como foi o caso desta Aquarela das Américas. Porém, em outra edição do programa, abriu-se o leque musical para a América Latina no que se refere à temática utilizada, contando-se a história do tango. A história dessa música rioplatense, originalmente pouco prestigiada, foi feita por meio de uma periodização em três partes, as duas primeiras representadas por uma música cada uma: *El choclo*, de Ángel Villoldo e *La cumparsita*, de Matos Rodríguez. Nelas o tango foi mostrado como uma música cuja aceitação pela sociedade ainda não havia sido completa. Considerou-se uma terceira fase sem uma música específica, mas que continha ainda muito da “música antissocial que medrava entre as paredes de antros pestilentos e viciados”⁵³. Uma “dança excomungada”⁵⁴, como havia sido o maxixe décadas antes no Brasil.

A veiculação desse tipo de música numa rádio brasileira pode causar certo estranhamento, mas nessa época o tango foi uma música muito popular no Rio de Janeiro. “A década de 1940 foi a época de maior sucesso dos tangos, a música que enchia os salões”⁵⁵, e a Lapa carioca tinha muito do ambiente portenho, por conta especialmente do grande fluxo de marinheiros entre Buenos Aires e Rio de Janeiro, que levavam e traziam essa música ou, pelo menos, formavam um público a ser entretido nos bares, cabarés e prostíbulos próximos

⁵² MAURO, BARBOSA e GNATTALI. *Aquarelas das Américas - AER284*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [mar-1946?]. cassete.

⁵³ ADA: fev-1946?

⁵⁴ EFEGÊ. *Maxixe, a dança excomungada*.

⁵⁵ LENHARO. *Cantores do rádio*. p. 22.

da região portuária⁵⁶. Alguns artistas brasileiros também usaram esta música como forma de iniciação na carreira artística, caso de Nuno Roland, cantor da Rádio Nacional, que em Porto Alegre encontrou nessa música uma maneira de se destacar e conseguir um lugar naquele meio⁵⁷. Este foi também o caso de Abílio Lessa que, aproveitando-se da falta de um cantor para a orquestra típica do cassino da Pampulha, em Belo Horizonte, ofereceu-se para fazer uma experiência. “E daí em diante, meu filho, cismaram que eu era um cantor de tango”⁵⁸.

Quando a série *Aquarelas das Américas* foi sucedida por *Aquarelas do Mundo*, a temática usada para encadear as músicas também se alargou. Num desses programas ficou clara a percepção que os produtores tinham sobre o músico brasileiro: ele seria capaz de tocar qualquer ritmo estrangeiro com perfeição:

Esta mesma orquestra foi obrigada a compreender, a aprender, a interpretar ritmos e melodias estranhas. E aí está a grande virtude do nosso músico. De um dia para o outro, penetrou no segredo rítmico da rumba, dos boleros, dos tangos, dos fox [sic] e dos swingues. O tango, o bolero, a guajira, o calipso, a polca européia, [...], enfim, tudo o que chegava ao Brasil e era solicitado pelo ouvinte, em pouco tempo era executado corretamente porque o músico brasileiro de fato possuía essa rara qualidade de apreensão dos ritmos estranhos⁵⁹.

Porém, se o músico brasileiro era capaz de executar esses ritmos “estranhos”, o mesmo não se daria com os músicos de outras nacionalidades: “Uma orquestra típica argentina jamais tocará um samba corretamente. Se colocarmos, por exemplo, uma partitura à frente dos músicos de Tommy Dorsey,

⁵⁶ No Brasil, o sucesso do tango não ficou restrito apenas ao Rio de Janeiro. Aloysio de Oliveira, que acompanhou Carmen Miranda aos EUA na década de 1930 também se referiu à região portuária de Salvador como sendo um “ambiente de tangos argentinos”: OLIVEIRA. *De Banda pra Lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 29. Para um estudo mais aprofundado sobre a *movência* do tango fundamentada em Paul Zumthor, ver VALENTE. *As vozes da canção na mídia* (Coleção Música Viva). São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003. passim.

⁵⁷ BARBOSA, RUY e GNATTALI. *Aquarelas do Mundo - AER578*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-jan-47]. cassette.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

eles jamais descobrirão a verdadeira acentuação que dá o sabor ao samba.”⁶⁰ O exame da performance musical da orquestra em sua execução de algumas rumbas irá demonstrar que esse discurso não correspondeu fielmente à realidade. Toda essa invenção de uma suposta *flexibilidade musical* acabou gerando muita tensão, como será visto adiante.

Por seis meses, vários assuntos como *Danças que não dançamos*, foram tema de *ADM*, onde se mostrou músicas como as *Czardas* da suíte *Quebra Nozes* de Tchaikowsky (que contém também peças cujos nomes são *Dança Russa*, *Dança Chinesa* e *Dança Árabe*). Também foram executados trechos de Grieg, De Falla e outros. Além desses, a música cigana e uma viagem imaginária à Europa também foram usados. Houve, inclusive, um programa retrospectivo desses temas, cujos arranjos musicais foram reaproveitados e adaptados a uma nova representação, pois precisaram ser encurtados⁶¹. Antes de terminar, a série sofreu uma guinada de volta à música brasileira, quando ao seu título foi colocado o aposto *Imagens cariocas*. Com ela, o assunto principal voltou a orbitar em torno de temas do Rio de Janeiro. O primeiro programa mostrou como tema os morros cariocas e a visita de um estrangeiro a eles, encantado com sua música bárbara e suas cabrochas. Na figura de um fictício “Mr. Smith”, representou-se o deslumbramento do estrangeiro ao conhecer um cenário tão inusitado:

Os morros cariocas têm sido a salvação de muitas agências de turismo. Depois de vistas, revistas, esgotadas todas as novidades que a cidade pode oferecer ao forasteiro, os ciceroes das agências de turismo voltam os seus olhos para o morro salvador. Uma longa série de novos encantos o turista descobrirá num passeio aos morros da cidade.⁶²

⁶⁰ Idem.

⁶¹ ADM: 7-fev-1947.

⁶² ADM: 25-out-1946.

Ao falar do morro e de seus moradores, o narrador descreveu a feitura do samba naqueles lugares, aproveitando alguns pontos para intercalar músicas como *Batente*, de Almirante, *Ave Maria no morro*, de Herivelto Martins e outras. Além do morro, também tiveram espaço em outros programas os subúrbios, a ilha de Paquetá e o já tradicional programa descrevendo a história do carnaval carioca.

Ainda que essa temática servisse como elemento de ligação entre uma música e outra, pode-se notar que, em alguns momentos há um tipo de descrição sobre a música brasileira onde é possível vislumbrar como esses produtores a pensaram: como um conteúdo menos representativo do que outras músicas estrangeiras, mas também digna de ser ouvida, desde que passasse por um processo de modernização ou civilização: isso pode se entender pela ‘argumentação’ feita em um desses mesmos programas. Ao falar de um suposto “País das Melodias”, o narrador encontrou uma personagem, a *Melodia*, aqui representada pela ideia genérica de um evento musical sem estar associada a um país, época ou gênero específico. Esta *Melodia* serviu de cicerone para apresentá-lo outras personagens semelhantes, agora associados a lugares específicos como o jazz, o tango e a rumba, todos representados musicalmente por pequenos trechos de peças bastante conhecidas do público.

Night and Day, *El manisero* e outras composições estrangeiras foram citadas em arranjos de pequenos trechos, até que o narrador se depara com um pequeno trecho de *Carinhoso*, de Pixinguinha, tocado pelas flautas da orquestra representando a *Melodia Carioca*. Segundo a *Melodia*, ela nem era tão conhecida, entre outros motivos por ser nova por ali. Atendendo o pedido do narrador para se apresentar, uma radioatriz, dando voz à *Melodia Carioca*, responde com o seguinte trecho: “Quase não me conhecem nesse nosso reino. Não sou rainha como a valsa, não sou respeitada como a melodia do jazz. Não posso ser triste

como o tango nem tão frívola quanto a rumba”⁶³. Enfim, essa personagem parecia se mostrar pouco importante em relação a outras músicas populares de outros países. Os motivos para isso parecem ter vindo de sua origem, desprovida de marcas mais dramáticas como outras músicas parecem conter: “Nasci numa terra nova e singela. Fui criada sem tragédias. Tive por berço praias imensas e lindas, uma lua clara e tropical. Cresci respirando o perfume das matas verdes, fui me movendo ao ritmo pagão que um dia acabou me conquistando (orquestra toca trecho de uma música não identificada)”⁶⁴.

Esse “ritmo pagão” era, conforme mostrou a música tocada pela orquestra, um samba, mostrado como rude nos primeiros tempos, como se outras músicas já houvessem ganho um prestígio ainda não conquistado pela personagem. “A valsa, a canção, a habanera, passam por mim com ar de desprezo. Pensam que sou melodia bárbara, que vou para onde me leva o impulso primitivo do ritmo. (rindo) não sabem que vivo bem ao lado deles e que posso viver longe, também. (orquestra toca um trecho de uma valsa)”⁶⁵.

Alguns adjetivos apareceram aqui e se repetiram ao longo de outros programas: *Bárbaro*, no sentido de ser algo externo à cultura ocidental e moderna, é um deles. Adjetivos como esses deram ao objeto que qualificam um componente a-histórico ou pelo menos atrasado em relação à cultura dominante⁶⁶. Volta-se à questão do *simples e ingênuo* do capítulo anterior, mas desta vez não em relação à temática, mas sim do elemento rítmico, mencionado como *primitivo*, no sentido de ser algo intuitivo ou mesmo instintivo, e isto merece uma atenção a mais. Se a *Melodia Carioca* foi desprezada, isso também se deu com a música cubana e com o tango argentino que, contudo, conquistaram uma posição de maior destaque, segundo a história contada no

⁶³ ADM: 10-jan-1947.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ MARTÍN-BARBERO. *Dos Meios às Mediações*. p. 31.

programa. A *Melodia Carioca* tinha a seu favor uma espécie de nomadismo⁶⁷, não geográfico, mas estético, pois conseguia viver tanto “ao lado” do primitivo quanto “longe” dele também. Figurativamente a fala da personagem mostra que essa música tinha possibilidade de existir desde uma forma mais enxuta (evita-se, aqui, a palavra ‘simplificada’) da percussão pura e simples ou do pequeno regional até chegar às grandes formações instrumentais, caso da *Grande Orquestra Brasileira* da Rádio Nacional. Naquela fala, essas pequenas formações foram descritas de maneira pouco elogiosa “Eu andava triste, mal vestida, jogada às mãos de homens rudes. Abandonada nas cordas simples de violões tímidos”⁶⁸. Uma mistura de formação instrumental e momento histórico, pintados como um tempo em que havia apenas o desprezo. Porém

Um dia, notaram que eu não era tão feia, que eu sabia sorrir e que fazia chorar. Deram-me o teclado dos pianos onde eu podia passear a minha simplicidade. Deram-me depois os violinos que abriram estradas largas para os meus devaneios. Levaram-me um dia à opulência da orquestra e eu pude passear os meus primeiros tombos⁶⁹.

A *Melodia Carioca*, então, conquistou a beleza e a maturidade quando conseguiu ser executada com a orquestra – mas mantendo uma questionável e frutífera ligação com a batucada e o regional. Mesmo com tudo isso, a personagem *Melodia* não via um futuro brilhante para ela. Segundo a história, ela não sobreviveria e ficaria “perdida no palácio negro das melodias esquecidas”⁷⁰. Um dos motivos era a alegada “ligação” – palavra aqui usada no sentido dado ao termo nas novelas da Rádio Nacional, isto é, sua proximidade íntima e condenável – com um ritmo primitivo, o *ritmo carioca*. Um problema

⁶⁷ ZUMTHOR. *A Letra e a Voz - a "Literatura" Medieval* (PINHEIRO, et al., Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 152. Zumthor aqui se refere ao nomadismo geográfico com histórias que caminharam pela Eurásia. Para este texto, pensou-se como se dá pela sobreposição de diversas informações musicais associados a lugares diferentes, como a orquestra europeia e o samba brasileiro com forte acento vindo de culturas africanas.

⁶⁸ ADM: 10-jan-1947.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

aparentemente intransponível, já que o ritmo resultante dessa união “fora da terra em que nasceu, ninguém consegue executá-lo”, afirmando-se assim a exclusividade dos músicos brasileiros em executar a própria música.

Ainda que haja todo esse cenário pouco favorável, a personagem acreditou que sobreviveria, pois compreendia os sentimentos do povo brasileiro e estaria sempre pronta a receber aqueles que viessem até o Rio de Janeiro. Esta fala deixa entrever o que os produtores pensavam sobre a música que faziam em vários programas radiofônicos do período e parece mostrar como parte da historiografia tem tratado o assunto. A questão do *samba de casaca*, apontado anteriormente, tem referido em seu texto a figura do compositor Ary Barroso. Muito do que se tem escrito sobre a música brasileira das décadas de 1940 e 1950 tem levado em conta autores como Alberto Ribeiro, Dorival Caymmi, João de Barro e outros “heróis de seu tempo”⁷¹, como já foi mostrado na análise do programa *Rádio Almanaque Kolynos*. Contudo, a figura do orchestrador da música, Radamés Gnattali neste caso específico, e dos músicos que a executaram, não entrou no comentário de Pedro Anísio. Focar a atenção no maestro Radamés e não num compositor como Ary Barroso traz a vantagem de entender que os arranjos feitos para aqueles programas não foram dirigidos ao samba exclusivamente nem a nenhum outro gênero musical específico. No entanto, bem pouco se tem escrito sobre os músicos que participaram daqueles arranjos em relação aos seus autores.⁷²

Pode-se apontar algumas razões para isso. Em primeiro lugar, há uma primazia da composição sobre o arranjo e a performance no que diz respeito à

⁷¹ RAK: c1946.

⁷² Apenas para exemplificar, Ary Barroso teve cerca de uma dezena de biografias a ele dedicadas, além de aparecer em fascículos de discos vendidos em bancas de jornal ou em songbooks como os das editoras Abril, Globo e Lumiar. A biografia de Radamés Gnattali, no entanto, está composta de apenas dois títulos, um da editora Funarte e outro feito como complemento ao longa-metragem *Nosso amigo Radamés*. BARBOSA e DEVOS. *Radamés Gnattali*. DIDIER. *Radamés Gnattali*. Outros maestros do período, como Leo Peracchi, Lírio Panicelli ou o maestro Chiquinho não têm biografias a eles dedicadas, que sejam do nosso conhecimento. A única exceção aparece na forma de um filme sobre o maestro Alceo Bocchino, feita pelo mesmo diretor da biografia de Radamés Gnattali. DIDIER. *Maestro Bocchino* Rio de Janeiro, 2006 DVD.

autoria de uma peça musical. No registro de uma canção, por exemplo, leva-se em conta muito mais a melodia que ela contém do que sua harmonia ou seu ritmo. Em termos de legislação autoral, se estes dois elementos forem mudados, nem assim se disputa a autoria dada àquele que compôs a melodia. Por isso, por mais marcante que seja o acompanhamento da música *Aquarela do Brasil*, e seu ritmo seja parodiado em inúmeras outras composições, seu autor será somente Ary Barroso, o compositor da melodia e da letra.⁷³ Esta disposição legal deixou Ary Barroso como o produtor intelectual da obra, enquanto Radamés, pelo menos como arranjador, criou uma instância subordinada àquela. Sua criação não foi considerada parte integrante da criação, pelo menos no que diz respeito ao direito autoral⁷⁴. Desse modo, para saber mais sobre a dinâmica daquela composição, interessaria mais entender o que se deu com o compositor da peça do que com seu arranjador.

Em segundo lugar, os maestros das emissoras radiofônicas desse período não investiram muito tempo em promover seu trabalho ou a si próprios. Diferentemente dos compositores, que deveriam buscar quem se interessasse por suas músicas, os maestros tinham emprego certo e uma demanda de trabalho grande o suficiente para se manterem ocupados e, indiretamente, serem promovidos com ele. Parodiando títulos dos programas, se há *Gente que brilha* é porque *Os maestros se encontram*, e foi seu trabalho, juntamente com o dos músicos a eles ligados, o responsável pela criação do cenário radiofônico em seu ápice. Por exemplo, nos programas patrocinados pela PAA, o nome de Radamés vinha como um dos produtores do programa, ao lado de Almirante, Haroldo Barbosa, José Mauro e outros. Cantoras como Emilinha Borba e Dalva de

⁷³ Embora um exemplo musical seja difícil de ser mostrado em texto, pode-se apontar como ilustração músicas como *Querelas do Brasil* e *O Bêbado e o equilibrista*, ambas de João Bosco e Aldir Blanc e *É*, de Gonzaguinha, que fazem referência em seus respectivos acompanhamentos à *Aquarela do Brasil* como Radamés Gnattali a arranjou.

⁷⁴ A rigor, Radamés teria direito *conexo* ao direito autoral, mas isso só seria regulamentado em 1966 e efetivado em 1982. MORELLI. *Indústria Fonográfica*. p. 92.

Oliveira, pouco depois eleitas Rainhas do Rádio, participavam destes programas como cantoras tendo sem um maior destaque à própria pessoa, e sim a música que estavam ali para interpretar. Dizendo de outro modo, no par música/intérprete, quem era destacado nesse momento era a música.

Se Almirante criou textos bastante elogiados quando se fala dos programas montados, eles foram circundados por uma infinidade de arranjos, não só de sambas, mas também de músicas folclóricas e, claro, tangos, rumbas, foxtrotes, adaptações de músicas eruditas e diversos outros gêneros. Segundo um depoimento do próprio Radamés, essa imensa produção não foi criada com o propósito primeiro de 'vestir uma casaca' em uma música até então vista como bárbara, espontânea ou desprovida de maiores encantos. Sua motivação para fazer as primeiras orquestrações teve a ver com a vontade de fazer alguma coisa musical com os músicos com quem convivia independentemente dos programas em si. Para ele, pelo menos, esta atividade não estava ligada à preocupação com uma agenda estética ligada a uma *Bildung*⁷⁵, mas a algo bem mais mezinho:

O negócio é o seguinte: como eu sempre estava lá [na Rádio Nacional] com o Iberê [Gomes Grosso, violoncelista], o Luciano [Perrone, baterista] e o Romeu Ghipsman [violinista], eu comecei a escrever um trequinho de música para nós tocarmos. Uma toada, por exemplo. Uma coisinha brasileira, mas com conjunto de câmara, pra piano, violino e violoncelo. Então, quando tinha aqueles buracos no programa, porque aquilo era pra tapar buraco, e eu fazia pra mim, mesmo, quando faltava alguma coisa num programa, diziam 'olha, toca esse negócio aí', e isso era muito comum, porque não tinha nada escrito naquele tempo.⁷⁶

Esse discurso é revelador da contradição entre uma pretensão em se criar uma obra monumental, como parte da historiografia às vezes sugere, com o cotidiano de um músico junto a seus colegas no embate com diversas carências, inclusive de conteúdo artístico. Porém, uma interpretação literal das palavras do maestro pode levar à enganosa conclusão de que ele fora indiferente a tudo

⁷⁵ NAVES. *O violão azul*. p. 58.

⁷⁶ MARQUES. *Depoimento de Radamés Gnattali*. Grifo meu.

aquilo e que tudo o que ele e os outros fizeram foram apenas a um ou outro “trechinho [...] para tapar buraco”. Não parece ser isso o que aconteceu.

Um maestro do rádio como Radamés tinha grande empenho em criar um tipo de música sofisticado com o que lhe davam naquele ambiente, ou seja, solistas e grupos famosos e diversas formações instrumentais. Isso foi feito tanto para os sambas quanto para os outros ritmos como tangos, rumbas ou valsas. Sua biografia pode sugerir que ele fosse frustrado por não ter seguido uma carreira de pianista no exterior e, como ‘válvula de escape’, usou o rádio para extravasar o seu talento de orquestrador e instrumentista⁷⁷. Mas, independentemente disso, seu procedimento foi motivado por razões mais pessoais, como o convívio com os músicos citados e provavelmente outros que vieram depois, e também pela simples razão de fazer um tipo de música que o desafiasse intelectualmente, ainda que dentro dos moldes dos programas radiofônicos. Em outras palavras, ele se envolveu numa produção musical de grande demanda e alta complexidade dentro de um ambiente artístico e comercial que estava lhe dando espaço para produzi-la, o que devia ser bastante estimulante: Para o músico, “*a capacidade de executar música extremamente complicada em toda uma gama de estilos, sob pressão e com pouco ou nenhum ensaio é claramente uma questão de orgulho*”⁷⁸. Além disso, Radamés e outros maestros não se limitaram a produzir arranjos para o rádio e conseguiam tempo para manter uma produção de peças eruditas ‘sérias’⁷⁹. Por esses motivos, pelo menos, não parece que Radamés estivesse fazendo algo só porque houvesse

⁷⁷ Ser concertista foi a primeira ambição de Radamés, mas as mudanças políticas provocadas pela entrada de Getúlio Vargas no poder prejudicaram essa trajetória.

⁷⁸ Esse é o perfil de um músico que não vê o comprometimento comercial como algo necessariamente frustrante. Radamés e esse grupo de músicos têm um perfil semelhante aos músicos de alto nível artístico e salarial dos estúdios cinematográficos de Hollywood, que veem seu trabalho como recompensador, estudado por Robert Faulkner *apud* MARTIN. *Sounds and Society*. p. 213. Grifo meu.

⁷⁹ A produção erudita de Radamés foi organizada num catálogo digital e distribuída em formato DVD em 2005. EVANGELISTA. ‘Brasileira’ traz obra erudita de Radamés. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/6/2005. Leo Peracchi, usando o pseudônimo de Esther Abbog compôs diversas peças infantis para piano. Alceo Bocchino também tem uma produção de peças eruditas para pequenos conjuntos instrumentais.

uma indústria cultural incipiente e nem parecia ver seu trabalho na Rádio Nacional como algo pouco digno. Aliás, a lembrança ruim que Radamés mencionou desse período foi a falta crônica de ensaios para as músicas a serem executadas nos diversos programas de que participou⁸⁰.

Esse último ponto sugere a preocupação com a qualidade da execução musical sem apontar para um gênero específico. Afinal, programas como as *Aquarelas* não eram compostos de um gênero musical em particular. Os maestros orquestravam as músicas em função dos temas que os programas tinham e também dos intérpretes que as executariam. Deve-se entender a palavra 'intérprete' de uma maneira bastante abrangente, pois isso teria não só a ver com um cantor famoso ou um conjunto vocal, como é comum de se pensar, mas também com uma das diversas formações instrumentais que podiam estar à disposição naquele momento com dezenas de instrumentos diferentes ou apenas um pequeno conjunto. A reunião de um grupo particular de músicos implicaria em escolhas específicas para eles. Por exemplo, um arranjo feito para uma cantora podia não servir para outra geralmente porque a tessitura vocal das duas era diferente. Assim, é compreensível aceitar que um arranjo para a voz aguda de Dalva de Oliveira não possa ser utilizado em sua forma original por Linda Batista, que tem a tessitura mais grave. Ele teria de ser reescrito, levando-se em conta que os instrumentos da orquestra não podem simplesmente tocar 'mais grave' para se conformar à voz da cantora. Esse é um dos motivos, inclusive, para os cantores e cantoras terem um repertório 'exclusivo', pois um intercâmbio de arranjos entre elas seria pouco efetivo⁸¹. Quando a situação obrigava o uso de uma música com um cantor ou cantora para o qual não existia um arranjo próprio, entrava a figura do pequeno conjunto

⁸⁰ MARQUES. *Depoimento de Radamés Gnattali*.

⁸¹ Embora seja raro, também havia a refeitura do mesmo arranjos para cantores diferentes em tons distintos, caso da música *Param-pam-pam*, cantada por Ruy Rey no programa *Nas Asas de um Clipper* de 9-mai-1947 em Do maior e por Nuno Roland na mesma série, em 19-set-1947, um tom acima.

chamado *regional*, cuja função principal era dar condições de se executar um acompanhamento interessante de ser ouvido e ainda ter grande flexibilidade para mudar de tom ou o número de estrofes de uma música sem que seja preciso reescrever uma grande quantidade de partes instrumentais. No período em que Radamés trabalhou com a série das *Aquarelas*, não houve o uso de um conjunto menor nenhuma vez.

Em 43 programas examinados, Radamés fez arranjo para quase duas centenas de músicas, além de compor trechos instrumentais que funcionavam como música de fundo para o narrador. Levando-se em conta que ele não trabalhava apenas nesse programa – a série *Um milhão de melodias* tem tanto ou mais trabalho como este – mostra que sua produção musical é formidável e, ao mesmo tempo, efêmera, pois raros desses arranjos foram usados mais de uma vez. Talvez isso explique o motivo de muitos depoimentos não mencionarem esses arranjos como algo valioso, uma vez que cumpriram seu papel em seu tempo e dificilmente seriam reaproveitáveis em outro momento. Mas nem por isso sua confecção foi descuidada. Concluindo esta argumentação, os arranjos feitos no período mostram uma competência artística bastante grande e isso pouco tem a ver com ela estar relacionada ao samba ou a outro gênero musical, e sim com as condições em que eles foram produzidos. Pensar na música do rádio exige que se leve em consideração a figura de seus músicos e não somente dos compositores que forneceram o material inicial ou dos solistas que ganharam fama por meio dessas emissoras.

A continuação da série *Aquarelas* indica um dado que não é muito discutido: o problema para o músico brasileiro tocar música estrangeira. Se era verdade – como disse o locutor refletindo a opinião do produtor que escrevera o programa – que “um tango executado por uma orquestra alemã mais se assemelha a uma marcha de guerra”, o que garante que uma rumba não seja descaracterizada pelas mãos de músicos brasileiros? E, se fosse esse o caso,

seria possível que esses músicos percebessem isso? Isso mudaria sua postura frente a essas músicas? Orquestras com o nível artístico como as que existiam na Rádio Nacional podiam enfrentar situações artisticamente complicadas e frustrantes quando o programa impunha a execução de uma música para a qual era necessária a intuição adquirida por se ter nascido num lugar específico ou convivido longamente com determinado ritmo. Este pode ter sido o caso de *Nas Asas de um Clipper*, um programa semanal produzido, além do Brasil, também no México, na Argentina e em Cuba durante o ano de 1947⁸².

No Brasil, *NADC* era transmitido às sextas-feiras, às 21:30 com meia hora de duração ocupando, portanto, o horário nobre da programação. Como muitos outros programas do período, era realizado ao vivo com uma orquestra – chamada *Típica Corrientes* – associada ao maestro argentino Eduardo Patané, mas com a regência de Radamés Gnattali. Além da orquestra, cantores do meio artístico brasileiro e eventualmente dos outros países participantes faziam suas apresentações, conduzidas por dois locutores de modo a criar um ambiente dinâmico e vivo ao longo do programa. Assim como outros programas da poderosa Rádio Nacional nesse horário, tinha uma enorme popularidade. Cada um dos três países – Argentina, Cuba e México – era ‘ilustrado’ no programa durante seis semanas, ao longo das quais anunciava-se um concurso. Para participar, bastava descrever ‘Em até 200 palavras por que gostaria de conhecer Cuba [por exemplo] voando num Clipper’⁸³. O vencedor estaria presente ao programa em três momentos: primeiro, no anúncio público de sua vitória. Depois, na emissora promotora do programa em seu país de visita e finalmente na volta ao Brasil, sempre falando de suas impressões tanto do lugar quanto da viagem generosamente oferecida pela PAA. Cada país foi mostrado duas vezes.

⁸² Coincidentemente, foram esses os quatro países apontados por Roberts como os que mais contribuíram para dar um ‘tingimento latino’ às cores da música popular americana. ROBERTS. *The Latin Tinge - The impact of Latin American Music on the United States*. Tivoli: Original Music, 1985. [1979]. p. 3-4.

⁸³ Bases do concurso ‘Viagem Maravilhosa ao México’, extraído do programa *NADC*: 28-mar-1947.

Para o que interessa a esta argumentação, concentraremos a atenção nos programas dedicados a Cuba apenas. Neles está evidente como a execução de peças musicais com elementos estranhos à música brasileira podia trazer problemas na performance das músicas, especialmente se analisados os elementos que são importantes nas versões originais. Dos doze programas irradiados, chegaram até nós oito, cada um contendo entre seis a oito músicas. Foram executadas, nesses programas 54 músicas, a maioria apenas uma vez, pois foram executadas 49 composições distintas. Desse total, 33 foram cantadas em espanhol, 17 em português (incluindo-se aqui músicas de origem caribenha como 'Babalu', de Lecuona e uma com trechos em *portunhol*, 'Tico-tico na rumba'). Quatro outras peças eram instrumentais. Note-se, portanto, que as composições em espanhol aparecem em número praticamente dobrado que as canções em português, criando um ambiente latino para o ouvinte brasileiro.

Com poucas exceções, a maioria dessas composições foi confiada a apenas dois cantores: os brasileiros Ruy Rey e Nuno Roland, especializados nesse tipo de música. Em um depoimento dado na década de 1970, Ruy Rey disse que esse repertório latinizado não podia ser usado fora daqueles programas. Quando ia se apresentar em bailes Brasil afora, quase todo esse conjunto de músicas ficava de fora⁸⁴. Ele e Nuno Roland tinham, evidentemente, um repertório que ultrapassava a temática latina. No programa, Radamés Gnattali foi o arranjador principal, mas isso não impediu outros arranjadores de enviarem seus trabalhos, como Vito Boni na série argentina e o mexicano Noé Fajardo para a série de seu país. Alguns instrumentistas estrangeiros também tiveram seus nomes mencionados, como o bongoísta Viñolas e o cantor Quincho, ambos cubanos. Até um embaixador cubano compareceu ao programa, Gabriel Landa.

⁸⁴ MARQUES. *Depoimento de Rui Rei - AER412*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976]. cassete.

A audição destes programas radiofônicos parece confirmar que muitas músicas ali tocadas de origem caribenha foram apresentadas de maneira indireta aos músicos e mais indireta ainda ao público. Especificamente, o Brasil era alcançado pelas músicas cubana, mexicana e argentina em função daquelas que faziam sucesso no mercado americano. Roberts⁸⁵ diz que os sucessos musicais latinos tiveram um grande impulso nos EUA por meio dos filmes de Hollywood, tendo neles um trampolim para chegarem a outros públicos como o brasileiro. Isso pode ter como efeito a difusão desses sucessos em programas como *Nas Asas de um Clipper*, uma vez que ele foi patrocinado por uma grande companhia americana em articulação com o Caribe e outros pontos do continente americano. Outro efeito dessa difusão estava no repertório pretensamente caribenho veiculado pelo programa, muito relacionado com o que foi produzido nos EUA no mesmo período por orquestras como a de Xavier Cugat, especialmente. Este músico, para tornar a música mais palatável ao gosto do público americano, modificou-a a ponto de achar que ela tinha perdido sua autenticidade: “Para fazer sucesso na América eu dei aos americanos uma música latina que não tinha nada de autêntico em si”⁸⁶.

Para ilustrar o desconforto que um músico brasileiro podia sentir ao executar o ritmo caribenho, seja ele “autêntico” ou não, vale a pena atentar um momento para a questão da *clave* na música cubana que chegava até o Brasil. Mesmo levando-se em conta que ela é uma representação teórica, pode-se entender melhor o que acontece na execução musical desse ritmo quando não há familiaridade com ela⁸⁷. A *clave* pode significar duas coisas: é um instrumento de percussão, com dois bastões de madeira um pouco mais grossos e mais curtos que as baquetas de uma bateria tocados batendo-se um no outro. Esse

⁸⁵ ROBERTS. *The Latin Tinge*. p. 109.

⁸⁶ Idem, p. 87.

⁸⁷ Os aspectos técnico-musicais da *clave* podem ser vistos no anexo 3.

instrumento comumente toca um padrão rítmico que vem a ser o segundo sentido para a palavra, mais importante para o argumento aqui: a clave funciona como uma espécie de 'gabarito rítmico' que dá base para os outros elementos musicais se apoiarem nele. Sua importância nesse tipo de música é equivalente à da síncopa no samba brasileiro e há uma grande proximidade entre os dois ritmos, o que pode ser enganoso, pois eles continuam distintos⁸⁸.

Um parâmetro bastante evidente é que a clave precisa de dois compassos para se estabelecer, criando duas possibilidades, chamadas de 3-2 e 2-3⁸⁹. Note-se que os dois diferem apenas na ordem em que '2' e '3' aparecem. Uma vez estabelecido, deve perdurar por longos trechos da mesma música sob o risco de gerar uma inconsistência rítmica. Esse padrão, no meio do século XX, já era audível na maioria das gravações de músicas de origem cubana, tanto feitas por seus artistas quanto por outros que foram trabalhar nos EUA, como o espanhol Xavier Cugat. Este arranjador recebeu treinamento musical em Cuba e talvez fosse o nome mais conhecido na música 'latina' a trabalhar para o cinema e a divulgação dessa música para o mercado americano. Indiretamente, foi quem apresentou muito desse repertório para o público brasileiro.

Em algumas músicas onde a clave era audível nas gravações de Cugat e nas da Rádio Nacional, foi possível um confronto entre as duas execuções. Para a grande maioria dos casos, a coincidência fica estabelecida, isto é, Cugat e Radamés (considerando que ele tenha sido o maestro da Orquestra da Rádio Nacional) executaram as músicas com o mesmo padrão. Mas houve exceções. A primeira delas foi com a música *Bim Bam Bum*, de Noro Morales e Johnny

⁸⁸ Uma boa explicação do ponto de vista musical da clave na música brasileira está em SANDRONI. *Feitiço Decente*. p. 28-32. O trabalho do pesquisador naquele texto até faz uma referência à música cubana, mas não a aprofunda, uma vez que seu objetivo é falar do chamado *paradigma do Estácio* para o samba brasileiro moderno. Para a música cubana e a clave, ver MANUEL, BILBY e LARGEY. *Caribbean Music*. p. 38-41. O trecho em questão faz uma reflexão sobre a questão da clave e a percepção do músico não-iniciado nesse ritmo.

⁸⁹ Para um maior detalhamento sobre a clave utilizando-se notação musical, ver o anexo 3: "A questão da clave em *Nas Asas de um Clipper* no fim deste texto.

Camacho, cantada por Ruy Rey. Ela teve a clave invertida em relação a uma gravação da mesma música pela orquestra de Cugat e cantada por Lina Romay. Pela transcrição, é possível notar que a gravação de Cugat faz com que vários pontos rítmicos da clave e da melodia coincidam, o que parecerá, aos ouvidos mais acostumados com o ritmo centro-americano, o mais 'correto'.

A mesma coisa se deu com a música *Ali Baba*, de Ernesto Lecuona, executada tanto em *Nas Asas de um Clipper* quanto nas séries das *Aquarelas*, todas por Ruy Rey⁹⁰. Novamente, a orquestra executou a música com a clave invertida, numa situação semelhante à da rumba *Bim Bam Bum*. Para os ouvidos brasileiros, esse padrão invertido não faria tanta diferença assim. "O que há de errado nisso? Está soando OK para mim!"⁹¹, poderia ser o comentário ouvido pelos músicos da orquestra que não tivessem familiaridade com o ritmo original. No entanto, ela é fundamental para a correta execução desse tipo de música e torna-se cada vez mais incômodo ouvi-la invertida à medida que se acostuma com ela. Se esse for o caso, "músicos competentes irão trocar olhares desesperados um para o outro enquanto tocam e alguns dançarinos veteranos da pista podem sentir, ainda que intuitivamente, que o som está de algum modo embaralhado e confuso e talvez este seja um bom momento para fazer uma pausa e tomar outra cerveja"⁹². Era muito comum nesses programas a percussão começar o ritmo bem antes dos demais instrumentos, num procedimento semelhante ao das orquestras de baile, que não param a percussão de modo a criar uma ligação entre uma música e outra. No caso do rádio, esse intervalo entre duas músicas servia para o locutor falar, os demais músicos virarem a página para o próximo arranjo, sendo possível pensar que o

⁹⁰ *Ali Babá* foi executada em ADA: 3-fev-1946, ADM:s/d, NADC: 16-mai-1947 e 17-out-1947.

⁹¹ MANUEL, BILBY e LARGEY. *Caribbean Music*. p. 41.

⁹² *Idem*, p. 40.

maestro estivesse mais preocupado com o fim da locução – sua ‘deixa’ para a próxima música – do que com o padrão da clave.

Independentemente disso, houve outra novidade musical materializada no bongô que, algumas vezes, foi tocado por um cubano. Esse instrumento criou uma variedade rítmica bastante interessante e variada a ponto de ser possível pensar que ele prejudicava a entrada de outros músicos. Em *Rumba Negra*, por exemplo, a questão não se deu com a coincidência ou não da clave com relação a uma gravação estrangeira, mas com a própria orquestra. Na única execução desta peça disponível para escuta, o bongoísta cubano Julio Viñolas teve bastante destaque num trecho da música imediatamente anterior à entrada dos instrumentos e da voz. O problema é que o bongoísta executou uma hemíola⁹³, ou seja, um polirritmo que parecia desviar-se do padrão original, no caso, dando a impressão de que o ritmo estivesse numa divisão ternária ao invés de binária e possivelmente confundiu os músicos. O resultado foi que os metais entraram em um ponto da música que o cantor, ao repeti-lo, mudou, esperando um compasso a mais e ‘consertando’ o padrão rítmico para se encaixar na clave. Embora não se possa afirmar com certeza, pode-se dizer que os músicos experientes da orquestra iniciaram a execução dessa peça com alguma insegurança, o que pode ser interpretado pelos pratos que Luciano Perrone, o baterista, tocou naquela ‘falsa’ entrada dos metais ou no início do próprio Ruy Rey, que cantou sem um arranjo definido por parte da orquestra. Esta, instantes depois, já tem a situação dominada e seguiu sem maiores surpresas. Porém a música não foi mais executada em nenhum outro programa...

Situações como estas mostram que a execução de uma música estrangeira, com poucos ensaios e, eventualmente, envolvendo músicos estranhos à orquestra podiam ser um ponto de tensão para todos e tocá-la não

⁹³ Ver anexo 3.

devia ser exatamente fácil ou prazeroso. Naturalmente, isto não ficou restrito às execuções da Rádio Nacional e cabe mencionar um breve relato sobre Jackson do Pandeiro no começo de sua carreira em Recife, onde se diz que ele chegou a tocar bongô na emissora *Jornal do Commercio*, mas a contragosto, afirmando que “Eu não sou cubano, sou brasileiro”⁹⁴. É difícil pensar que esse artista teve um simples arroubo nacionalista para afirmar isso, uma vez que seu próprio nome profissional era inspirado em um artista estrangeiro, Jack Perrin. Dada sua grande intuição musical, fica aberta a possibilidade de se aceitar que a questão da clave não devia passar despercebida por ele, mas, nem por isso, era completamente dominada. Relatos sobre outros músicos de atestada competência no jazz mostraram que, ao executar a música latina, os resultados podiam ser “lamentáveis”⁹⁵.

Esse tipo de problema, se existiu, provavelmente foi sentido especialmente pelos que se envolveram com a execução daquelas músicas. Além disso, o programa *Nas Asas de um Clipper* poderia passar por um mero instrumento de promoção do turismo e de divulgação de um repertório mais ou menos internacionalizado de rumbas, boleros e outros ritmos mais ligados à representação do Caribe feita pelos EUA do que com o Caribe em si. Mas ele também mostrou, ainda que sem um maior destaque, a recepção desses ritmos por parte do meio musical brasileiro. Houve uma produção brasileira de temática latina que evidenciou a questão do confronto do brasileiro e do cubano. Um dos exemplos foi a canção *Tico-Tico na rumba*, cantada por Emilinha Borba e Ruy Rey⁹⁶. Musicalmente, a composição sugere o ritmo da rumba, com clave e

⁹⁴ Um *Apud* MOURA e VICENTE. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2001. p. 135.

⁹⁵ Charlie Parker foi um que não se deu bem com esse ritmo em algumas gravações. Curiosamente, o mesmo saxofonista e outros músicos do jazz pouco afeitos ao padrão da clave acharam mais fácil adaptar-se ao ritmo da música brasileira, como o *Tico Tico no Fubá*. ROBERTS. *The Latin Tinge*. p. 139.

⁹⁶ NADC: 23-mai-1947.

orquestração semelhante ao de um *conjunto cubano*⁹⁷. A letra, no entanto, traz algumas dualidades: primeiro, ela foi cantada parte em português e outra em ‘portunhol’, um espanhol macarrônico, pode-se dizer, com defeitos, mas de compreensão fácil para um brasileiro comum.

[Emilinha Borba]

**Eu fui a Cuba só pra passear
E numa festa pedi pra tocar
O Tico-tico à la brasileira
E um cubano ficou dançando
A noite inteira**

[Ruy Rey]

**El tico-tico [o tico-tico cá]
Yo quiero bailar [o tico-tico lá]
El tico-tico [o tico-tico cá]
Yo quiero bailar [o tico-tico lá] bis**

[Ruy Rey]

**Acá en Cuba vino a pasear
La brasileña a turistar
Toda la noche pasa junto a mí
Vuelve la cintura y va guarachando
y dansando así**

[Emilinha Borba]

**Era um ‘valiente’ ali do lugar
E a orquestra teve que tocar
A noite inteira e agarrado a mim
O tal cubano se desmanchando
Dançando assim...**

Narrou-se dois pontos de vista distintos. O primeiro, o da turista brasileira, desinteressada nos homens do lugar e que simplesmente pediu numa festa para tocarem ‘O tico-tico no fubá’. O segundo, o do cubano que, independentemente das intenções da mulher, interpretou sua passagem e seu andar como um convite à aproximação e é isso o que ele fez, querendo dançar o ‘Tico-tico’ com ela a noite inteira. Enquanto o cantor tem uma melodia própria, a cantora tem

⁹⁷ Este tipo de formação instrumental era formado por trompetes, vozes, congas, piano e contrabaixo e seu amadurecimento enquanto grupo se deu na década de 1940, tendo como maior expoente o compositor Arsenio Rodríguez. MAULEÓN. *The Salsa guidebook for piano & Ensemble*. Petaluma: Sher Music, 1993. p. 37. Roberts fez um paralelo de seu desenvolvimento como equivalente aos primeiros conjuntos de jazz de New Orleans ROBERTS. *The Latin Tinge*. p. 9..

células do *Tico-tico no fubá* original, fazendo uma mistura entre as duas. Pode-se inferir a representação da mulher brasileira como possuindo sensualidade, ainda que involuntária, e a do cubano como o protótipo romântico do *latin lover*.

Outra música, anunciada como “uma das diabruras da nossa música popular” e chamada também de “fantasia” foi a *Rumba de Jacarepaguá*.

**A rumba que eu canto não nasceu em Nicaraguá,
em Las Vegas, em Managuá, Acapulco ou Panamá
Não tem rimas de Havana, com banana, hasta mañana
nem Caracas nem Maracas nem bongôs pra atrapalhar**

**Esta rumba é brasileira. Nasceu lá pra Madureira
Pouco além de Cascadura, a oeste de Irajá
Salve a rumba mascarada que não é rumba nem nada
Mas dá pra gente requebrar até cansar, ai, ai**

Salve a rumba de Jacarepaguá (2x) ⁹⁸

Nesta, a mistura de significações é bem grande, a começar pela música, que começa como rumba e termina como samba, com uma modulação para um tom distante no interlúdio, voltando ao tom original no final. A confusão também se dá com a diversidade de lugares de onde poderia surgir uma rumba: Nicarágua, Las Vegas, Manágua, Acapulco e Panamá são citados, numa grande desordem geográfica e, por que não dizer, etnomusicológica. Porém, da ótica do compositor, se não são ‘legítimos’, são os que levam a fama, inclusive pela poderosa máquina cinematográfica americana. Rimas fáceis e óbvias como Havana/banana/mañana não foram evitadas. Maracas e bongôs foram lembrados como instrumentos que ‘atrapalham’ o compositor na execução de sua peça e, por isso, omitidos do espaço simbólico do cantor, embora apareçam na gravação. Para a segunda estrofe, uma parada do ritmo e o início de uma divisão rítmica mais sincopada conduziu o acompanhamento a tornar-se um samba.

⁹⁸ NADC: 25-jul-1947 e 12-set-1947.

Todo esse trabalho se deu para apresentar uma falsa rumba, ou, como ele mesmo diz na letra, uma 'rumba mascarada que não é rumba nem nada'. Retomando o conceito de representação, pode-se dizer que o autor viu a autenticidade do ritmo rumba na sua origem, isto é, por meio daqueles lugares que Hollywood tornou símbolos de uma latinidade hispânica, mas que ele não sabia – ou não se importava em saber – exatamente qual deles. Com isso, Haroldo Barbosa tirou toda a legitimidade de sua própria música ao confessar seu lugar de origem, isto é, bairros cariocas também pouco definidos: “lá pra Madureira, pouco além de Cascadura, a oeste de Irajá”. No entanto, acreditava ele, essa falsa rumba cumpriria a mesma função de músicas mais autênticas: fazer qualquer pessoa “requebrar até cansar”. Essa foi a ideia de outra canção interpretada também por Emilinha Borba, grande sucesso daquele ano⁹⁹.

**Um dia,
Uma vez lá em Cuba
Dançando uma rumba,
Disseram que eu era,
Escandalosa (2x)**

**Dancei,
E não me encomodei
Pois a rumba por si,
É maliciosa...
Escandalosa (2x)**

Um ritmo sensual, portanto, como ficou conhecido também o samba brasileiro. As três músicas foram gravadas em disco em 1947 por Emilinha Borba. É curioso notar que, pelo menos nesse ano, a cantora deu vida a personagens que não se encaixavam muito bem no papel de moça de aparência recatada, sendo que este recato “atuava como componente indispensável ao

⁹⁹ Ruy Castro usou essa música para mostrar que, no momento em que essa rumba foi sucesso no Brasil, cobrou-se de Carmen Miranda que ela tivesse uma postura mais 'nacionalista'. CASTRO. *Carmen - uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 426.

conjunto da imagem, sendo claros os limites éticos que se lhe impunham”¹⁰⁰, num momento posterior de sua carreira. Se posteriormente em seu discurso ela teve qualquer apelo erótico esvaziado, neste momento suas letras falavam de personagens com malícia, que atraíam o olhar masculino mais lascivo e que queriam requebrar até cansar. Porém, Emilinha em 1947 não era vista ainda como uma das grandes divas da era do rádio (seria eleita rainha somente em 1953).

Isso indica uma dinâmica na representação artística desta cantora e, cremos, de outras como ela. Se a memória pretende mostrar Emilinha Borba como “eternamente rainha”¹⁰¹, isso se deu a partir de uma determinada época e, portanto, tem uma história, conforme estes programas deixam entrever. No momento de *NADC*, Emilinha e suas pares eram queridas de seu público, mas ainda estavam distantes da imagem de divas que posteriormente alcançaram. A temática da sensualidade não esteve restrita, naturalmente, ao repertório emiliano. Ruy Rey e Nuno Roland cantaram, em dias distintos, versões de *Param-pam-pam*¹⁰², de Sérgio De Karlo e *Negra consentida*¹⁰³, de Joaquim Pardavé. Houve até uma rumba composta por Ruy Rey, *Ana Martí*¹⁰⁴, falando de uma musa sensual adorada pelo cantor. Isso fora músicas como *Sambolândia*¹⁰⁵, de Pedro Caetano que tornaram equivalentes a mulher e a rumba como pontos focais de uma representação da sensualidade natural ou espontânea.

Já se disse anteriormente que enquanto o rádio tinha lugar garantido na maioria das residências do Rio de Janeiro e de São Paulo, a produção fonográfica do período era muito menos presente. O que apareceu, portanto, era essa

¹⁰⁰ GOLDFEDER. *Por trás das ondas...* p. 52.

¹⁰¹ Título de sua biografia: FERREIRA e ARMEL. ... *eternamente Rainha, Emilinha Borba!* Rio de Janeiro, c2008. [2006].

¹⁰² NADC: 9/5/1947 e 19/9/1947.

¹⁰³ NADC: 12/9/1947 e 17-out-1947.

¹⁰⁴ NADC: 16/5/1947.

¹⁰⁵ NADC: 23/5/1947.

música radiofônica, oferecida de modo aberto, praticamente gratuito a um ouvinte ávido por uma música que o distraísse sem que ele se preocupasse em cuidar do aparelho. Se a historiografia preservou nomes como Radamés Gnattali, Emilinha Borba e outros, houve uma série de artistas que ficou submersa na composição deste iceberg artístico para que aquela 'ponta' aparecesse. Nuno Roland, Ruy Rey, Roberto Paiva, as Três Marias, Abílio Lessa e vários outros não são muito lembrados pela historiografia canônica que os tornou não só menos famosos como, às vezes, e junto com os seus pares mais conhecidos, constrangedoramente populares, no sentido de uma arte menor ou menos importante. No entanto, esses cantores formaram a paisagem sonora musical para toda uma geração que apareceu a partir da década seguinte em diante, servindo-lhes como inspiração, modelo e, frequentemente, como fonte renovadora do repertório. Foi em meio a esse grande cenário que a historiografia tem escolhido alguns nomes para serem lembrados num processo histórico de seleção e prestígio narrativos.¹⁰⁶

Até 1943, os maestros da Rádio Nacional se utilizavam de uma orquestra com uma formação convencional de uma orquestra de rádio, com a seção de cordas, metais e ritmo. Uma espécie de *big band* com cordas. Mas, naquele ano, a fábrica Coca-Cola lançou o programa *Um milhão de melodias*, um dos mais caros programas do período, onde Radamés trabalhou por 13 anos. Ainda que o programa fosse deficitário, os executivos da emissora entenderam que ele poderia ter uma orquestra ainda maior e Radamés, ao ser consultado sobre isso, propôs uma formação instrumental com características mais 'brasileiras'. Assim, incluiu três violonistas, Garoto, Bola Sete e Menezes, um acordeon, executado por Chiquinho e aumentou a percussão com mais três ritmistas. Essa formação

¹⁰⁶ WALD. *How the Beatles...*

ganhou o nome de *Orquestra Brasileira*, executando os arranjos feitos para o programa.

Mesmo com o adjetivo “brasileira” no título, houve reclamações por parte de algumas pessoas que não viam com bons olhos essa mistura de orquestra e samba¹⁰⁷. Porém houve também parte do público que aprovou o trabalho do maestro, como foi o caso do leitor José Luiz em carta a uma revista da época, em que exortava outros arranjadores a fazer como Radamés, ao tornar uma orquestra algo *desamericanizado*: “Que procurem seguir os passos deste Borba Gato musical, chamado Radamés Gnattali [sic]”, pois ele dava “valor à prata da casa, sabendo transformá-la em ouro”¹⁰⁸. Além de Radamés, outro nome importante do rádio reapareceu na Tupi, espessando o caldo do debate nacionalista por meio de um discurso sobre a música, anunciado como *A maior patente do rádio*.

UM ALMIRANTE NO BUNKER (E A EDUCAÇÃO DO PÚBLICO BRASILEIRO)

Logo após ter produzido as *Aquarelas do Brasil*, na Rádio Nacional, Almirante foi para a Tupi e lá continuou sua agenda de ‘defesa’ da música nacional. De 1947 a 1952 produziu um programa com o intuito de promover essa música brasileira com qualidade. Pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro ele, um dos mais conhecidos radialistas do seu tempo, divulgava meia hora de choros, polcas, serestas e quetais para um público aparentemente ávido por este tipo de música considerada por ele mesmo “saudosa”. Almirante tinha ao seu lado músicos como Pixinguinha, Benedito Lacerda (solistas no sax e na flauta, respectivamente), Dino, Meira (violões), Canhoto (cavaquinho), Gilson (pandeiro), Pedro da Conceição (percussão) compondo a seção “regional”. A esse conjunto, considerado posteriormente uma verdadeira “esquadra musical”,

¹⁰⁷ BARBOSA e DEVOS. *Radamés Gnattali*. p. 36.

¹⁰⁸ LUIZ. “Atire a primeira pedra...”. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, nº 7 p. 34, 1945.

somava-se ainda uma orquestra, com arranjos de Pixinguinha¹⁰⁹. Não raro apareciam no programa músicos como Jacob Bittencourt, o Jacob do Bandolim no início da carreira e outros. Ao longo dos anos em que o programa esteve no ar, Almirante “colocava no programa todo o seu nacionalismo para fora”¹¹⁰. Criticou a veiculação exagerada de música estrangeira no rádio ao mesmo tempo em que procurou mostrar para o seu lugar outra, nacional e de boa qualidade, como aquelas executadas pelo *Pessoal da Velha Guarda* (daqui em diante, *PVG*).

Dentre as motivações para Almirante ter criado esse programa, algumas podem ser apreendidas pelas opiniões que emitia, especialmente no início de cada um deles. Dentre elas, podemos apontar a ideia de a música brasileira estar sendo ‘ameaçada’ por forças exteriores como a entrada da música americana no espaço de escuta do público brasileiro e interiores como a diluição da interpretação de certas músicas por alguns intérpretes os quais ele não cita nominalmente. Atento a isso, Almirante criou ali uma espécie de palanque para a defesa tanto da música brasileira como daquilo que ele julgava ser sua correta interpretação. Por extensão, essa ‘correção’ foi intimamente vinculada ao prestígio dado tanto a Pixinguinha, Benedito Lacerda e o Pessoal da Velha Guarda como ao seu próprio. Afinal, além de produtor radiofônico, Almirante era compositor desde o tempo do Bando dos Tangarás, com Noel Rosa e João de Barro, para falar apenas dos mais ilustres participantes daquele grupo.

Outra motivação pode ter vindo da ideia de dar um impulso na carreira de seu amigo, Pixinguinha, que a esta altura havia sido deixado na semiobscuridade profissional. Flautista e saxofonista desde a década de 1910, Pixinguinha chegou a fazer viagens internacionais para a França e a Argentina com grupos como os Oito Batutas na década de 1920. No entanto, foi criticado por ser negro e, por

¹⁰⁹ Para uma breve história do programa, ver CABRAL. *Pixinguinha - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.:162-165; idem.

¹¹⁰ CABRAL. *No tempo de Almirante*. p. 242.

isso, 'indigno' de representar o país. Como muitos músicos de seu tempo e não só de seu país, Pixinguinha e seus colegas tinham grande habilidade em fazer arranjos de acordo com a demanda por música da época. De marchas carnavalescas a música para teatro de revistas, passando por gravações para cantores de seu tempo, Pixinguinha trabalhou muito e em muitas frentes. Por conta disso, houve quem o criticasse por usar uma sonoridade muito próxima do jazz da época em suas gravações na Victor. Mesmo como arranjador acabou sendo ofuscado por Radamés Gnattali, considerado aquele que introduziu o uso de cordas na música popular¹¹¹. Com tudo isso, a vida profissional de Pixinguinha parecia encontrar a decadência, algo acentuado ainda pela propensão do músico à bebida e à boemia¹¹². Quando Almirante lhe fez a proposta para ser 'estrela' no programa *PVG*, houve uma reversão dessa trajetória, não sem que antes houvesse uma certa conformação à realidade do músico. Pixinguinha reconheceu que a responsabilidade de conduzir o grupo como flautista era muito grande para ele naquele momento. Para aliviar esse fardo, chamou Benedito Lacerda, considerado o segundo melhor flautista carioca do momento (até então o primeiro seria Pixinguinha) e o colocou não só na posição de líder do grupo como também lhe concedeu a autoria de todas as músicas que ele, Pixinguinha, compôs muitos anos antes. Embora isso possa parecer abusivo hoje, na época não era incomum e, aparentemente, foi bastante conveniente para Pixinguinha.

O programa *PVG* era apresentado semanalmente, às quartas-feiras, 21:00, com duração de 30 minutos. Através dele, Almirante seguia um esquema de programação relativamente fixo. Após a apresentação do programa e de seu

¹¹¹ Houve inclusive o boato de que essa substituição se dera por Pixinguinha não saber escrever para cordas, afirmação que Cabral mantém como injusta. CABRAL. *Pixinguinha - Vida e Obra*. p. 147. Independente do motivo, Radamés substituiu Pixinguinha na RCA. Outra fonte diz que Pixinguinha, nessa época, passou a ser considerado um arranjador superado. CAZES. *Choro: do Quintal ao Municipal* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Editora 34, 1998. p. 74.

¹¹² Sergio Cabral (Op. cit.) fala um pouco mais sobre a questão da bebida na vida de Pixinguinha. Um relato bastante aprofundado sobre a questão profissional e a historiografia do artista pode ser encontrado em BESSA. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

patrocinador, Almirante comentava um fato ou emitia uma opinião sobre algum assunto do cotidiano musical julgado relevante. Ali, combatendo “na medida de nossas possibilidades, tudo o que de ruim existe nas composições populares” e elogiando aquele punhado de músicos que “entraram com seu grão de areia orientando a preferência do povo”¹¹³, o radialista parecia querer valorizar uma tipo de música específico em meio ao cenário diverso e, por que não dizer, adverso, da música popular irradiada à época.

Nessas opiniões emitidas no início do programa, pode-se ter uma ideia das preocupações sentidas não só por ele, mas também pelo segmento artístico ligado ao rádio e à indústria fonográfica. Por exemplo, um dos aspectos criticados por Almirante era a performance inadequada – pelo menos, para ele – de músicas em discos e no rádio. Sempre nesse início de programa, encontramos-lo criticando, por exemplo, a interpretação supostamente afetada, fugindo ao ritmo mais simples da melodia, por um certo grupo de cantores que, segundo ele, estão a “andar imitando Bing Crosbys e Frank Sinatras”¹¹⁴. Outro problema sério pode ser chamado de *falso eruditismo*, quando o intérprete decidia corrigir supostos erros de pronúncia em letras de músicas¹¹⁵, comprometendo tanto suas rimas quanto o caráter da canção. Além desses entraves a uma interpretação correta, Almirante criticou veementemente a modificação da melodia de uma peça musical, lembrando aos ouvintes o rigor com que os músicos do programa respeitavam as composições ali executadas¹¹⁶.

Além da preocupação com uma performance musical correta, houve também um confronto deste tipo de música com um concorrente vigoroso e descomunal: a música estrangeira, notadamente aquela cantada em inglês e

¹¹³ PVG: 8-out-1947.

¹¹⁴ PVG: 15-out-1947.

¹¹⁵ PVG: 29-out-1947, ele dá o exemplo com a música “Guacira”, onde a palavra “permiti[r]” é usada para rimar com “ti” e “quisé[r]” para rimar com “fé”. O público presente parece divertir-se quando ele mesmo canta a letra “consertada” mantendo a rima (fazendo soar “Tir” ao invés de Ti e “fér” ao invés de “fé”).

¹¹⁶ PVG: 5-nov-1947.

espanhol. Se Almirante ventilava questões referentes à performance musical no ar, esperava influenciar a preferência do público por algum artista enquadrado em suas prescrições. Nesse sentido, podemos ver o radialista fazendo comentários sobre uma música estrangeira “invadindo” o espaço radiofônico e fonográfico de então, como *Nas Asas de um Clipper* ou *Um milhão de melodias*. Em algumas ocasiões, fazendo-se de espectador, Almirante elogiou a atitude de seus ouvintes quando havia indícios da preferência destes por uma música nacional em detrimento da estrangeira. Foi assim quando ele anunciou, “conforme investigação”¹¹⁷, as três músicas de maior aceitação nas casas de piano e discos como sendo brasileiras. Isso se repetiu em 21/1/1948, onde damos-lhe a palavra:

Nenhum Fox-trot? Nenhum bolero? Nenhuma conga? Papagaios! Isto é um bom exemplo, ouvintes. Se o povo se dispuser a apreciar o que é nosso, saberá descobrir e dar valor às produções boas que sempre aparecem. Bastará um movimento de simpatia pelas nossas músicas populares para que sejam notadas as boas entre as ruins¹¹⁸.

Esse movimento de simpatia pela música brasileira parecia ser de difícil alcance a longo prazo para o radialista. Pode-se dizer que Almirante via essa luta como desigual. Ele chegou a comentar a desproporção quantitativa de discos com música estrangeira de qualidade lançados no país, dando a impressão de que a produção nacional era ruim. Se chegassem ao Brasil cerca de cinquenta discos, eles seriam “...uma nata de perto, talvez, de mil discos editados no estrangeiro, e que não vêm todos para cá”. O erro, segundo ele, era comparar “50 discos brasileiros, dos quais nós mesmos sabemos que só cinco, seis ou oito se podem prestar a confrontos, com os 50 excelentes que nos chegam da estranja [sic]”¹¹⁹. O resultado disso era a “macaqueação”, a preferência pelo

¹¹⁷ PVG: 8-out-1947

¹¹⁸ idem, ibid.

¹¹⁹ PVG: 19-nov-1947

“swing ou o bolero”¹²⁰. Como resolver isso? Para Almirante, refugiando-se “na reconfortante brasilidade desta meia-hora entregue a Pixinguinha [...], a Benedito Lacerda [...] e a orquestra toda formada do Pessoal da Velha Guarda”¹²¹. Todo esse discurso se deu na parte do programa que chamamos aqui de “Introdução”, mas as ideias de Almirante não se resumiam a esta seção somente. O “corpo” do programa, ainda que de caráter menos combativo, trazia também algumas ideias que estão em acordo com aquilo que ele fala na “Introdução”.

Nesta seção central, de duração maior, estava o conteúdo que dava razão de ser a todo o programa: as músicas tocadas pelo *PVG*, nome que engloba os dois artistas principais, Pixinguinha (sax /arranjos) e Benedito Lacerda (flauta), além de um grupo regional já referido e uma orquestra. O próprio Almirante se incumbia de citá-los no fim do programa, um procedimento pouco comum, embora não exclusivo do radialista¹²². Tocava-se entre cinco a seis músicas por programa, sempre precedidas de um breve comentário, uma espécie de exegese da música em questão. De modo geral, Almirante tentava apresentar um mote para capturar a atenção do ouvinte de modo a orientar a sua escuta. Eram muito comuns as referências à memória de ouvintes mais antigos para as coisas do passado do Rio de Janeiro. Assim, títulos como *Morcego*¹²³, *Fecha a carranca*¹²⁴, *Ferramenta*¹²⁵, *Água de Vintém*¹²⁶ e outros.

¹²⁰ PVG: 12-mar-1947.

¹²¹ *idem*

¹²² Curiosamente, a maioria dos programas ouvidos que dão créditos a seus participantes no seu final é da rádio Tupi. Na maioria deles há o trecho que inicia com “Tomaram parte neste programa...” seguido dos nomes dos intérpretes e outros convidados.

¹²³ Apelido do compositor Irineu de Almeida.

¹²⁴ Em referência aos brados dados por comerciários a lojistas que desobedeciam uma lei municipal para fechar as lojas até as 19:00.

¹²⁵ Apelido do balonista português Antônio da Costa Bernardes, que ficou popular pelo estribilho “Olá seu Ferramenta, você sobe ou arrebenta!”

¹²⁶ Referência aos vendedores de água proveniente da Chácara do Vintém.

No que diz respeito à música estrangeira, Almirante parecia sentir a necessidade de valorizar a brasileira de modo que aquela não dominasse completamente o espaço radiofônico bem como o fonográfico desta. Em que pese uma superioridade numérica citada por ele, é preciso lembrar que essa época sofreu uma mudança no perfil de escuta musical no mundo todo. A popularização da gravação e seu aperfeiçoamento técnico (de mecânica para elétrica na década de 1920 e o aumento do tempo de reprodução por disco na década seguinte) tornou possível a distribuição de música para além das costumeiras fronteiras regionais. No início, utilizou-se um repertório relativamente conhecido pelo restrito público que tinha condições de comprar discos, começando com a ópera. O tenor Enrico Caruso, na época, foi um grande sucesso de vendas ainda na fase mecânica do disco. Mas a música popular veio logo em seguida, 'regionalizando' a produção fonográfica na forma da divulgação de artistas de um lugar por meio de seus discos. Posteriormente, a própria demanda por mais música gravada tornou possível, se não necessário, a busca por outra produção além da regional e, nesse caso, foi suprida pelos produtores de conteúdo com mais recursos para fazê-lo. Com referências aos anos de 1924 a 1938, disse Chanan:

O que aconteceu com a cultura musical entre [A Montanha Mágica de] Mann e [A Náusea de] Sartre, Castorp e Roquentin é que a gravação se modificou. Números são difíceis de se conseguir, mas várias referências na escassa literatura indicam que desde muito cedo as vendas do repertório de música popular ultrapassaram, *in toto*, as do repertório erudito. Embora cantores de ópera como Caruso fossem os primeiros a alcançar maiores vendas, isto é porque a ópera era internacional; música popular no começo do século, nem tanto. [...] As vendas aumentaram, entretanto, pela simples demanda da reprodução mecânica criada pela música popular além da capacidade de qualquer indústria musical nacional conseguir suprir. O mesmo aconteceu no cinema¹²⁷.

Assim, consumir música estrangeira não implicava simplesmente em deixar de lado a nacional, mas em complementar uma demanda reprimida com algo

¹²⁷ CHANAN. *Repeated Takes*. p. 44-45.

equivalente (no caso, uma gravação, mesmo que com um repertório não nacional). Essa demanda deve ser colocada em perspectiva, pois o disco não tinha o peso que teve a partir da década de 1960 e a oferta de música, além do rádio, era atendida também por meio das casas de música que vendiam partituras para serem consumidas privadamente por um público amador com condições de executá-las ao piano, o que foi por algum tempo um mercado grande o suficiente para ser colocado ao lado do disco como representativo no que se referia às questões dos direitos autorais e que valorizava mais o compositor da música que o intérprete¹²⁸. Almirante percebeu esse cenário e tentou impedir, por meio da divulgação de um conteúdo julgado por ele importante para a música brasileira, que ela perdesse seus aspectos mais essenciais segundo os critérios que ele mesmo escolheu¹²⁹.

Outro aspecto a ser levantado neste discurso é a “macaqueação” lembrada pelo radialista ao se referir à escuta de uma música estrangeira como uma espécie de moda a ser seguida. De novo, isto não é original, e sim algo já criticado há muito tempo desde pelo menos Silvio Romero¹³⁰. Roberto Schwarz, comentando essa ideia, falou da necessidade não do combate à cópia, mas da oferta de oportunidade para que as pessoas decidam por si o que consumir (e produzir)¹³¹. Nesse viés, a produção radiofônica brasileira também ofertou uma espécie de ‘macaqueação ao reverso’, na forma da execução de músicas que

¹²⁸ MORELLI. *Arrogantes, anônimos, subversivos*. p. 138.

¹²⁹ Almirante não se envolveu apenas na promoção do PVG. Noel Rosa, falecido em 1937, foi ‘redescoberto’ na década de 1950 em parte por conta da série de programas produzidas pelo radialista e posterior publicação de livro homônimo. MÁXIMO e DIDIER. *Noel Rosa - uma biografia*. p. 485. É interessante notar que a ‘metodologia’ de Almirante não mudou: como o sucesso do programa de rádio, frequentemente ele pedia aos seus ouvintes para enviarem quaisquer informações que tivessem a respeito de Noel, material usado no próprio programa de 1951 e posteriormente no livro primeiramente editado em 1963. ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*; ALMIRANTE. *Série No Tempo de Noel Rosa - AER078*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [5-abr-51 / 31-ago-51]. cassete.

¹³⁰ Referência ao epílogo do texto “Estudos Sociais: O Brasil na 1ª década do século (1910), onde o autor fala da necessidade de não se copiar a literatura estrangeira. Embora esse autor esteja falando da *produção* de literatura e Almirante do *consumo* de música, os dois têm em comum uma reação combativa frente à produção artística estrangeira.

¹³¹ SCHWARZ. Nacional por subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 2002. [1987].

pretendiam fazer alguma referência ao Brasil ou de intérpretes estrangeiros que flertavam com a produção nacional. Almirante, no caso, usou algumas dessas músicas para posicionar a legitimidade e a competência que um estrangeiro teria para criar algo pretensamente brasileiro.

Em um dos programas da série *Viva o Samba*, de 1950, apresentou uma música chamada *The Carioca*, de Victor Youmans com versão de Haroldo Barbosa. Na ocasião, o radialista fez essas apresentações por meio de uma fala rimada e ritmada ao som da percussão da orquestra, que já preparava o andamento e o ritmo para a orquestra entrar em seguida. Para a música em questão Almirante apresentou essa pequena narrativa, seguida da interpretação feita pelas Três Marias, um trio formado pelas cantoras Regina Célia, Bidú Reis e Marília Batista:

**Depois do cinema, buscando num tema
dizer qualquer coisa da nossa cidade
tentou fazer samba/meloso, malandro
com aquela cadência que só nasce aqui
E o samba saiu com cara de rumba
sem bossa nenhuma, valeu a intenção
Mas a carioca, brejeira, formosa
Nas asas da rumba fez tal sensação
que hoje lembrando motivos passados
tirando do samba seu molho total
passamos à rumba, um jeito de samba
que é samba no duro, malandro e legal¹³²**

Almirante comentou nestes versos a primeira versão da música, aparecida no filme *Flying Down to Rio*, com Fred Astaire e Ginger Rogers fazendo sua primeira aparição dançando juntos na tela e indicada ao Oscar de 1933. Mesmo o filme sendo antigo, um “motivo passado”, o radialista não se esqueceu das cenas onde a orquestra pretensamente brasileira executou uma música com forte acentuação latina para uma plateia americana que a recebeu como algo sugestivamente indecoroso (uma mulher esbofeteia seu parceiro de dança e a

¹³² BARBOSA. *Viva o Samba - AER226*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [17-mai-50]. cassete.

própria Ginger Rogers se diz ruborizada ao refletir sobre seus pensamentos escutando a música). Depois da dança do casal, três cantoras, Alice Gentle, Movita Castañeda e Etta Moten se revezam na parte vocal da música enquanto a orquestra a executava a música que lembra ritmicamente os ritmos latinos que serão ouvidos depois em *NADC*.

Para os produtores americanos, o cenário falsamente brasileiro apresentado serviu ao seu propósito, que era o de justificar a aparição de um tipo de música pouco comum naquele tipo de filme¹³³. *Carioca* era uma espécie de dança em que o casal executa encostando-se a testa, mas Haroldo Barbosa refez a significação para o moreno nascido no Rio de Janeiro, com uma letra bem mais provocativa em relação a uma feminilidade poucas vezes mostrada em outras canções. A personagem feminina que canta esta música é bem diferente do ideal da *mulher-bem-comportada* que esperava como maior realização da vida a constituição de uma família com filhos, como algumas artistas do rádio faziam crer, de modo a reforçar estes valores no imaginário feminino brasileiro do período¹³⁴. Parte da letra diz:

**O moreno carioca
tem um quê que me provoca
tem um quê que me sufoca
faz bater meu coração
Um moreno cem por cento
quando passa não me aguento
Já não sei mais o que tento
Pra matar esta atração**

**O sol, diz o livro que ensina
O sol, só o sol ilumina
Porém se ele passa na esquina
A luz que ele traz é mais que o sol
muito mais**

¹³³ DECKER. *Music makes me : Fred Astaire and jazz*. Berkeley: University of California Press, 2011. p. 1.

¹³⁴ Esta foi uma das ideias propostas por Miriam Goldfeder em seu trabalho. GOLDFEDER. *Por trás das ondas...* Para que o assunto não entrasse em choque com a figura de uma ou outra cantora, optou-se por 'despersonalizar' a interpretação entregando-a a um trio, recurso comum especialmente no período. SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 62-63.

**Veneno? Eu não digo que não, não
Feitiço? Eu sustento que não, não
Tormento? Eu não digo que não, não
Moreno, o que você me faz não esquecerei jamais**

Do ponto de vista musical, Almirante não tolerou aquela tentativa de se fazer um samba que “saiu com cara de rumba”, criticando-o por não ter o balanço que somente o artista brasileiro teria condições de conseguir, como mostrado anteriormente. A Orquestra da Rádio Tupi sob a direção do maestro Chiquinho, junto com o Trio, executou a música na ocasião citada. Porém, dois anos depois, ela foi reapresentada e, especialmente nesta data, com a regência do maestro Cipó (Orlando Silva de Oliveira Costa), a gravação mostra uma performance de grande qualidade técnica e musical. Nesta ocasião, Almirante não mais participava do programa, sendo o texto dos versos feito por Chico Veiga e recitados por Jamelão. A música desta vez foi apresentada como um samba e não se fez mais as referências aos “motivos passados” que tiravam do samba “seu molho total”. Do ponto de vista comportamental, ela não foi a única a sair do padrão ‘familiar’ do rádio no período. Em “O horário dos Cartazes”, Marlene cantou uma música que aproveitou a popularidade da palavra *mambo* para associá-la ao ato sexual. A versão de Luís de França não ultrapassa o limite do moralmente tolerável, pois dizia que *Papai é do mambo* e este estava sendo ‘feito’ com a *mamãe*:

**Papai é do mambo, mamãe é do mambo
Quando eles dançam a vizinhança quer sempre ver o que é que há**

**Mamãe vai, Papai vem
Tudo vai muito bem
Ele então quer parar
Mamãe diz se papai for parar**

A autoria da versão original desta música é de Al Hoffman, Dick Manning e Bix Reichner. Foi cantada por Perry Como em ritmo de mambo. Com versão em português de Luís de França, Marlene a cantou muito mais lentamente, aproximando-a de um cha-cha-cha lento. Ficou a referência latina na música por conta do estilo do arranjo, provavelmente feito por Alberto Lazzoli, o maestro fixo do programa. Ao longo da performance, Marlene geme e ri, carregando de sensualidade a performance e tornado o duplo sentido da letra bem mais evidente. Ao fim da estrofe, quando *mamãe* ameaça se “acabar de uma vez”, os músicos da orquestra gritam “uh!”, uma interjeição típica desse tipo de música, mas que ajuda a tornar toda a performance ainda mais provocante.

A partir de certo ponto, o ‘problema da música estrangeira’ parece ter dado sinais de mudança. Embora Almirante continue com seu “grão de areia” no *PVG* a atuar como numa espécie de ‘casamata’ de onde os ataques à integridade da música brasileira eram desferidos, o debate foi se transformando e a própria produção musical deu indícios dessa mudança. Uma delas pode ser vista numa música cantada por Marlene, referindo-se a um velho sucesso dos anos 30, chamado *Só se fala na baiana*, de César Siqueira:

**O que é que a baiana tem ?
Mas o que é que a baiana tem,
Que todo mundo acha sobrenatural,
O seu turbante já caiu de moda,
O tabuleiro é coisa tão banal.
E esta história de baiana com balangandãs
Em roda de macumba,
Ôi, Sinhô do Bonfim,
Perdeu a graça, não tem mais poesia,
E agora é só mania
Que não tem mais fim.
Ninguém fala,
Na paulista ou mineira,**

¹³⁵ BUENTES. *O Horário dos Cartazes - AER609*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [28-abr-56]. cassette.

**Na gaúcha que é faceira
E tem seu valor.
E a carioca que tem tanta graça,
Embaixatriz de nossa raça,
Não tem mais louvor.
E o sambista que só fala na Bahia,
Certamente não conhece todo o meu país,
A minha terra que é tão cheia de poesia,
Onde a gente se extasia e todo mundo é tão feliz.
Mas o que é que a baiana tem?
Heim!
O que é que a baiana tem?
O seu turbante,
Heim! já caiu da moda,
O tabuleiro,
Chi! é coisa tão banal,
Perdeu a graça, não tem mais poesia,
Com tudo isso meus senhores,
A baiana inda é a tal.¹³⁶**

Antes, o *locus* privilegiado de uma brasilidade essencial era a Bahia: “A velha Bahia, barroca e mulata, passava a ser uma fonte inesgotável de referência e inspiração”, para autores como Ary Barroso, Assis Valente, Dorival Caymmi e outros. Nela, não ficou tão destacada a natureza, mas sim seu “‘encanto’, ‘magia’, feitiço’, ‘sedução’. Aos baianos se cola a imagem do pré-industrial e do pré-moderno [...] a manemolência [sic], o atraso, a preguiça, a lentidão”¹³⁷. Contudo, os programas de rádio que tanto confirmaram essa ideia, também mostraram algumas dissonâncias. O compositor resguardou a ideia de uma mulher baiana como sendo ‘a tal’ ao mesmo tempo em que a diluiu. Além disso, ampliou muito a possibilidade de se encontrar esse misto de poesia, graça e faceirice por todo o país, turvando a linha geográfica que naturalizava alguns predicados a certas regiões. Aos poucos, isso passou a valer também para a atenção dada ao ‘combate’ da música estrangeira que, por algum tempo, deu lugar a outros assuntos em programas do início da década de 1950 que passaram a mostrar para o público um conteúdo diferente.

¹³⁶ GQB: 12-mar-1951.

¹³⁷ GUIMARÃES. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: FUSP/Editora 34, 2002. p. 132.

A PLURALIDADE ARTÍSTICA DOS PROGRAMAS RADIOFÔNICOS

No começo da década de 1950, algumas séries de programas da Rádio Nacional se valeram do próprio elenco para atrair audiência. *Caricaturas Musicais*, *Gente que Brilha* e *Noite de Estrelas* são algumas das que, majoritariamente, tiveram artistas da própria emissora como estrelas ou convidados especiais em suas edições. Assumindo-se que a Nacional tivesse grande audiência, ilustrada pelo *Himalaia* das curvas do Ibope, pode-se pensar que esses artistas tinham grande ressonância junto ao público. O que chama a atenção, no entanto, é que muitos deles não eram cantores solistas sob o rótulo de *cartaz*, *rainha do rádio* ou algo equivalente. No caso de *GQB*, por exemplo, nos programas escutados, apenas Marlene, tendo aparecido num programa dedicado só para ela, poderia ser lembrada como uma grande estrela. Os demais tiveram a participação de artistas não tão óbvios e vale a pena refletir um pouco sobre a escolha deles e como isso pode deixar entrever como os produtores pretendiam atender as expectativas do público.

Gente que Brilha, patrocinado por Bom Bril, ia ao ar às segundas-feiras às 21:30. Teve-se acesso a quase uma vintena de gravações de 1950 até dois anos depois. Apresentava “o primeiro time do rádio brasileiro em um programa espetacular, escrito e apresentado por Paulo Roberto”¹³⁸. Normalmente apresentava cinco ou seis músicas ao longo de meia hora, relacionando-as com a vida do artista apresentado. Fazendo um programa de apelo popular, Paulo Roberto trouxe para o primeiro plano, além de cantores, também instrumentistas, seus instrumentos e questões relacionadas a eles e às músicas que com eles foram feitas, misturando dramatização, depoimentos e explicações relativamente abstratas para um público familiarizado com aquele assunto. Parte desse “primeiro time” homenageado nos programas foi pouco mencionado na

¹³⁸ GQB: 23-out-1950. Algumas edições foram produzidas (isto é, escritas e narradas) por César de Alencar.

historiografia e na memória posteriores, o que dá margem a se pensar no vácuo narrativo e historiográfico que este período contém.

A relação dos artistas participantes a cada semana é curiosa, pois muitos deles que ali compareceram como homenageados não se fixaram nas narrativas posteriores sobre o rádio no Brasil. Naturalmente, isso é mais uma tendência que uma categorização, baseada na verificação de poucos programas, mas é possível vê-la pelo menos como tal. Independentemente dela, a amostragem tem poucos artistas famosos como foram as rainhas do rádio, por exemplo. É verdade que Marlene e o maestro Radamés Gnattali foram homenageados e Emilinha Borba também teve um programa seu, mas não compareceu e, em seu lugar, foi o compositor Raul Sampaio¹³⁹. O grande rol de artistas homenageados era composto por alguns músicos contratados pela emissora e cuja probabilidade de virarem um 'cartaz' não parecia ser grande. Luiz Paulo da Silva recebeu um programa em sua homenagem tocando bombardino na orquestra da emissora. Francisco Corujo, um violinista argentino, idem. Outros, como o baterista Luciano Perrone e o violonista José Menezes passaram à posteridade em especial por seu envolvimento com o trabalho de Radamés em gravações fonográficas e da própria Rádio Nacional. Mas, na época, não seriam conhecidos pelo público a não ser por meio de programas como *Gente que Brilha*. Além de Radamés, outro maestro foi homenageado, Francisco Duarte, mais conhecido como maestro Chiquinho, "o maestro da simpatia popular"¹⁴⁰. Chiquinho participou de outro programa importante para esta análise, chamado *Noite de Estrelas*, a ser visto adiante. Além dele, e também aparecendo em NDE, havia Wellington Botelho, um misto de humorista e imitador de cantores famosos da época. Com ele, pode-se ver era possível alguns cantores serem lembrados pelo sucesso que faziam e também por um certo estranhamento que o meio artístico podia ter em

¹³⁹ Posteriormente, Emilinha foi, mas como integrante de um time maior de cantores

¹⁴⁰ GQB: 11-ago-1952.

relação às suas interpretações. Dick Farney, por exemplo, era visto como um galã na época e posteriormente um precursor do que veio a ser conhecido como *Bossa Nova*¹⁴¹. Porém, em *Gente que Brilha*, Wellington Botelho divertiu o público imitando-o como se ele estivesse com sono, com a cumplicidade de Radamés Gnattali:

Atenção, amigos, Wellington Botelho vai agora imitar [bocejo] Dick Farney. Ele já está com cara de sono. Dick Farney boceja e eu canto. [cantando a melodia para dormir] Dorme Dick Farney, mamãe tem que fazer... ahhh... como você dorme bem, Dick! Eis que Welington Botelho já está em ponto de bala. Isso, Radamés, vai fazendo uma berceusinha [Radamés vai tocando celesta] Já está em ponto de bala, Wellington, pra imitar o Dick Farney? Já está. Romântico, emocionado e quase adormecido. [cantando] Canta Dick Farney, a turma quer te ouvir...¹⁴²

O 'sono' dessa imitação de Dick Farney deve-se ao fato de sua performance ao cantar ser mais *relaxada* ou *à vontade* do que seriam as de Francisco Alves ou Vicente Celestino, que se aproximariam de uma interpretação mais lírica. Farney conseguia isso cantando baixo e bem próximo do microfone, causando um efeito que tecnicamente chama-se "de proximidade"¹⁴³. Nessa situação, o microfone captura a voz enfatizando seu componente mais grave, causando uma impressão de maior intimidade e, eventualmente, sensualidade, bastante apropriado para a execução de músicas românticas como era o caso de Farney¹⁴⁴.

O programa também homenageou grupos de artistas; não porque tivessem um nome, como um quinteto vocal, mas porque tinham uma afinidade musical, como por exemplo, improvisarem sobre temas dados pelo público. Este foi o

¹⁴¹ Tinhorão fez um artigo dizendo que Farney foi um dos pais da Bossa Nova, embora não se soubesse quem era a mãe... TINHORÃO. *Música Popular - Um Tema em Debate*. p. 25-34. Brasil Rocha Brito também a vê ligada ao artista CAMPOS (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, p. 18-26.

¹⁴² GQB: 26-fev-1951.

¹⁴³ HUBER e RUNSTEIN. *Modern Recording Techniques* 4ª ed. Indianapolis: SAMS Publishing, 1995. p. 478.

¹⁴⁴ Ainda que os aspectos subjetivos da performance vocal possam trazer um certo desconforto quanto à sua análise, tem se demonstrado que isso não só é possível como pode vir a ser bastante instigante: BARTHES. The grain of the voice. In: FRITH, et al. (Eds.) *On Record - Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. [1977].

caso de uma mini orquestra composta pelo já citado Menezes, além do violinista Fafá Lemos, do claronista Sandoval, do clarinetista Abel Ferreira, do trompetista Pedroca, do pianista Gaia (que não foi apresentado como maestro, embora o fosse), do contrabaixista Osvaldo, do pandeirista Bicalho e do baterista Luciano Perrone. Foram chamados de "Turma da Bossa", palavra que já havia sido usada por Noel Rosa em *Coisas Nossas*¹⁴⁵, mas que na época serviu

para identificar a parte mais saliente da frente, essas duas protuberâncias laterais que o povo diz indicarem inteligência, e significa inteligência, de fato. Mas na gíria, bossa, quero dizer, inteligência, também significa inspiração, no sentido de improviso, arte espontânea. Aqui estão, por exemplo, vários sujeitos da bossa.¹⁴⁶

Esse time de músicos foi muito valorizado por conseguir demonstrar uma grande liberdade na execução musical através do improviso e ater-se aos rigores da execução em conjunto numa orquestra como a da Rádio Nacional. Para tanto, tocaram peças de uma e outra maneira, para deleite de seus ouvintes. Isso é importante, pois, para além dos nomes ou da maior ou menor fama dos artistas em si, houve um deslocamento no tratamento dado aos aspectos musicais mostrados no programa. Embora ele ainda fosse um programa popular, há uma ênfase muito menor nos aspectos emocionais e subjetivos da música e mais com aspectos técnicos e até mesmo com elementos relativamente abstratos. Saíram os lamentos sobre um tempo idílico onde o progresso ainda não havia maculado a suposta beleza essencial da música brasileira e entraram agora as descrições do mundo musical e de como esses artistas convidados são habilidosos na sua conquista de um lugar de excelência musical. Os produtores desses programas estabeleceram os seus próprios 'eruditos', no sentido de agregar valor a artistas cuja arte era "guiada, entre outros por valores de complexidade e expressão de

¹⁴⁵ NTNR: 18-mai-1951.

¹⁴⁶ GQB: 15-jan-1951.

sentimentos pessoais e autênticos”¹⁴⁷. Alguns trechos desses programas podem ajudar a esclarecer estas afirmações.

Como muitos programas da Rádio Nacional, *GQB* misturava música e radioteatro. Para apresentar o bombardinista Luiz Paulo Silva, o narrador descreveu a orquestra como um ente abstrato, mas também como um corpo físico dentro de um estúdio e que precisava fazer silêncio para que o programa prosseguisse. Assim, ele começa com o som da orquestra afinando ao fundo, até fazer uma ‘reprimenda’ aos músicos: “A orquestra é uma coletividade de vozes das mais variadas. A esta coletividade pertencem algumas famílias famosas. [gritando] Atenção, silêncio, aí! Silêncio, o programa já começou, está no ar!”¹⁴⁸. Paulo Roberto citou alguns instrumentistas, como Célio Nogueira, Corujo, o violoncelista “Iberê, o Gomes Grosso” e também o contrabaixista Vidal. A cada nome dito, tocava-se algumas notas de seus instrumentos.

Fora eles, outros instrumentos e naipes também foram citados e a cada referência ouvia-se o seu som. Todas essas passagens só foram possíveis com uma combinação prévia entre narração e instrumentistas que, ao invés de tocarem músicas, tinham de estar prontos para a imediata execução de suas pequenas partes conforme a deixa dada pelo locutor, sempre tentando passar um ar de fluidez e naturalidade para o ouvinte, como se tudo fosse apenas uma conversa e o estúdio da rádio, um lugar descontraído. Porém o assunto teve um relativo aprofundamento no que se refere à localização do artista do programa no seu ambiente musical e, depois de ter descrito várias partes da orquestra, o locutor seguiu dizendo que o bombardino

pertence à família dos saxhorns, instrumentos de metal destinados a acompanhamentos e caracterizados por três chaves ou pistons. Esse que estão ouvindo é o bombardino do nosso companheiro Luiz Paulo da Silva, que dará

¹⁴⁷ FISCHERMAN. *Efecto Beethoven*. p. 24.

¹⁴⁸ GQB: 18-dez-1950

início ao programa de hoje apresentando *Ameno Resedá*, de Albertino Pimentel, o famoso Carramona¹⁴⁹

A música referia-se à famosa agremiação carnavalesca que durou mais de trinta anos e teve grande prestígio no meio musical e intelectual do Rio de Janeiro da primeira metade do século¹⁵⁰. Outras músicas da mesma época se seguiram, mas não houve uma menção saudosista ao estilo do *Álbum de Retratos* e nenhuma queixa sobre a influência ou não de músicas estrangeiras. Antes, o programa manteve a postura de descrever os aspectos musicais pelos quais Luiz Paulo manejava seu instrumento, como quando falou da difícil execução da peça *A Polaca*, “uma espécie de bolero a três por quatro”, apresentada pelo músico. Além disso, mencionou aspectos biográficos do homenageado, como seu casamento com dona Nair de Araújo e o fato de sua esposa o estar ouvindo em sua casa “mais um número de bombardino pelo famoso Luiz Paulo, *Fandanguassu*, à moda dos democráticos”.

Tentando divertir o público, o programa nem sempre tratava seus “heróis” com solenidade. Radamés Gnattali, maestro encarregado do programa, ao participar como homenageado teve de continuar nas suas funções de pianista e maestro, inclusive na hora de tocar uma das músicas menos prestigiosas para o piano, o *Bife*. O narrador, para apresentar o instrumento, citou a famigerada música, que precisou ser tocada por Radamés de modo simplório para dar veracidade à história:

O piano, sob os dedos mágicos de Radamés Gnattali realiza a maravilha de som [Radamés executa um trecho musical ao piano]. Mas este mesmo piano debaixo de outros dedos realiza prodígios de saturação [toca o *Bife*] Conheço um sujeito que comprou um piano de cauda e usava o magnífico instrumento tocando o bife. Tocava bife pela manhã, bife à tarde, bife à noite. E assim ficou ele tocando o

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ O *Ameno Resedá* ganhou a simpatia de vários intelectuais como Coelho Neto, Nilo Peçanha, Conde de Moraes e outros. Pixinguinha frequentou os bailes na sua sede. Ernesto Nazareth fez uma polca em sua homenagem. EFEGÊ. *Ameno Resedá - O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

bife durante um mês e quinze dias. No quadragésimo dia de bife, entrou em sua casa um vizinho e...[som seco. O piano para]. Deu-lhe um bife. Bem feito.¹⁵¹

Esta foi a maneira que Paulo Roberto encontrou para apresentar o instrumento e o artista atrás dele, aproximando-o de uma situação que muitos ouvintes da época podem ter experimentado: o de uma pessoa sem conhecimento musical que insiste em tentar executar o instrumento. Porém o produtor não deixou de fora o potencial virtuosístico do pianista Radamés ao anunciar uma valsa de Nazareth, *Confidência*:

Chamo a atenção dos ouvintes para a extrema delicadeza que será empregada pelo nosso Radamés Gnattali na execução desta valsa Confidência. Execução difícilíssima, porque exige uma leveza absoluta que não deve sacrificar o ritmo nem a clareza das notas. Reparem que os dedos do executante tocam as teclas numa leve carícia. O arranjo magistral e belíssimo conta somente com quatro instrumentos. O piano, dois violões e um contrabaixo¹⁵².

O locutor dirigiu a atenção dos ouvintes para a peça em si, para o seu arranjo e o conjunto camerístico que a executa, além da execução de Radamés. Nesse sentido, ele se assemelha ao que Almirante às vezes fazia com Pixinguinha e o Pessoal da Velha Guarda. O ponto a ser marcado aqui é a atenção que se dá à excelência da performance musical, seja pela questão do “patriotismo”, como fazia Almirante, como do virtuosismo em si, como fez Paulo Roberto. No entanto, mais do que uma agenda estética ou nacionalista, o produtor pensava era mesmo na diversão de seus ouvintes e por isso, retomou a questão do desprestigioso *Bife*:

O piano é realmente um instrumento encantador. Ele encan...[começa bife] o piano...[bife continua] (gritando) como dizia, o piano é encantador, mas às vezes os pianistas obrigam a gente a tomar atitudes severas e decisivas [som seco – parece caixa+bumbo] Desculpem, amigos ouvintes, mas este sujeito gosta tanto

¹⁵¹ GQB: 6-nov-1950.

¹⁵² Idem.

de tocar bife que acabará deixando de tocar piano e abrindo um restaurante. Bem, mas voltemos ao piano, isto é, voltemos aos pianistas de verdade¹⁵³.

A associação entre pianistas e restaurantes não é gratuita. Curiosamente, vários pianistas na época foram donos de boates ou de restaurantes e, pelo que alguns memorialistas indicam, esse era um caminho ambicionado por muitos artistas do meio radiofônico¹⁵⁴. O compositor Manezinho Araújo montou o *Cabeça Chata*. Os pianistas Waldir Calmon e Sacha Rubin foram sócios da boates *Arpège* e *Sacha's*, respectivamente. O organista Djalma Ferreira foi dono da *Drink*. Fafá Lemos também montou a sua *Boate do Fafá*. Mais do que um gosto pela comida ou bebida, esses lugares podem ser vistos como uma extensão do campo de influência do meio artístico para além do ambiente de trabalho estrito. Assim, durante algumas décadas desde o tempo de Noel Rosa até Tom Jobim no Rio e César Camargo Mariano em São Paulo na década de 1960¹⁵⁵, foi em lugares como esses o espaço para reuniões, associações, parcerias, sociedades, casos amorosos e tudo o mais que pudesse cimentar a relação entre aquelas pessoas de modo mais intenso. A brincadeira ao pianista dono de restaurante, no contexto da época, fez bastante sentido. A crítica ao seu talento, é uma coisa a se averiguar.¹⁵⁶

Seguindo com o programa, e sem nenhum mau humor quanto à música estrangeira, Paulo Roberto o encerrou anunciando um número virtuosístico para piano e orquestra, uma adaptação do *Vôo do Besouro* de Rimsky-Korsakov em ritmo de boogie-woogie. Esta peça, muito rápida tanto para o piano quanto para

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ GUIMARÃES. *Manezinho Araújo - um cabeça chata nos anos dourados do Rio*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2001. VOGELER. *Por trás do contrabaixo: Copacabana 1950-1960, décadas de ouro*. Rio de Janeiro: edição do autor, s/d. [1993?].

¹⁵⁵ Vários trabalhos memorialistas contaram suas histórias tendo os bares e restaurantes em primeiro plano. Sobre o Rio de Janeiro, além de Guimarães e Vogeler já citados, ver também HOLANDA. *Memórias do Café Nice*. LOBO. *À mesa do Vilariño*. Rio de Janeiro: Record, 1991. Sobre São Paulo, ver PEREIRA. *A história do Jogra! (vol. 1)*. São Paulo: Hucitec, 1976. VIDOSSICH. *Jazz na Garoa*. São Paulo: Associação dos Amadores de Jazz Tradicional, 1966.

¹⁵⁶ Guimarães, por exemplo, diz veladamente que Waldir Calmon conseguiu grande sucesso mesmo sendo um pianista mediano. VOGELER. *Por trás do contrabaixo*. p. 26.

a orquestra, já havia sido tocada no programa *Um milhão de melodias* pelo menos duas vezes. É uma das raras peças instrumentais que foram repetidas, pois isso não era comum na produção radiofônica do período e, dada a sua dificuldade, não devia ser fácil tocá-la sem o recurso de raros ensaios, o que deve ter impedido que ela aparecesse mais vezes ainda. Além disso, não foi dito que Radamés não é o arranjador original da peça, e sim o americano Freddy Martin, que criou a peça para o desenho dos estúdios Disney, *Cante com Disney*, de 1948, o mesmo em que Ethel Smith aparece tocando um órgão Hammond na música *Blame it on the samba*, uma apropriação da melodia de *Apanhei-te Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth¹⁵⁷. Porém, Radamés não foi o único a fazer esse tipo de adaptação, como mostrou o programa homenageando o gaitista Eduardo Nadruz, mais conhecido como *Edu da Gaita*.

Para seu programa, Paulo Roberto também buscou o aspecto cômico da música utilizando-se de um personagem criado para parecer um gaitista pouco talentoso, o Germaninho, que tocava de maneira sofrível o instrumento. No entanto, para as vezes em que Edu da Gaita tocava, apenas para demonstrar a gaita de boca, suas intervenções ilustravam sua enorme competência musical e domínio do instrumento. Ele também se utilizou de um repertório relativamente conhecido pelos ouvintes do período, desde músicas de Luiz Gonzaga até Katchaturian, que, segundo o produtor, causava reações exaltadas por parte do público:

De quando em vez em um de seus espetáculos pelo Brasil, Edu tenta anunciar um número dizendo: “senhores ouvintes, executarei agora de Katchaturian... [som de aplausos gravados] Basta que seja citado o nome do famoso compositor moderno Katchaturian para que o público perceba imediatamente que Edu irá

¹⁵⁷ Disney repetiu a fórmula já usada em *Alô, alô, Amigos* e *Os três cavaleiros*, estes do período da Segunda Guerra Mundial. *Cante com Disney*, diferentemente dos dois primeiros, não tem músicas exclusivamente latinas, caso da adaptação de Rimsky-Korsakov.

executar a Dança do Sabre, número recebido sempre com o maior entusiasmo por todos os públicos.¹⁵⁸

A peça citada do compositor armênio fez parte de um conjunto de obras bastante populares ao longo de todo o século XX. Juntamente com o anteriormente citado *Vôo do besouro* e várias outras, pertencem a um conjunto de peças curtas extraídas de obras maiores que, por sua curta duração e apelo sonoro, foram regravadas inúmeras vezes tanto na forma original quanto na forma de arranjos, paródias ou simplesmente citações. Elas formam um conjunto de fragmentos de composições eruditas muitas vezes chamados de '*Os clássicos mais populares*'. A *Dança do Sabre* faz parte do balé *Gayane*, tendo sido escrita em 1942 originalmente para orquestra sinfônica. Porém apenas na Rádio Nacional ela pôde ser ouvida algumas vezes no arranjo para orquestra e gaita, executado por Edu, mas também somente pela orquestra do maestro Leo Peracchi e numa gravação americana, em *Your Hit Parade*¹⁵⁹. Muitas músicas como estas foram usadas no período, em formas abreviadas e adaptadas para diferentes formações instrumentais.

Um argumento que poderia vir à tona, nessa altura, seria a ideia de Adorno sobre a música popular se passando por erudita, da fragmentação das obras originais em simplórios pout-pourris e na já mencionada miniaturização da música no capítulo anterior. Mas esse não parece ser o caso. Em que pese essas ideias serem coincidentes com partes da produção radiofônica brasileira, não parece ter havido nos programas aqui apresentados a hierarquização e/ou sacralização de um repertório a ponto de vê-lo como 'imortais', mas servindo apenas para o embelezamento do cotidiano.¹⁶⁰ Talvez para desespero de Adorno,

¹⁵⁸ GQB: 8-jan-1951.

¹⁵⁹ Peracchi encerrou o programa *Quando os maestros se encontram* em 1/4/1955 com ela. *Your Hit Parade*, que passava nas noites de sábado era uma retransmissão do programa feito pela NBC e afirmava que o transmitia "diretamente de Radio City, NY". TAPAJÓS. *Quando os maestros se encontram*; VASQUEZ. *Your Hit Parade - AER270*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional - RJ], s/d cassete.

¹⁶⁰ ADORNO. What National Socialism has done to the Arts.

mas de uma maneira mais honesta, pode-se dizer que esse repertório foi veiculado como *mercadoria*, sendo patrocinado pelas empresas de então. Além disso, o repertório erudito não parece ter representado uma ameaça tão grande à música brasileira.

A memória do rádio como um veículo pouco interessante nas décadas de 1920 e 1930, tempo em que havia mais música erudita do que popular, ainda estava presente no raciocínio dos produtores. Renato Murce, por exemplo, lembrou posteriormente desse período como um tempo onde o rádio e sua programação musical essencialmente erudita “da qual ninguém gostava [...] para meia dúzia de ‘crentes’, não atingindo a massa”¹⁶¹. Em alguns programas, algumas falas mostram que muito mais ameaçadores pareciam ser o jazz e o bolero, além dos “Bing Crosbys e Frank Sinatras”¹⁶², muitas vezes citados.

Havia, também, a ambição de alguns desses produtores transmitirem um tipo de música erudita com o objetivo de agregar prestígio aos seus programas. Ademar Casé e um comendador português dividiram as despesas do pianista Alexander Brailowsky, intérprete consagrado de Chopin, para que tocasse no programa dominical do produtor. De outra feita, Eleazar de Carvalho teve oportunidade de estreiar sua ópera *Tiradentes* no horário do programa¹⁶³. Em São Paulo, a rádio Gazeta criou vários programas com música erudita de modo a tornar-se *de elite* sem ser *da elite*¹⁶⁴. A motivação era a promoção desse repertório mais ‘sofisticado’ de modo a criar um interesse por parte do público.

Os produtores criam que a mera exibição de determinado conteúdo em seus programas traria seguramente o interesse por parte do público e o consequente aumento no consumo desse conteúdo. Assim, a execução de peças

¹⁶¹ MURCE. *Bastidores do Rádio*. p. 19.

¹⁶² PVG: 15-out-1947.

¹⁶³ CASÉ. *Programa Casé - O rádio começou aqui*. p. 84-85.

¹⁶⁴ GUERINI JR. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009. p. 97.

eruditas, “graças à extraordinária habilidade de arranjadores americanos [...] saíram do privilegiado recinto da sala de concerto ou dos recitais de pianistas célebres e vieram até os ouvidos da grande massa do povo”¹⁶⁵. Naturalmente, o raciocínio não limitava o repertório. Almirante fez a mesma coisa com Pixinguinha e o *Pessoal da Velha Guarda*, como foi visto.

Gente que Brilha tinha em seu título a derivação de a matéria-prima de seu programa serem *estrelas* (e, coincidentemente, era patrocinado por uma empresa que fazia utensílios domésticos como panelas *brilharem...*) e foi seguido de outro programa, cujo título remete à mesma ideia: *Noite de Estrelas* – agora, patrocinado pelo Laboratório Philips, fabricante da “moderna e científica pasta dental”, que trazia “astros e estrelas que brilham no firmamento da Rádio Nacional”¹⁶⁶. Sendo irradiado aos sábados às 20:30, teria a chance de ter um público que, eventualmente, não pudesse ir até os estúdios da *Nacional* se ele fosse em um dia de semana, caso de *Gente que Brilha*, que passava às segundas-feiras ou de *Caricaturas Musicais*, programa irradiado às sextas-feiras.

Apresentada por Paulo Gracindo, esta nova série trouxe pequenas, mas importantes modificações quanto aos artistas que dela participaram. Dentre os 48 programas encontrados, espalhados por aproximadamente um ano, começou a aparecer a cristalização do chamado *star system* que foi, com o passar dos anos, sendo mais reconhecido como a representação da Era de Ouro do rádio brasileiro. A participação dos artistas seguia um padrão relativamente constante: o programa, de meia hora, tinha geralmente cinco ou seis músicas, sendo que três delas para apenas um intérprete. As outras duas ou três podiam ser divididas em um ou mais artistas. Quem mais compareceu nos programas como convidada foi Linda Batista, com onze aparições. Seguem-na Marlene, com dez e

¹⁶⁵ ADA: 12-abr-1946.

¹⁶⁶ NUNES e GRACINDO. *Noite de Estrelas* - AER041. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-jul-52]. cassete.

Emilinha Borba e Dircinha Batista, ambas com oito aparições. Além delas, uma série de outros artistas marcou presença, embora com um número menor de aparições, como Carmélia Alves, Nelson Gonçalves, Ivon Curi, Jorge Goulart, Nora Ney, Francisco Carlos, entre outros.

O número de convidados instrumentistas caiu bastante, embora não tenha desaparecido. Assim, os saxofonistas Luiz Americano, Sandoval e o clarinetista Abel Ferreira apareceram em um programa cada e Edu da Gaita compareceu a três. Porém isso não quer dizer que os produtores deixassem de lado a música instrumental. O grupo artístico que mais compareceu ao programa foi um trio instrumental, normalmente composto por Garoto ao violão, Fafá Lemos no violino e Chiquinho do Acordeon. Nessa formação, chamava-se *Trio Surdina*. No meio da série, Fafá Lemos viajou aos EUA, sendo substituído por outros instrumentistas, não necessariamente violinistas. Juntando-se todas as vezes em que um pequeno grupo instrumental apareceu, podem ser contados 19 programas, isto é, esse tipo de música, ainda que não sendo majoritária, foi uma constante muito mais presente do que qualquer intérprete vocal individual.

Essa música instrumental que aparecia em *NDE* não predominava sobre as músicas cantadas. Ela servia como alternativa para ela, assim como um número humorístico que será comentado posteriormente. Os arranjos orquestrais, cantados ou não, deviam ser preparados com certa antecedência para que fossem feitas cópias separadas para cada estante dos músicos por copistas e, quando possível, possibilitarem um tempo para serem ensaiados. Portanto, é praticamente impossível fazer uma orquestra inteira tocar de improviso. Porém isso pode ser feito por um pequeno grupo instrumental e era isso o que acontecia. O Trio Surdina, "Os três mosqueteiros da bossa", não se apresentava unicamente na Rádio Nacional. Eles eram "três grandes instrumentistas que

fazem a delícia das boates da cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro”¹⁶⁷. Um som menor em volume, camerístico, mas com muita virtuosidade, bastante diferente da sonoridade mais grandiosa da orquestra do programa.

Era comum o Trio apresentar músicas já conhecidas do público, como *Morena Boca de Ouro*, *Baião Caçula*, *The Breeze and I* ou *Oh, Suzanna*. Essa música, embora tivesse uma espécie de arranjo combinado previamente, não era escrito e ficava muito próxima da improvisação pura e simples. Porém, dificilmente deixavam de lado a melodia principal, o que facilitava a escuta mais atenta da música por parte de quem a ouvisse e a reconhecesse. Além de músicas como as citadas, também fizeram algumas vezes a execução de um pout-pourri de músicas espanholas, de músicas brasileiras ou juninas, além de outro somente com músicas de Pixinguinha. Na virada para 1953, sem Fafá Lemos, o Trio deixou de ser chamado de *Surdina* e, mesmo com a insistência de Gracindo para que fosse rebatizado (como *Trio do Ritmo*, *Trio do-ré-mi*, *Trio Brasileiro*), acabou sendo referido com os três nomes dos componentes, Garoto, Chiquinho e Menezes. Este violonista entrou no lugar de Fafá e foi com esta formação que o trio geralmente se apresentou pelo resto da série, com poucas mudanças a partir de então.

A música tocada também pouco mudou, com execuções virtuosísticas de melodias conhecidas pelo público da época. Dada uma melodia, cada um dos integrantes do trio tomava para si a responsabilidade de executá-la enquanto que os demais criavam o acompanhamento para ela, frequentemente na forma de um contraponto ou de passagens de difícil execução instrumental e grande efeito musical, tanto para o público em geral quanto para um músico mais

¹⁶⁷ NDE: 23-ago-1952.

experimentado¹⁶⁸. Outra artista que apareceu duas vezes no programa foi Carolina Cardoso de Meneses, pianista e compositora, algo pouco comum no predominantemente masculino meio instrumental brasileiro. Até na sua apresentação, feita por Gracindo, a pianista respondeu a algumas perguntas não com a voz, mas tocando piano, dando a entender que o público saberia do que se tratava, mesmo que a comunicação não fosse verbal. Gracindo também ajudava, dizendo o título ou o trecho da letra a que a pianista estava se referindo, para garantir a compreensão da mensagem. Para responder sobre sua idade, tocou o início do tango *Silêncio*, gravado por Carlos Gardel, dando a entender que não responderia essa pergunta. Ao perguntada onde nasceu, tocou o choro *Carioquinha*, e assim por diante. Além de suas próprias composições, também se aliou a um grupo vocal, os Quatro Ases e Um Coringa, para promover um samba carnavalesco, *Quem sou eu pra perdoar*, dela e de Armando Fernandes.

Outros instrumentistas apareceram em um número bem menor de vezes que o *Trio Surdina*, mas sua presença demonstra que os produtores radiofônicos ainda viam esse tipo de música como uma opção musical interessante para o tipo de programa que faziam. É importante destacar essas aparições, pois a maior parte da historiografia pouco comenta a presença de instrumentistas pertencentes à Era do Rádio, e quando o fazem, são lembrados por outras atividades que não a radiofônica¹⁶⁹. A presença relativamente grande de música instrumental desse tipo pelas ondas da Nacional indica que olhar somente para

¹⁶⁸ Embora não se fale desses programas em particular, as críticas feitas a Garoto e sua execução tratam dele, de um modo geral, como um virtuose, capaz de gravar choros difíceis e rápidos como *Língua de Preto*, de Pixinguinha, até ser o primeiro violonista a tocar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Eleazar de Carvalho. Neste dia, tocou o *Concertino nº2 para violão e orquestra*, de Radamés Gnattali. PEREIRA. *Garoto - Sinal dos Tempos* (Coleção MPB, vol. 5). Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 47-48.

¹⁶⁹ Garoto é muito lembrado como uma espécie de 'precursor' dos 'acordes alterados' da Bossa Nova. FAOUR. *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*. p. 54. PEREIRA. *Garoto*. p. 71. Luiz Americano e Abel Ferreira são mais lembrados por suas contribuições no choro que por seu trabalho no rádio. BARBOSA. *Samba 2ª ed.* (Coleção MPB reedições, vol. 4). Rio de Janeiro: Funarte, 1978. [1933]. p. 88. CAZES. *Choro: do Quintal ao Municipal*. p. 87. De nosso conhecimento, apenas o livro de Saroldi e Moreira tem mais de uma página dedicada ao Trio Surdina SAROLDI e MOREIRA. *Rádio Nacional*. p. 139-140.

as orquestras e para os cantores mais conhecidos acaba simplificando de maneira exagerada o cenário artístico do período e dando a impressão já comentada de 'vácuo historiográfico'.

Todos os programas tiveram também uma seção humorística, onde quase sempre vinha de São Paulo para fazer essa parte o humorista Fioravante Pagano Sobrinho. Numa espécie de comédia *stand up*, Pagano compunha um personagem de voz estridente, que podia sussurrar e gritar na mesma frase (o que devia ser problemático para os técnicos da emissora) e trazia assuntos do cotidiano para comentar com Paulo Gracindo. Seu número, de duração de aproximadamente cinco minutos, criava uma pausa para os músicos do programa, que não precisavam mais tocar nem para Pagano e nem para Gracindo ou outro locutor, facilitando bastante o desempenho musical nessa meia hora. Tocavam também um prefixo musical na abertura, encerramento e na apresentação de cada artista, mas não o fizeram para a entrada de Pagano, fato que ele não deixou passar indiferentemente.

Este humorista construía a figura do homossexual que andava na tênue linha entre o comportamento que se espera de um homem adulto heterossexual dizendo frases e falando de modo a 'entregar' sua 'verdadeira' identidade. Por exemplo, acompanhava assiduamente a novela *O Direito de Nascer*, um hábito reconhecidamente feminino pelos produtores radiofônicos¹⁷⁰. Ao ser apresentado pela primeira vez no programa, cantou seu próprio prefixo, uma paródia de *Sabiá lá na Gaiola*, pois Gracindo não havia feito um para ele, referindo-se a um notório ladrão paulistano da época:

**Sete Dedos na gaiola
Fez um buraquinho
Voou, voou, voou, voou**

¹⁷⁰ Numa regravação de uma das primeiras novelas do rádio, *Em busca da Felicidade*, o locutor anuncia a novela para as "senhoras e senhoritas", não havendo "senhores" em sua fala, mostrando que, do ponto de vista de seus produtores, a novela era, de fato, um produto consumido pelas mulheres. *Em Busca da Felicidade*. - EBF001. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [01-jan-91]. cassete.

**E a polícia que gostava
Tanto do bichinho
Chorou, chorou, chorou, chorou
A polícia descansando
Sete Dedos estão esperando
Ele então responderá
'Aguarde que eu vou voltar'**¹⁷¹

Daí, disse a Gracindo que estava acompanhando 39 novelas; “mas eu choro, choro que é uma beleza” e seguiu comentando o que estava acontecendo nelas. As novelas foram um tema recorrente, mas Pagano também falou muito de um suposto filho, o “Du”, a quem ele protegia de tudo e de todos, acusando o mundo de ter ‘inveja’ dele, pois havia um grande estranhamento, por exemplo, quando ele “fazia tricô na praia e os outros pais afastavam as crianças”¹⁷². Pagano também usava uma frase como bordão: “Eu não sou o pai do meu filho, não, eu sou um coleguinha!”, ao que o público ria e aplaudia. Pagano criou outras paródias usando como base as músicas que eram cantadas no programa, como *Jezebel*, originalmente interpretada por Jorge Goulart e *Se eu morresse amanhã*, cantada por Aracy de Almeida¹⁷³. Além desses números, Pagano contou piadas de curta duração, terminando sempre com o bordão “manjaram ou boiaram?”, trazendo uma mudança sonora e rítmica num programa que se pretendia musical em sua maior parte.

O personagem que criou, bastante estereotipado em relação à sexualidade, não parecia ser o único a existir durante este período. Esse tipo de atuação foi duramente criticado por pessoas próximas desses produtores, como é o caso de Oswaldo Sandim, que exercia a dupla atividade de secretário da Associação Brasileira de Cronistas radiofônicos e cronista da imprensa carioca. Citando Roquette-Pinto, disse que não se devia “dar ao povo aquilo que ele deseja, mas o que ele realmente necessita” e esse não era o caso do tipo de humor feito por

¹⁷¹ NDE: 12-jul-1952.

¹⁷² NDE: 9-ago-1952.

¹⁷³ NDE: 11-out-1952 e 3-jul-1953, respectivamente.

Pagano Sobrinho: “usa-se e abusa-se das personagens masculinas fazendo papéis de efeminados, de invertidos”, coisa intolerável para ele¹⁷⁴. A culpa, ele denuncia, era dos “donos do rádio”, a quem ele não apontava especificamente. Independentemente dessa crítica, Pagano Sobrinho também parece sofrer do mesmo problema que de alguns artistas e músicos dessa época: ele pouco aparece na historiografia que passa pela questão do humor ou da sexualidade do período¹⁷⁵.

Há uma mudança de tratamento na apresentação dos artistas a partir deste momento. Antes, o produtor podia criar um roteiro especialmente para isso, como foi o caso dos artistas lembrados em *Caricaturas* e *Gente que Brilha*. Ali, havia inclusive a utilização do *cast* do radioteatro. Agora, a apresentação dos mesmos passou a ser mais curta e objetiva. Paulo Gracindo, sempre que recebia um novo artista em seu programa, fazia com ele uma “ficha musical”, com um punhado de perguntas, descontraídas na maneira de serem feitas, que formalizavam a ‘apresentação’ do artista em questão. Para Marlene, por exemplo, houve o seguinte diálogo:

E vamos fazer a primeira ficha musical da noite. Tudo rápido. Nome? -Vitória Bonaiutti -Onde nasceu? -São Paulo -Idade? Passa! [ela ia dizer vinte e...] onde estudou? -Colégio Batista Brasileiro -Qual foi a primeira palavra que disse? -Oi? -Filha única? -Terceira -Ah, bom, nasceram primeiro as outras, naturalmente ficaram aquelas em volta do bercinho dizendo: Marlene! Marlene! Onde estreou? -Rádio Tupi de SP. -Primeira música? -Suingue no morro -Primeiro sucesso? -Coitadinho do papai -Maior sucesso? -Lata d’água -Estado civil? -Solteira, por pouco, pouco. -Quando casa? -Dia 25 -Onde casa? -Outeiro da Glória -Com quem casa? -Luiz Delfino -A que horas casa? -Cinco e meia -Atenção, ouvintes, acertem

¹⁷⁴ SANDIM. Não se deve dar ao povo aquilo que ele deseja. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 46-48, 1954.

¹⁷⁵ Segundo os textos de Lenharo e Green, os fã-clubes desempenhavam um papel de sociabilidade e relativa tolerância para os homossexuais que quisessem deles participar e, por extensão, compartilhar da glória de suas divas, as grandes cantoras do período. Porém, nenhum dos dois menciona Pagano Sobrinho como humorista ou seu personagem homônimo, e certamente esses fãs encontraram-no em alguns programas como *NDE*. LENHARO. *Cantores do rádio.*, GREEN. *Além do Carnaval - a homossexualidade masculina no BR do séc XX* (FINO, et al., Trad.). São Paulo: Unesp, 2000. [1999]. A tensão existente em um público onde o componente homossexual é reconhecido e aceito, como o fã-clubes, e este humor ácido e de certa forma reprimido, parece ser um tema ainda em aberto para a historiografia.

**seus relógios! -Gosta de sorrir? -Muito -Como conserva o sorriso? -Com Phillips.
Obrigado. Maestro, está pronta a lista de Marlene!**¹⁷⁶

O tom informal e o teor das perguntas mostram que foram-se as preocupações presentes em outros programas com aspectos mais técnicos ou musicais. Mesmo o Trio Surdina, ao apresentar sua “ficha musical”, teve por perguntas o nome de cada componente e o instrumento que tocavam. Após isso, o apresentador convidou o público e os ouvintes a “pôr à prova realmente a bossa desses 3 incríveis instrumentistas [de modo que] poderão escolher, depois, o tema que quiserem para se improvisar, está bem? Vamos ouvir inicialmente Morena boca de ouro.”¹⁷⁷

Improvisar um tema musical requer um tipo de habilidade diferente daquelas encontradas em outras situações como tocar na orquestra da rádio. Se lá o músico tem de desempenhar uma performance excelente com poucos ensaios, isso se deve especialmente à sua habilidade de leitura à primeira vista. No caso do improviso do Trio Surdina, a leitura não era a habilidade mais imprescindível e sim a rapidez com que se decide tocar ou não determinada nota ou trecho musical para que componha o todo da peça sem que ela esteja escrita num arranjo. Certamente, essas peças tinham algum tipo de ensaio prévio e não eram feitas ‘a partir do zero’, mas o produtor sugeria esse tipo de coisa: “E olhe só! Eles não fazem isso estudadamente”, disse a respeito da performance do Trio. Porém, após a execução da música, o apresentador rapidamente agradecia ao trio e passava ao próximo artista, sem mais tentar um elemento de ligação entre as peças. Noite de Estrelas, nesse sentido, foi bem mais fragmentado do que os programas anteriores, que ainda tentavam ligar a fala às músicas e estas entre si. Aqui apareceu o embrião do “agora vamos ouvir... acabaram de ouvir”, tão criticado por esses produtores.

¹⁷⁶ NDE: 19-jul-1952.

¹⁷⁷ NDE: 12-jul-1952.

É importante dizer que não se deve ver uma ruptura com este programa do ponto de vista da apresentação das músicas. Além da música instrumental, semanalmente apresentada pelo *Trio Surdina* e seus êmulos no tempo em que Fafá Lemos não participou do programa, outros músicos também o frequentaram na qualidade de convidados. Por exemplo, Gracindo entrevistou longamente Edu da Gaita, perguntando a ele sobre a idade dos instrumentos e falando de outros gaitistas famosos do período. Na ocasião, perguntou a Edu sobre a preparação do *Moto Perpétuo*, de Paganinni, a ser executado futuramente em algum programa de rádio. Na ocasião, Edu tocou um trecho. Não se soube se ele chegou a tocar a música integralmente em algum programa, mas ele a gravou em 1956 em um disco 78 rpm. O programa também tinha uma orquestra, dirigida pelo maestro Chiquinho. Com ela, os cantores podiam interpretar suas canções com a mesma pompa de outros programas. Porém, Chiquinho não conseguiu o prestígio desfrutado por Radamés Gnattali, por exemplo. Até o próprio nome não o ajudou. Seu colega mais novo e xará, o Chiquinho do acordeon, criou um pouco de confusão por conta da coincidência do nome, algo que ele se ressentia¹⁷⁸, além da já referida 'brasilidade' que seu nome carregava num posto tradicionalmente dado a sobrenomes italianos como Peracchi, Lazzoli ou o próprio Gnattali.

Em *Noite de Estrelas*, o público apareceu bem mais do que em outros programas, especialmente quando se tratava do público presente no auditório. Naquele que parece ser o programa de estreia da série, Paulo Gracindo, chamado de "animador", refez essa qualificação: "não é bem o termo animador deste programa, eu serei apenas o mestre de cerimônias [...] para mostrar a vocês para a alegria de vocês e espero que você [sic] seja o animador deste

¹⁷⁸ MARQUES. *Depoimento do maestro Chiquinho* (Francisco Duarte).

programa”¹⁷⁹. Prosseguindo, disse que o público poderia bater palmas, recebendo com cordialidade os artistas a serem apresentados. Em *Gente que Brilha*, Emilinha não pôde ir ao primeiro programa da série, mas aqui, ela apareceu e, em sua apresentação, ouvem-se gritos e aplausos desde sua entrada. Assim como foi com outros artistas, Emilinha fez sua “ficha musical”, dizendo a cidade em que nasceu e quetais, recebendo a deixa: “pode cantar, sua ficha já está pronta”¹⁸⁰, ao que seguiu a música *Errei na marcação*, de autor desconhecido. Após a música, Gracindo voltou, dizendo “Emilinha Borba em *NDE* apresentou em primeira audição *Errei na marcação*”, passando para o comercial da “moderna e científica” pasta dental Phillips.

Em outra edição do programa com a mesma cantora, logo após a última música e durante a despedida pelo locutor, ouve-se claramente o barulho do público conversando, talvez levantando-se das cadeiras antes que o programa efetivamente termine, dando a entender que sua atenção não estava mais voltada para ele, pois Emilinha já tinha cantado¹⁸¹. Isso não se deu apenas com uma cantora, pois na semana seguinte, Dircinha Batista terminou o programa e aconteceu a mesma coisa. A atenção focada mais no artista do que na música pode ser mostrada também pela nova justaposição de algumas músicas com sendo de um intérprete apenas. Por exemplo, no começo de 1953, ano em que Emilinha iria se sagrar Rainha do Rádio, foi esse encadeamento que começou o programa, com natural participação do público. Disse Gracindo: “Emilinha, é com grande desejo que eu peço ao auditório que continue trabalhando pela vitória de Emilinha Borba neste certame, pois é a grande esperança da RN. Que Emilinha seja consagrada a rainha do rádio deste ano”¹⁸². Logo em seguida, Gracindo fez a intérprete “recordar” alguns sucessos carnavalescos seus desde 1947. Quando

¹⁷⁹ NDE: 12-jul-1952.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ NDE: 23-ago-1952.

¹⁸² NDE: 10-jan-1953.

ele interrompeu o desfile de músicas para a entrada de Pagano Sobrinho, ouve-se o público feminino protestando com um sonoro “ahhh!”. Quando ela volta, o público grita.

Naturalmente, isso não era exclusividade no tratamento a Emilinha. Marlene, eleita Rainha do Rádio em 1949 e considerada sua grande rival, teve aparições também acompanhadas de gritos e aplausos por parte do público presente no auditório¹⁸³. Mesmo o início dos programas não escapava do barulho e até da repreensão do apresentador: ao apresentar a primeira música do Trio de Ouro, já sem Dalva de Oliveira, mas com Lourdinha Bittencourt, Gracindo pede “um pouquinho de silêncio, por obséquio” no meio da introdução instrumental, para logo depois agradecer o atendimento do pedido¹⁸⁴. Ao longo de todo o programa o público é ouvido na gravação feita pelos produtores, o que devia incomodá-los, pois este som estava indo ao ar contra sua vontade. Meses depois, as fãs de Ivon Curi entregaram-lhe um anel de presente de aniversário na hora do programa, com a descrição de Gracindo e o barulho e aplauso de *todas as fãs* (pode-se dizer que são as fãs, no gênero feminino, pois o próprio apresentador assim se refere a elas).

Mesmo a música instrumental não escapou da suposta irreverência. Ao chamar Garoto, Chiquinho e Menezes, o trio “ainda pagão”, por não ter sido ‘batizado’, anunciou um pout-pourri de músicas juninas. Quando o Trio começou a tocar, Gracindo chamou alguém do público para dançar uma “polquinha”, dança esta que foi acompanhada de muito barulho e gritos¹⁸⁵.

Tanto Marlene quanto outras cantoras nesse momento pré-carnavalesco tiveram seu repertório “recordado” por Gracindo. Esse elenco de músicas com apenas um intérprete reduziu ainda mais os comentários feitos pelo locutor, no

¹⁸³ NDE: 31-jan-1953.

¹⁸⁴ NDE: 4-abr-1953.

¹⁸⁵ NDE: 26-jun-1953.

caso Gracindo. Isso já é uma grande diferença em relação a outros programas anteriores quando podia se ouvir a história do carnaval carioca, como Almirante tantas vezes fez. Mas ainda havia uma justaposição musical dado o critério do intérprete único, num conjunto de músicas, digamos assim, biográfico. Mesmo antes desse programa, e na época do carnaval, usou-se o tempo radiofônico disponível de modo a popularizar as músicas de certos intérpretes e, como não havia outro critério senão serem músicas para o carnaval, chamou-se esse tipo de programa em “suplemento carnavalesco”, algo que pode ser visto em *NDE* mas também em *Um milhão de melodias*, *Gente que Brilha* e, como se pode inferir pelo seu título, no *Expresso Carnavalesco Mauá-Praça Onze*, programa que fazia uma ligação simbólica entre a Praça Onze, considerada por muitos o *locus* original do samba carioca e a Praça Mauá, onde ficava a Rádio Nacional¹⁸⁶. Fora isso, pouco se fez neste programa para elencar as músicas além do que foi mostrado. Como a ‘atração’ principal passou a ser o cantor, a música ou uma temática específica foi perdendo a necessidade de ser destacada. É o que se nota num dos últimos programas de produção mais sofisticada da Rádio Nacional, chamado *Quando os Maestros se Encontram*, o que será visto a seguir.

Um milhão de melodias foi um dos mais longevos programas da Rádio Nacional, durando 13 anos, levando ao ar meia hora de programação. Em compensação, *Quando os maestros se encontram* durava 55 minutos, algo raro na grade da emissora para um programa musical, e permaneceu no ar menos de um ano. Patrocinado pelos produtos Wallita, ia ao ar às sextas-feiras, 21:40, provavelmente depois do humorístico *Balança mas não cai*¹⁸⁷. Para este último, o estúdio ocupado era o do radioteatro, bem menor, dando espaço para preparar e acomodar a orquestra no estúdio principal juntamente com o público para a

¹⁸⁶ RUY. *Expresso Carnavalesco Mauá-Praça Onze* - AER166. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-dez-46]. cassete.

¹⁸⁷ *Balança mas não cai* tem seu último registro em 17-abr-1953. É provável que tenha continuado pelo menos até a data em que começa QMSE, cujo primeiro registro obtido foi o de 6-ago-1954, às 21:40.

irradiação de *QMSE*. Poucos programas foram ouvidos para esta pesquisa, apenas cinco, irradiados entre agosto de 1954 até abril de 1955. A crença de que ele não tenha durado nem um ano baseia-se em uma carta da agência publicitária responsável pela conta dos produtos Wallita, patrocinadora do programa. Nesta carta, lida em primeiro de abril, a *J. Walter Thompson Company do Brasil* agradeceu o empenho de todos os envolvidos da emissora que desde “julho do ano passado até hoje, sem interrupção [...] transmitiu uma série perfeita de magníficos programas musicais”¹⁸⁸.

A ideia era convidar entre quatro a seis maestros para que desenvolvessem arranjos ainda mais sofisticados que os comumente ouvidos nos programas de então. O tom do programa era solene, com quatro vinhetas diferentes para anunciar a ‘entrada’ de cada maestro¹⁸⁹ – do ponto de vista do ouvinte, servia para marcar uma separação sonora entre cada arranjo. Em cinco programas, foram ouvidos 43 arranjos de onze maestros, sendo Alceo Bocchino o mais assíduo, com nove participações. Bocchino, devido à proximidade com este programa e os músicos que dele participaram, devia saber bem como ele era difícil para cada um ali envolvido. Num depoimento posterior, em tom de brincadeira, revelou que os próprios músicos viam o programa como algo bastante complicado, dizendo entre si que “Quando os maestros se encontram, os músicos se fodem”¹⁹⁰ para dar conta das demandas exigidas em seus arranjos. O motivo para isso parece ser não apenas a sofisticação do arranjo, mas também a sua ‘imprevisibilidade’ em comparação com aqueles feitos para o acompanhamento de um cantor solista, que têm uma estrutura relativamente

¹⁸⁸ QMSE: 1-abr-1955.

¹⁸⁹ No caso de haver mais maestros, repetia-se algumas dessas vinhetas. Houve, portanto, um trabalho de variação musical para apresentar cada maestro pensando-se num número médio de participantes, evitando-se um esforço pouco frutífero de criar arranjos ‘de sobra’ para casos raros. Aponta-se aqui o valor que se dava ao tempo de trabalho para a criação de arranjos, tempo este que não era infinito e cuja ‘inspiração’ também deveria ser usada para fins mais produtivos.

¹⁹⁰ DIDIER. *Maestro Bocchino*.

fixa, com introdução, acompanhamento da canção e, no máximo, uma parte instrumental no meio. Músicas assim são mais fáceis de orientar a performance, mesmo sem que ele nunca tenha sido executado antes. Mas o que havia em *QMSE* era algo bastante diferente. Segundo pode se constatar pelas falas do locutor, muitos arranjos tinham passagens virtuosísticas para instrumentos solistas o que, com os poucos ensaios disponíveis, deviam trazer alguma apreensão para esses músicos. Por exemplo, ao executar a peça *Lenda da montanha de Cristal*, de Nino Rota, “o piano de Romeu Fossati destaca-se por vezes em pequenos solos e em longas escalas arpejadas. Também o oboé e a flauta prendem a nossa atenção, mas está nas cordas a atenção principal do número que os ouvintes conhecem bastante”¹⁹¹. Além de Bocchino, participaram também o que já foi chamado aqui de “maestros top”, ou seja, o trio Gnattali, Peracchi e Panicalli, além de Gustavo de Carvalho, Edmundo Peruzzi (maestro convidado da Mayrink Veiga), Alberto Lazzoli, Alexandre Gnattali, Carioca, Romeu Fossati e Moacir Santos.

Neste programa apareceu a descrição abstrata e quase técnica dos arranjos feitos para ele. Era comum o locutor fazer uma espécie de ‘roteiro’ para o que seria ouvido. Não se deve confundir isso com uma *música programática*, aquela que pretende imitar alguma propriedade da natureza ou das emoções humanas, tal como as encontradas no programa *RAK*, analisado anteriormente. Exemplificando, os arranjos não pretendiam descrever algo como “Toque de reunir”, “Chegada do Capenga”¹⁹² ou situações equivalentes. Antes, explicava-se o encadeamento de ritmos usados, da variação na instrumentação e de outros ‘recursos’ empregados pelos maestros em questão para darem dinâmica à performance que seria ouvida em seguida. Desse modo, tentou-se trazer para o ouvinte a totalidade da música que ele estaria ouvindo, deixando-o mais sensível

¹⁹¹ QMSE: 14-jan-1955.

¹⁹² RAK: c1946.

a ela, como devia ser o desejo de um arranjador ou compositor profissional¹⁹³. Para um arranjo de Alexandre Gnattali, o locutor disse que a música de Mercer e Raskin

Laura é estranha na sua linha melódica e nem sempre é fácil cantá-la se não estivermos bem apoiados numa base harmônica. Geralmente a música popular é fácil de ser cantada. Entra em nossos ouvidos como se já nos fosse muito familiar. Mas o caso de Laura é excepcional, visto que são tais as modulações que nos fazem obrigar-nos (sic) a prestar muita atenção sob a pena de fugirmos do tom. Notem neste arranjo do maestro Alexandre Gnattali a participação de toda a orquestra e como a instrumentação termina suave, com o violino de Irani Pinto em primeiro plano, como se ele deixasse continuar tocando sempre a música que é bonita demais para acabar.¹⁹⁴

O próprio texto narrado assumiu que a média da música popular “é fácil de ser cantada”, embora não fosse o caso desta melodia em particular. No entanto, contava-se com a participação do ouvinte, atento no desenrolar da melodia, ainda que esta fosse pouco intuitiva. Por fim, destacava um músico da orquestra que, além de ter um solo, tinha seu nome citado, algo reservado apenas para os maestros e músicos mais prestigiados. A música foi cantada por Lúcio Alves, para quem o narrador também chamou a atenção embora não tenha dado mais detalhes sobre sua performance, algo que mudou em outros programas pouco tempo depois, caso de *Angela Maria Canta*, a ser visto adiante.

A pretendida sofisticação musical do programa permitiu que a divisão das músicas no que se refere à sua origem fosse também peculiar. Como primeira impressão, numa divisão do repertório em apenas duas categorias, ou seja, nacional e estrangeira, fica parecendo que havia um relativo equilíbrio entre elas. Houve 19 composições nacionais para 20 estrangeiras. No entanto, esta

¹⁹³ Aaron Copland colocou isso de modo bastante sucinto: “Você está ouvindo tudo o que está acontecendo? Você está sendo realmente sensível a tudo isto?”. Essas perguntas são pertinentes, segundo ele, para a escuta de qualquer tipo de música e representam o desejo do compositor em relação a seu ouvinte. COPLAND. *Como ouvir (e entender) música* (HORTA, Trad.). Rio de Janeiro: Artenova, 1974. [1939]. p. 12.

¹⁹⁴ QMSE: 20-ago-1954. Grifo meu.

impressão de predomínio de um suposto 'estrangeirismo', tão temido por Almirante e outros, não se fez com os já citados "Bing Crosbys e Frank Sinatras".

Dessas 20 músicas encontradas, apenas sete podem ser consideradas *standards* feitos por compositores americanos, caso da referida *Laura*. Das demais, uma foi feita pelo mexicano Manuel Ponce e outras por compositores considerados eruditos como Chopin, Tchaikovsky, Strauss e Katchaturian. Mesmo muitas das composições nacionais também já eram consagradas, como algumas de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e Ary Barroso. Como já havia dito Gracindo, composições dos "heróis de seu tempo" como era também Ary Barroso contemporaneamente com a hoje obscura *Aquarela Mineira*. Os produtores contavam com a familiaridade do ouvinte para com essas músicas por esse material temático ser ouvido com relativa frequência em discos e mesmo em alguns programas de rádio como as novelas e programas musicais como o já citado *A Canção da Lembrança*. Por isso mesmo, possibilitavam uma maior abstração de suas melodias, harmonias e ritmos sem confundi-lo.¹⁹⁵

Esse tipo de programa, mais sério e sofisticado, onde o auditório era praticamente inexistente do ponto de vista sonoro, devia agradar a cronistas como o já lembrado Oswaldo Sandim. Porém, por mais excelente que fosse, teve curta duração. Aos poucos, esse tipo de programa, mais sofisticado, aproximou-se daquilo que Murce criticou no rádio em seu início, sendo "um rádio sofisticado para meia dúzia de 'crentes', não atingindo a massa"¹⁹⁶. Essa foi a grande tensão de um veículo que se pretendia popular e sofisticado ao mesmo tempo. O rádio da década de 1950 teve, com programas de auditório e 'reuniões de maestros' uma convivência de vários tipos de produtos culturais. Pode-se pensar aqui nas

¹⁹⁵ Embora em *ACDL* não se executasse necessariamente as músicas de modo semelhante ao original, a apresentação feita pelos radioatores remetia aos filmes de onde eram extraídas, dando uma chance maior para que o ouvinte as reconhecesse, mesmo que o arranjo fosse diferente. De qualquer modo, isso parece demonstrar a hipótese de que os produtores acreditavam nesse recurso como forma de garantir o reconhecimento da música por parte do ouvinte.

¹⁹⁶ MURCE. *Bastidores do Rádio*. p. 19.

categorias *lowbrow* e *highbrow*, usadas por Lawrence Levine para referir-se ao embate da pouco prestigiada produção americana em comparação com a 'elevada' cultura europeia, configuração esta que ele descreveu mais como uma dinâmica histórica do que uma situação estática¹⁹⁷. Para a situação brasileira, o debate opôs também dois tipos de conteúdo, embora nenhuma das partes se pretendesse 'erudita'. No máximo, ansiava por ser um "*herói de seu tempo*", nas palavras de Gracindo. Uma solução para o impasse foi criar uma espécie de meio termo entre uma apresentação orquestral como em *Quando os maestros se encontram* e a histeria encontrada em *Noite de Estrelas*. Dizendo de outro modo, criou-se uma tentativa de apresentar uma orquestra como se fosse um *cartaz* e apresentou-se uma artista com a sofisticação de uma orquestra. Remete-se aqui a dois programas contemporâneos, ou seja, *Quando canta o Brasil* para o primeiro caso e *Ângela Maria Canta* para o segundo.

Não seria justo para os produtores de *Quando canta o Brasil* que se pensasse neste programa apenas como uma simplificação de *Um milhão de melodias* ou *Quando os maestros se encontram*. Afinal, lá estavam os arranjos sofisticados, a mixagem intrincada, as performances virtuosísticas e alguns outros elementos presentes naqueles programas. Há registros do programa desde 1952, isto é, bem antes do período apontado como de 'crise' com o público dos programas de auditório. Mesmo assim, pode-se propor que ele é um exemplo interessante para descrever um tratamento dado ao conteúdo musical de uma maneira bem menos solene, ainda que nem de longe tão dispersiva como em *Noite de Estrelas*.

QCOB tem seu primeiro registro em 9 de agosto de 1952, com outros 47 programas espalhados até 7 de setembro de 1957. Cinco anos, portanto. O programa prometia apresentar "melodias inesquecíveis que falam de perto ao

¹⁹⁷ LEVINE. *Highbrow, Lowbrow - the emergence of cultural hierarchy in America*.

coração da nossa gente”, como pode ser ouvido em todas as suas edições. Recebeu, ao longo de sua existência, o patrocínio dos fabricantes dos produtos Glostora, Melhoral, Sonrisal e dos laboratórios Phillips e Sidney Ross em épocas variadas, mostrando que o programa não necessitava de uma ‘fidelidade’ em relação ao patrocinador para continuar existindo. A orquestra foi novamente dirigida por Radamés Gnattali, a quem era confiada a maioria dos arranjos. A introdução do programa misturava trechos de *Casinha pequenina*, de autor desconhecido, com *Do Pilá*, de Jararaca, Augusto Calheiros e Zé Do Bambo. Efeitos conseguidos com a orquestra inteira foram contrapostos por meio da mixagem a um glissando de sanfona, mostrando que não se pensou aqui numa ‘verossimilhança acústica’ (a sanfona soaria muito mais baixa que a orquestra). O que se conseguiu reequilibrando os volumes foi um efeito bastante diferente do que a simples captura proporcional desses instrumentos. O título do programa justificava a escolha de um repertório composto exclusivamente por músicas de compositores brasileiros.

Um dado interessante sobre este programa é que foi nele que apareceu uma das raras performances de Francisco Alves no rádio, no mesmo mês de sua morte em 1952¹⁹⁸. Porém, tanto ele quanto os outros artistas eram apenas apresentados, sem um texto maior comentando sua aparição ou a música que iriam interpretar. Mesmo isso podia ser resumido. Muitos programas apresentavam as músicas em blocos de três, sem o menor comentário entre elas. Num dos programas de 1956, o locutor diz apenas: “Prosseguindo com nosso desfile musical, vamos apresentar Venilton Santos que interpreta a valsa de Silvio Caldas e Orestes Barbosa, *Chão de estrelas*”¹⁹⁹. E seguia a música, sem maiores comentários antes e nem depois dela. O que há, aqui, é a referência completa à música, muito mais que ao artista ou à orquestra. Ainda que

¹⁹⁸ QCOB: 6-set-1952. Francisco Alves morreu num acidente automobilístico em 27-set-1952.

¹⁹⁹ QCOB: 18-ago-1956.

Radamés seja mencionado, não mais apareceu um argumento elogioso ou crítico e nem uma referência a algum dado musical, à memória ou a um filme. Enfim, o que acontecia é praticamente um “e agora, vamos ouvir...”, tão criticado por esses produtores.

Vindo do ‘outro lado do espectro’, havia o tratamento da artista como se fosse algo superior, sofisticado e inspirado a ponto de embevecer os ouvintes pela simples escuta de sua interpretação. De um certo modo, tratou-se o artista com a solenidade de uma orquestra. Este é o caso de Ângela Maria, que teve o seu próprio programa entre 1955 e 1956 pelo menos. Irradiado aos sábados, com orquestra regida pelo maestro Chiquinho, *AMC* apresentava os sucessos da cantora, sempre com intervenções feitas pelo locutor:

Uma estrela de luz própria, uma estrela que brilha fortemente na constelação radiofônica, que se destacou graças à força de seu próprio brilho. Esta estrela é a que todos os sábados canta para os amigos do Colírio Moura Brasil. E ela aqui está novamente [a cantora anuncia] o samba canção de Ivon Curi, *Escuta*. [locutor] E Ângela Maria Canta²⁰⁰

Ao que seguia a canção. Os comentários feitos eram invariavelmente elogiosos, mas localizam o motivo do elogio exclusivamente na figura da intérprete e não mais na canção ou de algum assunto externo mencionado a ela: “Nem todos os números de um cantor são de absoluto sucesso. Vitorioso é o intérprete que lança o maior número possível de êxitos e Ângela Maria está nesse caso”²⁰¹. Falando das qualidades necessárias para se ter sucesso, citou Rossini: é preciso ter “voz, voz e voz”, e essas “três” características a cantora possuía, naturalmente. Mesmo assim, havia outros predicados que não deviam faltar, que são o “sentimento” e a “sensibilidade absorvida inteiramente pelos momentos de arte”. Segundo o locutor, a cantora tinha todas essas qualidades. As músicas, enfim, pouco foram mencionadas para além de seus títulos. A

²⁰⁰ AMC: 11-jun-1955.

²⁰¹ AMC: 21-jan-1956.

cantora, no entanto, tinha toda a atenção voltada para ela, e não somente na hora da performance, mas também no momento de ela ser apresentada, quando sempre era pedida uma atenção devotada e disciplinada de seu público, a quem sabia agradar “dominando com arte a multidão, coisa que Ângela Maria saberia fazer muito bem”²⁰². Essa atenção voltada para o intérprete com uma menor preocupação com o que a música diz parece ser um paradigma que foi encontrado pelo menos até o fim da década, já com outro estilo musical, conhecido como Bossa Nova.

O COMEÇO DO FIM

Por volta do meio da década de 1950, houve um debate por parte de alguns produtores radiofônicos que apareceu em periódicos destinados não ao público em geral, mas ao mercado publicitário. Para eles, os motivos para que esse tipo de programa fosse ficando inviável seria o alto custo que demandava, algo que foi ficando cada vez mais difícil de dividir com outros programas mais baratos. Era a “indústria que deixou de ser rendosa” também por não ter como repor equipamentos caros taxados por altas alíquotas de importação e a disseminação do que eles chamavam de “salários de fome”, sem no entanto especificar quem recebia esses salários²⁰³. A crise financeira foi recrudesando a ponto de, em 1956, a emissora que comemorava 20 anos de existência propor que os fãs dividissem o custo do envio de cartas e fotos. Em *O horário dos Cartazes*, Marlene e Ivon Curi estabeleceram este diálogo:

de agora em diante as fãs devem mandar envelopes com selos se quiserem receber cartas com fotos. Como vocês sabem, o preço dos selos subiu muitíssimo. Se vocês quiserem receber a fotografia prontamente, mandem por favor um envelope selado. Custa somente Cr\$ 2.500. Agora, se nós mandarmos,

²⁰² AMC: 30-jun-1956.

²⁰³ SOUZA, FERNANDES e BRASIL. A indústria que deixou de ser rendosa. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 46-48, 1954.

já imaginou 3000 cartas por mês, a quantidade que teremos de pagar, não é verdade? Fora os 5 cruzeiros que se paga pela fotografia.²⁰⁴

A Rádio Nacional, mesmo sendo líder de audiência em vários horários e tipos de programa, também sofreu com a tensão de manter uma programação mais sofisticada, cara e prestigiosa convivendo com outra, mais barata e simplória tanto ética como esteticamente. Os motivos parecem ser vários: a TV aparecendo como novo e moderno veículo em que parte do *cast* começava a migrar para lá. As dificuldades financeiras do período com aumento de alíquotas de importação que encareceram a manutenção técnica do equipamento. O aumento do custo de vida e de despesas como a dos selos, mencionada acima. Ainda por cima, os próprios produtores vendo seu tempo como algo desanimador, olhando para trás em busca de uma glória passada que justificasse sua posição presente. Tudo isso mostra como o cenário estava se fechando para aqueles que fizeram do rádio um veículo extremamente interessante e dinâmico em seu tempo mas que estava ficando para trás.

Um último dado, de ordem metodológica, não deve ser esquecido: ao longo dos dois últimos anos do período analisado, apenas um programa, ou seja, *QMSE*, era irradiado num dia útil, sexta-feira. Os demais, *GQB*, *OHDC*, *AMC* e *QCOB*, foram irradiados aos sábados, o que pode ter trazido um desvio no tratamento dado pelos produtores a estes programas, conforme foi comentado no primeiro capítulo. Nossa suspeita é de que eles seriam mais 'populares' justamente por estarem nesse horário e não simplesmente porque o rádio se dobrou a uma imposição do mercado ou do público, como a historiografia e a memória muitas vezes têm concluído.

Independentemente disso, foi possível mostrar com esses programas que o tratamento dado às músicas, mais do que as músicas em si, foi se transformando ao longo do período. O nacionalismo, tema tão caro a Almirante e

²⁰⁴ BUENTES. *O Horário dos Cartazes*. 5-mai-1956.

outros produtores, deixou de ser enfatizado, pelo menos em sua dimensão oral, nas locuções dos programas ouvidos do fim do período. Em seu lugar, entrou uma fala mais generalista, enquanto que a atenção foi direcionada principalmente ao intérprete. Esse é um ponto de continuidade, sugerimos, para o próximo momento singularmente criativo da música brasileira, a Bossa Nova, onde a interpretação de João Gilberto foi especialmente enaltecida, mesmo ele tendo se munido de várias músicas antes veiculadas pelo rádio. Se a Bossa Nova deu um “grande salto” com João Gilberto e outros, ela também foi resultado de pontos de continuidade como o proposto aqui, ou seja, a grande atenção dada ao intérprete que, como a historiografia tem constantemente mostrado, mudou radicalmente o uso da orquestração e da interpretação da música brasileira. Porém, mais do que uma movimentação num vácuo estético, João Gilberto - ele também cantor na Rádio Nacional com os *Garotos da Lua* - também fez parte desse mundo na forma de um cantor que, mais do que Bossa Nova, queria fazer samba²⁰⁵.

²⁰⁵ CASTRO. *Chega de Saudade*. p. 296.

À guisa de continuação – pontilhando sobre os fragmentos de um momento histórico

A Praça Mauá, no Rio de Janeiro, está próxima a um ponto de desembarque de navios que por décadas trouxeram passageiros à antiga capital da República. Atualmente, é ponto de parada de modernos transatlânticos em viagem para que os turistas passem pelo Rio de Janeiro por algumas horas. Ao desembarcarem, esses turistas se deparam com vários armazéns que tapam a visão da maioria dos prédios vizinhos. Há apenas dois edifícios mais altos que conseguem se mostrar não obstante os antigos armazéns. Num deles, chamado *Edifício A Noite*, o primeiro arranha-céu da cidade, está até hoje a Rádio Nacional. Ou melhor, estaria.

O prédio, na época em que este texto estava sendo escrito, passava por uma grande reforma. Até sua conclusão, prevista para 2016, a emissora fora transferida para outras instalações pertencentes à TV Brasil do Rio de Janeiro. Em consonância com outros momentos de sua história, essa reforma causou certa turbulência: três editais já haviam sido cancelados até 2012 e esperava-se a continuidade do processo para 2013, o que estava gerando certa apreensão, pois “tais reformas e mudanças dela advindas podem contribuir para desvirtuar as emissoras de sua história”¹.

A Rádio Nacional, como foi dito no início deste texto, ainda é uma referência para a memória do rádio no Brasil. Pelas matérias jornalísticas, teme-se que reformas como aquela desvirtuem um propósito “maior” da emissora, dando-se mais importância ao que ela *fizera* do que aquilo que ela *está fazendo*. O ponto a ser destacado aqui é que a Nacional permanece congelada no

¹ *Reformas nas rádios EBC não são bem aceitas por todos*. (2012). Observatório da Radiodifusão Pública na América Latina. Disponível em: http://www.observatorioradiodifusao.net.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1170:reformas-nas-rádios-ebc-nao-sao-bem-aceitas-por-todos&catid=50:destaques&Itemid=366. Acessado em 7/12/2012.

imaginário de um passado distante e idílico, ao modo da narrativa de seus próprios programas. Eu sua época áurea, podia-se ouvir em sua programação que felizes foram os contemporâneos de Patápio Silva e outros “heróis”². A modernidade e sua nova tecnologia de transportes, afastava os “bons tempos”, como foi dito em 1949³. Curiosamente, o mesmo tom apareceu em uma matéria jornalística de 2012, onde há a citação de um antigo funcionário da emissora. Ele comentou que “Os programas de Manoel Barcelos, Paulo Gracindo e Cesar de Alencar provocavam filas em volta do edifício [e que] todos ficavam encantados com a velocidade do elevador”, utilizado para subir até o 21º andar do edifício onde fica o auditório da emissora⁴. A emissora ficara pequena para a modernidade.

Os radialistas, como foi mostrado, viram a retirada do seu acervo como um ato de destruição da memória da Nacional; uma espécie de *lobotomia institucional* à qual não permaneceram passivos. Uma vez retirado seu patrimônio memorialístico, ameaçando a identidade da emissora, Lourival Marques e outros reconstruíram parte dele na década de 1970, tentando recriar essa memória. Em 2004, houve uma ampla reforma ali, incluindo a recuperação da parte do acervo que nunca fora transferida para o MIS-RJ. Depois disso, outros acontecimentos contribuíram para criar novas ‘sinapses’ na memória historiográfica radiofônica brasileira para além da Nacional. A possibilidade de consulta de acervos à distância tem se consolidado. O museu Lasar Segall de São Paulo abriu sua *Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo*. A Biblioteca Nacional carioca criou a *Hemeroteca Digital Brasileira*, que tem uma coleção bastante representativa da *Revista do Rádio*, por exemplo. O Instituto Moreira Salles também disponibilizou para a escuta um imenso catálogo de discos,

² RAK: [c1946].

³ DT: 19-fev-1949.

⁴ MARENCO. (29/10/2012). *Gigante abandonado*. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/74896-gigante-abandonado.shtml>. Acessado em 7/12/2012.

especialmente os de 78 rpm, feitos entre 1902 e 1964. O Arquivo Público do Estado de São Paulo também tem disponibilizado uma série de revistas, algumas delas com subsídios para auxiliar a pesquisa sobre o rádio no Brasil.

Assim, se o “passado é, por definição, um dado que nada mais modificará”, a maior oferta e alcance dos referidos acervos faz com que o conhecimento que temos dele seja “uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa”⁵. O ponto de tensão, propomos, está na tendência em manter representações de um passado glorioso e tecnologicamente precário mesmo quando alguns dados novos aparecem em meio à busca por outras possibilidades de análise. Especificamente, usar os recursos disponíveis apenas para confirmar o prestígio e o poder artísticos da Rádio Nacional em seu período áureo parece redundante. Uma boa parte da historiografia já fez (e ainda faz) isso até hoje. Este foi um dos pontos em que esta tese procurou analisar com esta documentação, de modo a avançar em algumas áreas menos fartas de discussão.

O que se pretendeu ao longo dessas páginas não se limita a contemplar as “ideias e atos do homem”⁶, como disse Le Goff. Sua materialização dessas ficou registrada, entre outras coisas, nas matérias jornalísticas publicadas ao longo de todos esses anos, além dos livros institucionais, acadêmicos, memorialistas, das fotografias e das partituras. Como objeto privilegiado para esta pesquisa, deve-se citar também as gravações dos programas radiofônicos.

Todos esse material, ainda que valioso para o estudo do período, não será capaz de *ressuscitá-lo*, isto é, não trará mais à vida o fazer radiofônico daquele período que, por sua natureza, foi-se escoando para a memória. Para o radialista habituado a criar esse conteúdo ao vivo e em tempo real, caso da Rádio Nacional

⁵ BLOCH. *Apologia da História*. p. 75.

⁶ LE GOFF. Prefácio In: *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. [1993]. p. 20

das décadas de 1940 e 1950, o registro de seu trabalho serviria para apenas duas coisas: em curto prazo, para o controle de qualidade da programação. Em longo, para o estudo do período, como Lourival Marques gostava de enfatizar quando entrevistou vários desses artistas em 1976.

Talvez seja essa razão para Radamés ter dito que não dava “valor nenhum” à considerável quantidade de arranjos acondicionados numa prateleira acima de seu piano⁷. Como músico, viu que o momento em que compunha ou executava suas peças ao piano ou com uma orquestra no rádio era muito especial. Por um instante, o ouvinte se detinha para acompanhar aquilo que ele tinha a ‘dizer’ musicalmente. Passado esse momento, seu trabalho ia se acumulando de uma série de interpretações e significações nas quais ele não tinha mais controle. Entre outros exemplos desta pesquisa, pode ser citado o *samba de casaca*, com acompanhamento orquestral, bastante prestigiado no período, mas que posteriormente foi ganhando críticos e sendo visto simplificadoramente como um mero *padrão*, como foi visto nos capítulos anteriores.

Independentemente de Radamés, e mais do que exaltar um suposto período glorioso, uma “Era do Rádio” construída e cristalizada no passado, esta pesquisa tentou compreender a sensibilidade artística dos que se envolveram com o rádio no Brasil naquele período. Em concordância com Le Goff, *foram escolhidos* – proposital e conscientemente – os artistas e músicos cujos atos e ideias foram se impregnado de significações fora de seu controle. Como ele mesmo disse, também é preciso compreender “sua sensibilidade e mentalidade”⁸. Se a tecnologia era mais simples, o mesmo não é verdade para vários aspectos artísticos associados aos homens e mulheres do rádio. A música, seja feita por orquestras ou por um único músico, com arranjos sofisticados ou

⁷ DIDIER e KENDLER. *Nosso amigo Radamés Gnattali*.

⁸ LE GOFF. Prefácio p. 20.

baseada na improvisação pura e simples apareceu em profusão ao longo de todo esse período. Parte dela, porém, aparece citada como algo anterior à “modernidade” que seria inaugurada com a Bossa Nova, este sim um movimento musical genuinamente moderno.⁹

Como foi visto também, houve um debate mais amplo sobre o papel e a influência da música radiofônica, colocado aqui especialmente com o pensar de Theodor Adorno. Às vésperas da Segunda Guerra, ele saiu da Alemanha, um país onde a propaganda estava exercendo uma grande influência na criação do imaginário de sua sociedade a ponto de fundir uma visão construída dela mesma com a própria realidade. Indo para os Estados Unidos, foi trabalhar com uma metodologia “objetiva” e com forte ênfase estatística, bastante estranha ao seu pensamento especulativo e na qual ele teve bastante dificuldade em se movimentar profissionalmente¹⁰. Nos dois países o rádio era um veículo que recebia muita atenção na forma de pesquisas. Não é à toa que muitos de seus textos enfatizassem o enorme potencial disruptivo do rádio na sociedade. Ele também manteve-se por muito tempo preocupado em refletir sobre a maneira com que o fazer radiofônico parecia estar sendo encarado nos Estados Unidos, isto é, como algo intrinsecamente transparente e que deixaria aflorar todo o potencial musical ‘inerente’ contido em sua programação.

Aquilo que Adorno criticou no rádio americano apareceu bastante na programação do rádio brasileiro, sobretudo quando se pretendeu popularizar os *clássicos* como uma maneira de criar um interesse pela obra original. Note-se, contudo, que muito de seu pensamento pareceu a muitos estudiosos ser mais facilmente aplicável em lugares do mundo onde não houvesse uma “precariedade” tecnológica e social como a brasileira. O que as gravações radiofônicas mostraram é que o rádio criou, sim, um espaço para a invenção de

⁹ CASTRO. *Chega de Saudade*.

¹⁰ ADORNO. *A European Scholar in America*.

um imaginário para o país que poderia ser analisado com o mesmo instrumental utilizado para outros lugares. Usando o título de um programa, pode-se dizer que foram criados *Instantâneos Sonoros* “que se juntam a muitos outros. Aos das rendeiras do CE, aos dos pinheirais paranaenses. Aos das lendas do Amazonas, aos das riquezas das MG”¹¹ e assim por diante. A crítica adorniana pode ver isso tudo como uma “simplificação” da realidade ou uma “redução da escuta” a poucos elementos simbólicos. Porém, para quem estava envolvido na produção desses programas, cada dia era um desafio pela sofisticação que essa programação impunha aos limitados recursos que dispunham.

Finalmente, espera-se que esse período possa ser visto em continuidade com o que vem próximo a ele. Como disse Bloch, “o tempo humano, em resumo, permanecerá rebelde tanto à implacável uniformidade como ao seccionamento rígido do tempo do relógio”¹². Em resumo, e pelo que foi visto ao longo do texto, é preciso reavaliar a noção de precariedade que se associa à *Era do Rádio* para evitar separá-la das outras narrativas sobre a música feita no Brasil. Exaltar “ideias e atos” como se fossem gestos heroicos congelados no passado é pouco.

¹¹ PVC: 22-mai-1952.

¹² BLOCH. *Apologia da História*. p. 153.

Anexos

1. ABREVIATURAS DOS PROGRAMAS UTILIZADOS

Abreviatura	Título do programa	Emissora
A&R	Alvarenga e Ranchinho	RN
AB15A	Ary Barroso - 15 Anos de Tupi	Tupi
AB85A	Ary Barroso - 85 anos	Tupi
AB90A	Ary Barroso - 90 anos	disco
AC	Alzirinha Camargo	Tupi
ACD	A canção do dia	RN
ACDL	A canção da Lembrança	RN
ADA	Aquarelas das Américas	RN
ADB	Aquarelas do Brasil	RN
ADM	Aquarelas do Mundo	RN
AEA	Aqui está Ary	RN
AFA	Audição com Francisco Alves	RNSP
AFBP	A Felicidade bate à sua Porta	RN
AJC	Audições Joubert de Carvalho	Tupi
AMAI	A Música e a Inspiração	RN
AMC	Ângela Maria Canta	RN
AOT	Alfonso Ortiz Tirado	TupiSP
APP	Atire a primeira Pedra	RN
APQR	A Pausa que Refresca	RN
AS	Alma do Sertão	RN
ATO	Audições do Trio de Ouro	RN
AVFA	A vida de Francisco Alves	RN?
BDC	Barca da Cantareira	RN
BT	Boite Tonelux	RN
CA	Carnaval Antigo	Tupi
CAM	Convite à Música	RN
CAR	Caricaturas (José Vasconcelos)	RN

CB	Cidades Brasileiras	Tupi
CBC	Carnaval Brahma Chopp	RN
CDC	Campeonato de Compositores	RN
CDD	Clube do Disco	RN
CDN	Canções de Natal	Tupi
CED	Calouros em Desfile	Tupi
CG	Chiquinha Gonzaga	Tupi
CK	Calendário Kolynos	RN
CLR	Cancioneiro do Leite de Rosas	RN
CM	Caricaturas	RN
CME	Canto Maior Especial	RN
CR	Canção Romântica	RN
DM	Dona Música	RN
DO	Dalva de Oliveira	Tupi
DT	Dicionário Toddy	RN
DTP	De tudo um pouco	RN
ECM	Expresso Carnavalesco Mauá-Praça Onze	RN
EUCL	É uma coisa linda	RN
FA	Francisco Alves	RN
FGE	Festivais G. E.	RN
FI	Festa Íntima	RN
FJM	Frei José Mojica	Tupi
FM	Fantasia Musical	Tupi
GH	Grande Hotel	RN
GMS	Galeria Musical do Samba	RN
GQB	Gente que Brilha	RN
IM	Irmãs Meireles	RN
ISB	Instantâneos sonoros do Brasil	RN
JD	João Dias	Tupi
LCV	Do Lado Claro da Vida	RN
MC	Museu de Cera	RN
MTA	Minha Terra é Assim	Tupi

NA2M	Nada Além de 2 minutos	RN
NADC	Nas Asas de um Clipper	RN
NBS	Na Batida do Samba	Mayrink
NDE	Noite de Estrelas	RN
NGC	Nelson Gonçalves Canta	RN
NMDB	No Mundo do Baião	RN
NTNR	No Tempo de Noel Rosa	Tupi
OBSC	O Baião em sua casa	Tupi
OC/OT	Orquestra Carioca/Orquestra Tabajara	Tupi/RN
OF	Operetas Famosas	RN
OHDC	O horário dos Cartazes	RN
OM	Ondas Musicais	RN
OMLP	Orquestra Melódica de Lírio Panicalli	RN
OS	Orlando Silva	RN
OTAM	O tempo e a música	Tupi
PC	Poemas e Canções	RN
PCA	Programa César de Alencar	RN
PDO	Programa Dalva de Oliveira	Tupi
PP	Paisagens de Portugal	RN
PS	Poemas Sonoros	RN
PVC	Programa Vicente Celestino	RN
PVG	O Pessoal da Velha Guarda	Tupi
QCMC	Que o céu me condene	RN
QCOB	Quando canta o Brasil	RN
QMSE	Quando os maestros se Encontram	RN
RA	Rua da Alegria	Tupi
RAK	Rádio Almanaque Kolynos	RN
RC	Ritmos do Copacabana	RN
RM	Romance Musical	RN
ROP	Revista Old Parr	RN
RP	Ritmos da Panair	RN
RR	Rádio Revista	RN

RS	Rádio Semana	RN
SCCS	Silvio Caldas - Canta o Seresteiro	RN
SCS	Sílvio Caldas - Seresta	Tupi
TM	Toque Maestro	Tupi
UCPS	Um compositor por semana	RN
UFDM	Um fio de melodia	RN
UMDM	Um milhão de Melodias	RN
VC	Vicente Celestino	Tupi
VC(CR)	Vicente Celestino (Cancioneiro Royal)	RN
VM	Versos e Melodias	RN
VMU	Viva a Música	Tupi
VOS	Viva o Samba	Tupi
YHP	Your Hit Parade	RN

2. MAPA DO TEMPO DOS PROGRAMAS RADIOFÔNICOS

		1946											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30										CAR		
	19:00										Voz do Brasil		
	19:30										Neginho e Juraci		
	20:00											NTB	
	20:30												CED
	21:00												ECM
	21:30												DA
	22:00												RAK
	22:30												
	23:00												
	23:30												
	HD	(horário desconhecido)											
Sáb	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana				emissoras				abreviaturas programas					
seg				RN				ADA	Aquarela das Américas				
ter								ADM	Aquarelas do Mundo				
qua								CA	Carnaval Antigo				
qui								CAR	José Vasconcelos (Caricaturas)				
sex								CED	Calouros em Desfile				
sáb								CK	Calendário Colynos				
dom								ECM	Expresso Carnavalesco Mauá-Praça Onze				
								JV(RR)	José Vasconcelos (Rádio Revista)				
								NTB	No Tabuleiro da Baiana				
								RAK	Rádio Almanaque Kolynos				

		1947											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00						DT		NA2M				
	20:30		PRK30				PRK30						UMDM
	21:00		A&R			A&R			MTA	PC		PVG	
	21:30											IFE	
	22:00												
	22:30												
	23:00												
	23:30												
	HD												
Sáb	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		A&R	Alvarenga e Ranchinho								
ter				ADM	Aquarelas do Mundo								
qua				CM	Caricaturas								
qui				DT	Dicionário Toddy								
sex				DTP	De tudo um pouco								
sáb				IFE	Incrível, Fantástico, Extraordinário								
dom				IM	Irmãs Meireles								
				MTA	Minha Terra é Assim								
				NA2M	Nada Além de dois minutos								
				NADC	Nas Asas de um Clipper								
				PC	Poemas e Canções								
				PVG	O Pessoal da Velha Guarda								
				UMDM	Um Milhão de Melodias								

		1948											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30								RR				
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00											DT A&R	
	20:30								UMDM				
	21:00	PVG			GH RM								CDC
	21:30	IFE											
	22:00		CLR VM										
	22:30	Caricaturas Musicais											
	23:00												
	23:30												
	HD		AS										
Sáb	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30												
Dom	12:00												
	12:30			RS									
Convenções:													
dias da semana				emissoras				abreviaturas programas					
seg	ter	qua	qui	sex	sáb	dom	RN	A&R	Alvarenta e Ranchinho	AS	Alma do Sertão	CDC	Campeonato de Compositores
							Tupi	CLR	Cancioneiro do Leite de Rosas	GH	Grande Hotel	IFE	Incrível, Fantástico, Extraordinário
								PVG	O Pessoal da Velha Guarda	RM	Romance Musical	RR	Rádio Revista
								UMDM	Um Milhão de Melodias	VM	Viva a Música		

		1949											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00	DT							OTAM				
									AJC		AJC		
	20:30	UMDM							UMDM		VM		
	21:00												
	21:30	DTP											
	22:00	CM											
Sáb	22:30												
	23:00												
	23:30												
	HD	LCV	UCPS						Horário desconhecido				
	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana				emissoras				abreviaturas programas					
seg				RN				CAM	Convite à Música				
ter								CM	Caricaturas				
qua								DT	Dicionário Toddy				
qui								DTP	De tudo um Pouco				
sex								HM	Honra ao Mérito				
sáb								LCV	Do Lado Claro da Vida				
dom								OTAM	O Tempo e a Música				
								RM	Romance Musical				
								UCPS	Um Compositor por Semana				
								UMDM	Um Milhão de Melodias				
								VM	Viva a Música				

		1950											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30							AOT					
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00												
	20:30												
	21:00					VC(CR)		PVG			EBNC		PVG
											NMDB		OS(CR)
	21:30		IFE				VOS	IFE		VOS			CDN
													CBC
													VOS
											Gente que Briha		
Sáb	22:00	CM			CM								
	22:30							FJM					
	23:00												
	23:30												
	HD	Horário desconhecido											
	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		AOT	Alfonso Ortiz Tirado								
ter				CBC	Carnaval Brahma Chopp								
qua				CDN	Canções de Natal								
qui				CM	Caricaturas								
sex				FJM	Frei José Mojica								
sáb				IFE	Incrível, Fantástico, Extraordinário								
dom				NMDB	No Mundo do Baião								
				OS(CR)	Orlando Silva (Cancioneiro Royal)								
				OS	Poemas Sonoros								
				PVG	O Pessoal da Velha Guarda								
				VC(CR)	Vicente Celestino (Cancioneiro Royal)								
				VOS	Viva o Samba								

		1951											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00						EUCL						
	20:30	EBNC		EBNC			ATO EBNC						
	21:00	NMDB	VC(CR)		No tempo de Noel Rosa						NMDB	PVG	
	21:30				UFDM	Atire a Primeira Pedra						VOS	
		Gente que Brilha										QCMC	
	22:00												
	22:30												
	23:00												
	23:30			MC									
	HD	Horário desconhecido											
Sáb	11:00			CD									
	11:30			SCCS			SCCS						
	12:00												
	12:30												
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		ATO	Audições do Trio de Ouro								
ter				CD	Club do Disco								
qua				EBNC	Edifício Balança mas Não Cai								
qui				EUCL	É uma coisa Linda								
sex				GQB	Gente que Brilha								
sáb				MC	Museu de Cera								
dom				NMDB	No Mundo do Baião								
				NTNR	No Tempo de Noel Rosa								
				PVG	O Pessoal da Velha Guarda								
				QCMC	Que o Céu me condene								
				SCCS	Sílmo Caldas - Canta o Seresteiro								
				UFDM	Um fio de melodia								
				VC(CR)	Vicente Celestino (Cancioneiro Royal)								
				VOS	Viva o Samba								

		1952											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00				BT								
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00										SCS		
	20:30					PVC		TM	AFA				
		EBNC						EBNC	GQB	EBNC			EBNC
	21:00			PVG		PVG						AB15A	
									Quando Canta o Brasil				
	21:30	IFE			IFE			OBSC					
								Viva o Samba					ROP
												PDO	JD
Sáb	HD	Horário desconhecido						Festa Íntima					
	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
	13:00												
	13:30												
	14:00												
Dom	14:30												
	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		AB15A	Ary Barroso - 15 anos de Tupi								
ter				AFA	Audição com Francisco Alves								
qua				BT	Boite Tonelux								
qui				GQB	Gente que Brilha								
sex				IFE	Incrível, Fantástico, Extraordinário								
sáb				JD	João Dias								
dom				OBSC	O Baião em Sua Casa								
				PDO	Programa Dalva de Oliveira								
				PVC	Programa Vicente Celestino								
				PVG	O Pessoal da Velha Guarda								
				QCMC	Que o céu me condene								
				ROP	Revista Old Parr								
				SCS	Símo Caldas - Seresta								
				TM	Toque Maestro								

		1953											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30									Tancredo e Trancado			
	20:00									EUCL			
	20:30	Noite de Estrelas											
		EBNC			EBNC								
	21:00	QCOB		QCOB									
	21:30												
			ACDL			A Canção da Lembrança							
	22:00	CB								OMLP			
	22:30												
	23:00												
	23:30												
Sáb	HD	CK					AMAI			Horário desconhecido			
	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30												
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		ACDL A Canção da Lembrança									
ter				AMAI A Música e a Inspiração									
qua				CB Cidades Brasileiras									
qui				CK Calendário Kolynos									
sex				EBNC Edifício Balança mas Não Cai									
sáb				EUCL É uma coisa Linda									
dom				NDE Noite de Estrelas									
				OMLP Orquestra Melódica Lírio Panicali									
				QCOB Quando Canta o Brasil									

		1954											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30			TT					TT				
	20:00												
	20:30												
	21:00							AC					
	21:30												
	22:00	ACDL							QMSE		QMSE		
	22:30												
	23:00												
	23:30												
	HD	Horário desconhecido											
Sáb	11:00												
	11:30												
	12:00												
	12:30			QCOB				QCOB					
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30												
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		AC Alzirinha Camargo									
ter				ACDL A Canção da Lembrança									
qua				QCOB Quando Canta o Brasil									
qui				QMSE Quando os Maestros se Encontram									
sex				TT Tancredo e Trancado									
sáb													
dom													

		1955											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00												
	20:30												
	21:00												
	21:30												
		QMSE			QMSE								
	22:00												
	22:30												
	23:00												
	23:30												
HD					Horário desconhecido				BDC		CK		
Sáb	11:00					O Horário dos Cartazes							
	11:30												
	12:00												
	12:30		QCOB										QCOB
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30		AMC				AMC						AMC
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras				abreviaturas programas							
seg		RN				AMC		Ângela Maria Canta					
ter						BDC		Barca da Cantareira					
qua						CK		Calendário Kolnos					
qui						QCOB		Quando Canta o Brasil					
sex						QMSE		Quando os Maestros se Encontram					
sáb													
dom													

		1956											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00												
	20:30												
	21:00	NBS							20RN				
	21:30												
	22:00												
	22:30						AEA						
	23:00												
	23:30												
Sáb	HD	Horário desconhecido											
	11:00	OHDC			O Horário dos Cartazes								
	11:30												
	12:00												
	12:30		Quando Canta o Brasil						QCOB		QCOB		
	13:00												
	13:30												
	14:00												
Dom	14:30	Ângela Maria Canta					Ângela Maria Canta				AMC		
	12:00								OS				
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		20RN	Os 20 anos da Rádio Nacional								
ter				AEA	Aqui está o Ary								
qua				AMC	Ângela Maria Canta								
qui				NBS	Na Batida do Samba								
sex				OHDC	O Horário dos Cartazes								
sáb				OS	Orlando Silva (Ao soar o Carrilhão)								
dom				QCOB	Quando Canta o Brasil								

		1957											
		jan	fev	mar	abr	mai	jun	jul	ago	set	out	nov	dez
2ª a 6ª	18:00												
	18:30												
	19:00	Voz do Brasil											
	19:30												
	20:00												
	20:30												
	21:00												
	21:30												
	22:00							GMS					
	22:30												
	23:00												
	23:30												
	HD	AS Horário desconhecido											
Sáb	11:00							OHDC					
	11:30												
	12:00												
	12:30			QCOB				QCOB					
	13:00												
	13:30												
	14:00												
	14:30		NGC										
Dom	12:00												
	12:30												
Convenções:													
dias da semana		emissoras		abreviaturas programas									
seg		RN		AS	Alma do Sertão								
ter				GMS	Galeria Musical do Samba								
qua				NGC	Nelson Gonçalves Canta								
qui				OHDC	O Horário dos Cartazes								
sex				QCOB	Quando Canta o Brasil								
sáb													
dom													

3. A QUESTÃO DA CLAVE NA SÉRIE NAS ASAS DE UM CLIPPER

É preciso ter o cuidado de não pensar na *clave* apenas como um elemento material de uma música ou outra. Pensou-se na *clave* aqui como uma teorização possível e adequada. Pretendemos deixar isso claro, pois ela nem é consenso entre os músicos que tocam o tipo de música onde se diz que ela é componente. Muitos, inclusive, a percebem intuitivamente, sem precisar explicitá-la como foi feito aqui neste texto. Como outras questões musicais teóricas, a *clave* faz parte de uma série de “padrões que o teórico posteriormente distingue como [...]generalizações que, como todas elas, são símbolos simplificados que raramente coincidem perfeitamente com a realidade.”¹³ Mongo Santamaría, ao falar para seus pares americanos mostrou um pouco a questão da intuição: “Em Cuba, não pensamos sobre isso. Nós sabemos que estamos na [sincronia da] *clave*. Porque sabemos isso, temos de estar em *clave* para ser um músico [competente naquele ritmo].”¹⁴ Mas, como modelo teórico, a *clave* ajuda a mostrar o que é esse sincronismo em relação ao ritmo, especialmente do ponto de vista do músico que vem de fora dessa comunidade. Outro ponto importante a ser colocado é que as observações feitas tanto no corpo do texto quanto neste anexo não foram fruto de uma vivência mais demorada com a música cubana e sim como parte de uma pesquisa que visa a compreensão e a explicação do que poderia estar se passando numa situação musical a partir de uma gravação. Quero dizer com isso que este anexo pretende ser uma análise externa à vivência musical do músico cubano isto é, terá uma perspectiva *etic*¹⁵, sem pretender compreender melhor aquela música e sim a produção musical

¹³ SARGEANT. *Jazz*. p. 81.

¹⁴ Apud GERARD. *Music from Cuba : Mongo Santamaria, Chocolate Armenteros, and Cuban musicians in the United States*. Westport, CT: Praeger, 2001. p. 49.

¹⁵ NETTL. *The Study of Ethnomusicology*. p. 140., NATTIEZ. *Music and discourse : toward a semiology of music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. p. 61.

radiofônica da Rádio Nacional que aqui se tem por objeto. Pretende-se também mostrar, fora do corpo do texto, os exemplos musicais com a sua devida notação musical, ainda que reduzidos aos trechos adequados para a argumentação e sem a preocupação de uma transcrição mais extensa. Nesse sentido, também não se vê como necessário a transcrição de variações de performance um tanto sutis por parte dos cantores envolvidos, uma vez que o que se pretende mostrar é a colocação da clave na música e seu suposto deslocamento. Em termos de notação musical, o padrão 3-2 ficaria assim:

Este padrão se repetiria ao longo de toda a música, podendo ser ouvido explicitamente ou intuído pela execução dos músicos. O padrão 2-3 seguiria o mesmo raciocínio e seria escrito assim:

Em todas as músicas tocadas em *NADC*, não se supõe que a clave devesse mudar no meio da execução. Assim, caso o padrão começasse com 3-2, a música deveria terminar com ele sem passar para o padrão 2-3 em nenhum momento. Porém, em *Rumba Negra*, foi isso o que aconteceu, pois a parte instrumental da música esteve usando um padrão enquanto o cantor entrou em outro. O que parece ser o mais provável, conforme foi explicado no corpo do texto, é que o cantor usou o padrão mais adequado para a performance. Na notação musical, teríamos a seguinte situação:

Rumba Negra - trecho instrumental em NADC: 9-mai-1947

The first staff contains five measures of music. The second staff contains six measures. The third staff contains six measures, with the last two measures being whole rests.

O início da frase cai sobre a porção '2' da clave. Já Ruy Rey, quando canta, entra na porção '3', conforme a parte abaixo:

Rumba negra - trecho vocal

The first staff contains six measures of music. The second staff contains six measures. The third staff contains six measures, with the last two measures being whole rests.

Rum-ba rum-ba rum-ba rum-ba ne - gra_ rum-ba rum-ba rum-ba de Á -

- fri - ca y la ne-gra di-cea sí quees u-na rum - ba ne-gra

rum-ba, a - fri - ca - na de ver dad - - - -

As outras duas músicas têm discrepâncias se comparadas com outras gravações, como as mencionadas no texto, de Xavier Cugat. Bim Bam Bum, cantada em Fa maior por Lina Romay tem a situação da clave invertida em relação à versão de Ruy Rey, que a canta em Si bemol, conforme a figura abaixo:

Bim Bam Bum (trecho cantado por Lina Romay com a orquestra de Xavier Cugat)

Bim bam bum Bim bam bum es el nue-vo com - pás

que los ne-gros van bai - lan - doen la cum - par - sa

Bim Bam Bum (trecho cantado por Ruy Rey em NADC 19-set-1947)

Bim bam bum Bim bam bum es el nue - vo com - pás

que s ne-gros van bai - lan - doen la cum - par - sa

Com Ali Babá, deu-se o mesmo:

Ali Babá (trecho executado por Xavier Cugat - instrumental)

2/4 2 3 2 3 2

Ali Babá (trecho cantado por Ruy Rey em NADC: 17-out-1947)

A - li Ba - Bá tu ne-graes - tá lo -

qui-ta por tus a - mo - res mi__ mo-ro lin-do del__ co-ra - zón A - li Ba - bá

3 3 2 3 2

Fica, pois, esta transcrição como tentativa de ilustrar alguma inconsistência na execução por parte da Orquestra da Rádio Nacional em composições cuja referência principal é Cuba e que podem ter causado um certo estranhamento aos músicos que a executaram.

Referências bibliográficas

BIBLIOGRAFIA GERAL

A indústria que deixou de ser rendosa. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 52-54, 1954.

Images of Pan Am. (2000). Disponível em: <http://panam.com/default1.asp>. Acessado em 13/6/2011.

Rádio Nacional AM Rio de Janeiro - 1.130 kHz. (2010). Disponível em: <http://www.ebc.com.br/canais-ebc/rádios/radio-nacional-am-rio-de-janeiro-1130-khz>. Acessado em 2/06/2012.

Reformas nas rádios EBC não são bem aceitas por todos. (2012). Observatório da Radiodifusão Pública na América Latina. Disponível em: http://www.observatorioradiodifusao.net.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1170:reformas-nas-rádios-ebc-nao-sao-bem-aceitas-por-todos&catid=50:destaques&Itemid=366. Acessado em 7/12/2012.

O fundador da Collector's Editora. (s/d). Collector's. Disponível em: <http://www.Collector's.com.br/CS03/index1.shtml>. Acessado em 3/6/2012.

A vida de Marlene. (Coleção gente de sucesso). Rio de Janeiro: Editora Rio s/d.

ADORNO, T. A European Scholar in America In: D. Fleming, et al. (Eds.) *The intellectual migration - Europe and America, 1930-1960*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

ADORNO, T. W. *Moda sin tiempo* In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962. [1953]. vol. 4.

ADORNO, T. W. *Prismas* (M. Sacristán, Trad.) (Coleção Zetein - Estudios y Ensaïos, vol. 4). Barcelona: Ariel, 1962 [1953].

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música* (M. França, Trad.) (Coleção Estudos, vol. 26). São Paulo: Perspectiva, 1974 [1958].

ADORNO, T. W. On Popular Music In: S. Frith, et al. (Eds.) *On Record - Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. [1941].

ADORNO, T. W. *Educação e Emancipação* (W. L. Maar, Trad.) 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000 [1971].

ADORNO, T. W. The Curves of the needle In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1927].

ADORNO, T. W. The Dialectical Composer In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1934].

ADORNO, T. W. The form of the Phonograph In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1934].

ADORNO, T. W. Little Heresy In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1965].

ADORNO, T. W. On Popular Music In: R. Leppert (Ed.) *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1941].

- ADORNO, T. W. Opera and the long-playing record In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1969].
- ADORNO, T. W. The Radio Symphony - an experiment in theory In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1941].
- ADORNO, T. W. What National Socialism has done to the Arts In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1945].
- ALENCAR, M. A. G. Mortes no sertão: relações de gênero na canção sertaneja. In: VII Congresso da IASPM-LA, 2006, Havana. *Anais*. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MariaAmelia.pdf>. Acessado em 25/8/2012.
- ALENCASTRO, L. F. D. Vida privada e ordem privada no Império In: L. F. d. Alencastro (Ed.) *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. vol. 2.
- ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira* 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942.
- ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- ANDRADE, M. A língua radiofônica In: *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Martins/INL, 1972. [1940].
- ANDRADE, M. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [1943].
- ANDRADE, M. *Modinhas Imperiais* (Coleção Obras Completas de Mário de Andrade, vol. 18). Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira* 4ª ed. (Coleção Excelsior, vol. 42). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928].
- ARAÚJO, P. C. D. *Eu não sou cachorro, não - Música popular cafona e a ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.
- ARÊAS, M. *Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil*. Rio de Janeiro, 1956.
- ATTALI, J. *Noise - The Political Economy of Music* (B. Massumi, Trad.) (Coleção Theory and History of Literature, vol. 16). Minneapolis: University of Minnesota, 1985.
- AZEVEDO, L. H. C. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)* (Coleção BI, vol. 9). Rio de Janeiro: INL, 1952.
- BAIA, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 278p. tese (Doutorado) - USP, São Paulo.
- BARCELLOS, J. *CPC - Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARTHES, R. The grain of the voice In: S. Frith, et al. (Eds.) *On Record - Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. [1977].
- BAUM, A. 1954: Um retrato do rádio na época de Vargas In: A. Baum (Ed.) *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- BAUM, A. (Ed.). *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004
- BERLINCK, M. T. *O Centro Popular de Cultura da UNE* (Coleção Krisis). Campinas: Papirus, 1984.

- BESSA, V. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BÉTHUNE, C. *Adorno et le Jazz - Analyse d'un déni esthétique* (Coleção d'Esthétique, vol. 65). Paris: Klincksieck, 2003.
- BIJKER, W.; HUGHES, T. P.; & PINCH, T. *The Social Construction of Technological Systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- BLOCH, M. *Apologia da História, ou, O ofício de historiador* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 [1949].
- BORGES, J. L. *Discusión In: Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996. [1932]. vol. I.
- BRAGA FILHO. *Rádio descolorido. Quilombo : vida, problemas e aspirações do negro*, São Paulo, SP, Brasil, jan 1950.
- BRAUN, H.-J. "Movin' on": Trains and planes as a theme in music In: H.-J. Braun (Ed.) *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- BRAUN, H.-J. (Ed.). *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002
- CALADO, C. *Tropicália - A história de uma revolução musical* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Editora 34, 1997.
- CALDEIRA, J. *A Contrução do Samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.
- CAMPOS, A. D. (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (2ª ed. vol. 3). São Paulo: Perspectiva, 1974 [1968].
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas - Estratégias para entrar e sair da Modernidade* (A. R. Lessa, et al., Trad.) 4ª ed. (Coleção Ensaio Latino-americanos, vol. 1). São Paulo: Edusp, 2003.
- CANDIDO, A. *Os Parceiros do Rio Bonito - estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* 9ª ed. (Coleção Espírito Crítico). São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2001 [1964].
- CARVALHO, M. A. R. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil In: B. Cavalcante, et al. (Eds.) *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 2.
- CASTRO, R. *Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1990].
- CAYMMI, S. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CAZES, H. *Choro: do Quintal ao Municipal* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Editora 34, 1998.
- CERQUEIRA, E. M. Cultuando a saudade: o conceito de história em Gustavo Barroso. In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro. *Anais*. UNIRIO, p. 1-8.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano* (vol. 1 - Artes de Fazer). Petrópolis: Vozes, 2001 [1980].

- CHANAN, M. *Repeated Takes - A Short History of Recording and its Effects on Music*. London, New York, 1995.
- CHARTIER, R. *A História Cultural - entre práticas e representações* (M. M. Galhardo, Trad.) (Coleção Memória e Sociedade). Rio de Janeiro: Bertrand, 1990 [1987].
- CHARTIER, R. *El presente del pasado - escritura de la historia, historia de lo escrito* (M. Cinta, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.
- CHAUÍ, M. *Brasil - Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHIMÈNES, M. Musicologia e História. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? *Revista de História*, São Paulo: Humanitas, nº 157 p. 15-29, 2007 [1998].
- COLI, J. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical* (Coleção Viagens da Voz). Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- COMBARIEU, J. *La musique, ses lois, son Évolution* (Coleção Bibliothèque de Philosophie Scientifique). Paris: E. Flammarion, 1913 [1907].
- COOK, P. R. (Ed.). *Music, Cognition, and computerized sound: an introduction to psychoacoustics*. Cambridge, London: MIT Press, 1999
- COPLAND, A. *Como ouvir (e entender) música* (L. P. Horta, Trad.). Rio de Janeiro: Artenova, 1974 [1939].
- COSTA PINTO, L. D. A. *O negro no Rio de Janeiro : relações de raças numa sociedade em mudança* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998 [1953].
- CUNHA, E. D. *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- CUNHA, M. C. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DAVIS, S.; & SIMON, P. *Reggae International*. New York: R&B, 1982.
- DECKER, T. R. *Music makes me : Fred Astaire and jazz*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- DEL BIANCO, N. R.; & MOREIRA, S. V. *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas* (Coleção GTS Intercom). Rio de Janeiro/Brasília: EdUERJ/UnB, 1999.
- DIAS, M. T. *Os Donos da Voz - Indústria fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DOUGLAS, S. J. *Listening In - Radio and the American Imagination*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004.
- DUNN, C. *Brutality Garden - Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.
- ECO, U. *Apocalípticos e Integrados* (P. d. Carvalho, Trad.) 4ª ed. (Coleção Debates, vol. 19). São Paulo: Perspectiva, 1990 [c1964].
- EFEĞÊ, J. *Maxixe, a dança excomungada* (Coleção Temas Brasileiros, vol. 15). Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- ESTEVES, E. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

- EVANGELISTA, R. 'Brasileira' traz obra erudita de Radamés. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/6/2005.
- EWEN, D. *Rapsódia Azul - a história de George Gershwin*. Rio de Janeiro: Lidador, 1943.
- EWEN, D. *Men of Popular Music*. Chicago: Ziff-Davis, 1944.
- FERNÁNDEZ-ARRESTO, F. *Então você pensa que é humano? Uma breve história da humanidade* (R. Eichemberg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004].
- FERRARETO, L. A. *Rádio - O veículo, a história e a técnica* 2ª ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- FERREIRA, J. (Ed.). *O populismo e sua história: debate e crítica* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010
- FERREIRA, J. P. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê, 2004.
- FILHO, M. *O negro no futebol brasileiro* 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003 [1947].
- FISCHERMAN, D. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Coleção Diagonales). Buenos Aires: Paidós, 2004.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da Sociedade - curso no Collège de France (1975-1976)* (M. E. Galvão, Trad.) (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1997].
- FRANCESCHI, H. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- FREYRE, G. *Casa-Grande & Senzala* 34ª ed. (Coleção Intérpretes do Brasil, vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 [1933].
- FRITH, S. *Sound Effects - youth, leisure, and the politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981 [1978].
- FRY, P. *A persistência da raça : ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FRY, P.; MAGGIE, Y.; MAIO, M. C.; MONTEIRO, S.; & SANTOS, R. V. (Eds.). *Divisões perigosas : políticas raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- FRYER, P. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- GARCIA, W. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GERARD, C. *Music from Cuba : Mongo Santamaria, Chocolate Armenteros, and Cuban musicians in the United States*. Westport, CT: Praeger, 2001.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (C. Knipel, Trad.). São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Univ. Candido Mendes, 2001 [1993].
- GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (R. F. d'Aguiar, et al., Trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2007 [2006].
- GOBBI, N. (2005). *O legado do radialista*. Caros Ouvintes. Disponível em: <http://www.carosouvintes.org.br/blog/?p=3569>. Acessado em 9/06/2012.
- GOLDFEDER, M. *Por trás das ondas da Rádio Nacional* (Coleção Estudos Brasileiros, vol. 47). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- GONÇALVES, C. K. *Música em 78 rotações - "Discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30* 2006. 241p. (mestrado) - USP, São Paulo.
- GOULD, G. Music and Technology In: T. Page (Ed.) *The Glenn Gould Reader*. London: Faber and Faber Ltd, 1987.
- GOULD, S. J. *O polegar do panda - reflexões sobre história natural* (Coleção Ciência Aberta). São Paulo: Martins Fontes, 1989 [1980].
- GOULD, S. J. Escadas e cones: coagindo a evolução por meio de ícones canônicos In: R. B. Silvers (Ed.) *Histórias esquecidas da Ciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GREEN, J. *Além do Carnaval - a homossexualidade masculina no BR do séc XX* (C. Fino, et al., Trad.). São Paulo: Unesp, 2000 [1999].
- GUERINI JR., I. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- GUERRA, G. *Vicente Celestino - O hóspede das Tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- GUIMARÃES, A. S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: FUSP/Editora 34, 2002.
- GUIMARÃES, A. S. A. *Preconceito e Discriminação* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004 [1998].
- GUIMARÃES, A. S. A. (2004?). *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf>. Acessado em 16/8/2012.
- GUIMARÃES, A. S. A. Introdução In: *Quilombo : vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo/Editora 34, 2011. [1948].
- HALL, S. Notas sobre a desconstrução do "popular" In: L. Sovik (Ed.) *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Humanitas), 2006. [1981].
- HANCHARD, G. M. *Orfeu e o Poder - Movimento negro no Rio e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.
- HAUSSEN, D. F. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón* (Coleção Comunicação, vol. 9). Porto Alegre: Edipucrs/Famecos, 2001.
- HERSKOVITS, M. J. *The myth of the negro past* 2ª ed. Boston: Beacon Press, 1990 [1941].
- HINDEMITH, P. *A composer's world - Horizons and limitations* (Coleção The Charles Eliot Norton Lectures 1949-1950). Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- HOBBSBAWM, E. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HONEGGER, A. *Je suis compositeur* (Coleção Mon Métier). Paris: Editions du Conquistador, 1951.
- HORKHEIMER, M.; & ADORNO, T. W. A Indústria Cultural - O Iluminismo como Mistificação de Massas In: *Teoria da Cultura de Massa*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. [1947].
- HUBER, D. M.; & RUNSTEIN, R. E. *Modern Recording Techniques* 4ª ed. Indianapolis: SAMS Publishing, 1995.
- IANNI, O. *A ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1992].

- JAY, M. *The Dialectical Imagination - A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research - 1923-1950* (Coleção German Cultural Criticism). Berkeley: University of California, 1996 [1973].
- KAZ, L. Brasil Rito e Ritmo: A Mestiçagem e o Imaginário In: L. Kaz (Ed.) *Brasil Rito e Ritmo - Um Século de Música Popular e Clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003/2004.
- KERCKHOVE, D. *A pele da cultura* (Coleção atopos). São Paulo: Annablume, 2009.
- KERMAN, J. *Musicologia* (Á. Cabral, Trad.) (Coleção OPUS-86). São Paulo: Martins Fontes, 1987 [1985].
- KRADER, B. Ethnomusicology In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 6.
- LAMBERT, C. *Música a la vista - Estudio de la música en su declinación* (D. Berdichevsky, Trad.) (Coleção Lectores de Eudeba). Buenos Aires: Eudeba, 1966 [1934].
- LAUS, E. (2002). *Construindo uma bibliografia básica de MPB*. Disponível em: http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1015629510/index_html. Acessado em 3/8/2011.
- LE GOFF, J. *Documento - Monumento* (B. Leitão, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LE GOFF, J. *História* (B. Leitão, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LE GOFF, J. *Memória-História* (B. Leitão, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LE GOFF, J. Prefácio In: *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. [1993].
- LEBRECHT, N. *The Life and Death of Classical Music*. New York: Anchor Books, 2007.
- LENHARO. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo* (Coleção Viagens da Voz). Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LEPPERT, R. Commentary (Culture, Technology, and Listening) In: R. Leppert (Ed.) *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- LEPPERT, R. Introduction In: R. Leppert (Ed.) *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- LEVINE, L. W. *Highbrow, Lowbrow - the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 2001 [1988].
- LÉVY, P. *Cibercultura* (C. I. d. Costa, Trad.) 2ª ed. (Coleção Trans). São Paulo: Editora 34, 2000 [1997].
- LIVINGSTON-ISENHOOR, T. E.; & GARCIA, T. G. C. *Choro: a social history of a Brazilian popular music* (Coleção Profiles in Popular Music). Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- LOESSER, A. *Men, Women and Pianos - A Social History*. New York: Dover Publications, 1990 [1954].
- LOPES, N. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical - Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias* (Coleção Raízes, vol. 1). Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

- LOPES, S.-C. D. C. *Rádiodifusão Hoje* (Coleção Temário da comunicação, vol. 2). Rio de Janeiro: Temário, 1970.
- LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, [1995], n. 17, p. 63-181, nov. 1998.
- LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005 [1985].
- LÖWY, M. *Ideologias e Ciência Social - Elementos para uma análise marxista* 5ª ed. São Paulo: Cortez, 1989.
- LUIZ, J. "Atire a primeira pedra...". *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, nº 7 p. 34, 1945.
- MACHADO, C. *O enigma do homem célebre - ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGNOLI, D. *Uma gota de Sangue - história do pensamento racial*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAIO, M. C. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, p. 141-158, 1999.
- MANUEL, P.; BILBY, K.; & LARGEY, M. *Caribbean Music - From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- MARENCO, D. (29/10/2012). *Gigante abandonado*. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/74896-gigante-abandonado.shtml>. Acessado em 7/12/2012.
- MARTIN, P. J. *Sounds and Society - Themes in the sociology of music*. Manchester, New York: Manchester University, 1995.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia* (R. Polito, et al., Trad.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MATOS, C. *Acertei no Milhar - Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio* (Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 46). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, M. I. S.; & FARIA, F. A. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- MAULEÓN, R. *The Salsa guidebook for piano & Ensemble*. Petaluma: Sher Music, 1993.
- MÁXIMO, J.; & DIDIER, C. *Noel Rosa - uma biografia*. Brasília: Editora UnB, Linha Gráfica, 1990.
- MCCANN, B. *Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.
- MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 2000 [1964].
- MICELI, S. O papel político dos meios de comunicação de massa In: S. Sosnowski, et al. (Eds.) *Brasil: O Trânsito da Memória*. São Paulo: Edusp, 1994.
- MINTZ, S. W. Introduction In: *The myth of the negro past*. 2ª ed. Boston: Beacon Press, 1990.
- MOBY, A. *Sinal Fechado - A música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

- MORAES, A.; & MORAES E SILVA, J. B. *Odisséia do Som*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- MORAES, J. G. V. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *Artcultura*, vol. 8, n. 13, p. 117-133, jul-dez. 2006.
- MORAES, J. G. V. D. *Metrópole em Sinfonia - História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 2000.
- MOREIRA, S. V. *Rádio Palanque: fazendo política no ar*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 1998.
- MORELLI, R. D. C. L. *Indústria Fonográfica - um estudo antropológico* (Coleção Teses). Campinas: Unicamp, 1991.
- MORELLI, R. D. C. L. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.
- MOUTINHO, L. *Razão, "cor" e desejo - uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.
- MUKUNA, K. W. *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1977.
- NAPOLITANO, M. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* 2ª ed. (Coleção Repensando a História). São Paulo: Contexto, 2004.
- NAPOLITANO, M. A História depois do papel In: C. Pinsky (Ed.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- NAPOLITANO, M. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura*, vol. 8, n. 13, p. 136-150, jul-dez. 2006.
- NASCIMENTO, A. D.; NASCIMENTO, E. L.; & GUIMARÃES, A. S. A. *Quilombo : vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo/Editora 34, 2011 [1948].
- NATTIEZ, J. J. *Music and discourse : toward a semiology of music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- NAVES, S. C. *O Violão Azul - Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NAVES, S. C.; COELHO, F. O.; BACAL, T.; & MEDEIROS, T. G. Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais - BIB*, São Paulo: Anpocs, nº 51, 2001.
- NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- NOSENGO, N. *A extinção dos tecnossauros: histórias de tecnologias que não emplacaram* (R. Silva, Trad.) (Coleção Meio de Cultura). Campinas: Editora da Unicamp, 2008 [2003].
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1994].

- ORTRIWANO, G. S. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos* 2ª ed. (Coleção Novas buscas em comunicação, vol. 3). São Paulo: Summus, 1985.
- PACHECO, T. Preponderância de Estações. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, vol. 17, p. 25, 1948.
- PAIANO, E. *O Berimbau e o som universal - lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. 1994. 241p. dissertação (mestrado) - USP, São Paulo.
- PARANHOS, A. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. 2005. 208p. doutorado (doutorado) - PUCSP, São Paulo.
- PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil - Entre o povo e a nação* (M. J. Goldwasser, Trad.) (Coleção Sociologia e Política, vol. 16). São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, J. B. B. *O Negro e o Rádio de São Paulo* 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- PEREIRA, M. *A história do Jorjal* (vol. 1). São Paulo: Hucitec, 1976.
- PEROSA, L. M. F. L. *A hora do Clique - Análise do programa de rádio "Voz do Brasil" da Velha à Nova República* (Coleção Selo Universidade, vol. 34). São Paulo: Annablume, 1995.
- PERRONE, C.; & DUNN, C. (Eds.). *Brazilian Popular Music & Globalization*. New York & London: Routledge, 2001.
- PINTO, T. A. Rádio, música e memória: reflexões sobre a música popular brasileira, o auge da Rádio Nacional e a construção de suas narrativas na década de 1970. In: 2006, Havana. *Anais*. Casa de las Américas, 2006. p. 43.
- PINTO, T. A. O 'Tico-tico na rumba' - a representação da música caribenha no Brasil pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro (1946-1947). In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo. *Anais*. Oikos, ANPUH.
- PINTO, T. A. Crônicas da Mula Manca - Humorismo e a linguagem radiofônica no Brasil do pós-guerra. *Revista da USP*, São Paulo: Edusp, 2010.
- PLEASANTS, H. *The agony of modern music*. New York: Simon and Schuster, 1965 [1955].
- POLETO, F. *Tom Jobim e a modernidade Musical Brasileira (1953-58)*. 2004. 148p. dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- PORTO, S. *Pequena História do Jazz* (Coleção Os cadernos de Cultura). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- RAFFAINI, P. T. *Esculpindo a Cultura na forma Brasil - O departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)* (Coleção Teses). São Paulo: Humanitas, 2001.
- RANGEL, L. *Bibliografia da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1976.
- REYNOLDS, S. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber and Faber, 2011.
- ROBERTS, J. S. *The Latin Tinge - The impact of Latin American Music on the United States*. Tivoli: Original Music, 1985 [1979].
- ROCHA, F. *Figurações do ritmo - Da sala de cinema ao salão de baile*. São Paulo: Edusp, 2012.
- ROSS, A. *O resto é ruído - Escutando o século XX* (C. Carina, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [2007].

- SACKS, O. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SADIE, S. The New Grove Dictionary of Music and Musicians In. London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 8.
- SALIBA, E. T. *A dimensão cômica da vida privada na República* (Coleção História da Vida Privada no Brasil, vol. 3). São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SALIBA, E. T. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALIBA, E. T. O brilho eterno. *Carta Capital*, São Paulo: Editora Confiança, nº 575 p. 76-78, 2009.
- SAMPAIO, M. F. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo (memórias de um pioneiro)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SAMS, E. Eduard Hanslick In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 8.
- SANCHES, P. A. *Tropicalismo - Decadência Bonita do Samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SANDIM, O. Não se deve dar ao povo aquilo que ele deseja. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 46-48, 1954.
- SANDRONI, C. (1996). *Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937*. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>. Acessado em 2/4/2012.
- SANDRONI, C. *Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.
- SANDRONI, C. Adeus à MPB In: B. Cavalcante, et al. (Eds.) *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 1.
- SANSONE, L. *Negritude sem Etnicidade - o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador, Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2004.
- SANTIAGO, O. *Aquarela do Direito Autoral*. Rio de Janeiro: edição do autor/Mangione, 1946.
- SARGEANT, W. *Jazz, hot and hybrid* 3ª ed. New York: Da Capo, 1975 [1938].
- SARLO, B. *Tempo Passado - Cultura da Memória e guinada subjetiva* (R. Freire, Trad.). São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2007.
- SAROLDI, L. C.; & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia* 2ª ed. (vol. 13). Rio de Janeiro: Funarte, 1988 [1984].
- SAROLDI, L. C.; & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia* 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1984].
- SCHILLER, H. *Mass Communications and American Empire*. Boston: Beacon Press, 1971.
- SCHWARZ, R. Nacional por subtração In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 2002. [1987].
- SCRUTON, R. Programme music In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 15.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, N. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio In: F. A. Novais (Ed.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

SOUZA, L. P.; FERNANDES, H.; & BRASIL, C. A indústria que deixou de ser rendosa. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 46-48, 1954.

SUISMAN, D. *Selling Sounds - The commercial revolution in american music*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

THÉBERGE, P. *Any Sound You Can Imagine - Making Music/Consuming Technology* (Coleção Music/Culture). Hannover & London: Wesleyan/New England, 1997.

THOMPSON, E. Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. *The Musical Quarterly*, vol. 79, nº 1 p. 131-171, 1995.

THOMPSON, P. *A Voz do Passado - História Oral* (L. L. d. Oliveira, Trad.) 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1978].

TINHORÃO, J. R. *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

MEMORIALISTAS, CRÔNICAS E BIOGRAFIAS

AGUIAR, R. C. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

AGUIAR, R. C. *As divas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* 3ª ed. (Coleção Contrastes e Confrontos, vol. 9). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1981 [1962].

ANTONIO, I.; & PEREIRA, R. *Garoto: Sinal dos tempos* (Coleção MPB, vol. 5). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

BARBOSA, O. *Samba* 2ª ed. (Coleção MPB reedições, vol. 4). Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1933].

BARBOSA, V.; & DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali - O eterno experimentador* (Coleção MPB, vol. 15). Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985.

BARROS, O. D. *Corações de Chocolate - A história da Companhia Negra de Revistas, 1926-1927*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BORGES, M. *Os Sonhos não Envelhecem - Histórias do Clube de Esquina* 2ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 1997.

CABRAL, S. A Rádio Nacional, lembra-se? *Realidade*, Rio de Janeiro: Editora Abril, nº 75 (junho) p. 96-104, 1972.

CABRAL, S. *No Tempo de Almirante - Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CABRAL, S. *Pixinguinha - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALDAS, K. *Pelas esquinas do Rio - tempos idos e jamais esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CAMPOS, A. D. S. D.; GOMES, D. N.; SILVA, F. D.; & MATOS, N. *Um Certo Geraldo Pereira* (Coleção MPB, vol. 11). Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

CASÉ, R. *Programa Casé - O rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CASTRO, R. *Carmen - uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DIDIER, C. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

DINES, A. *Morte no paraíso - a tragédia de Stefan Zweig* 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004 [1981].

DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga - Uma história de vida* (Coleção Cultura Brasileira). Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

DOMINGUES, H. *Jubileu da Rádio Nacional*. Waldemar Galvão Publicidade, 1961.

DUBAL, D. *Evenings with Horowitz - A Personal Portrait*. New York: Birch Lane Press, 1991.

EFEGÊ, J. *Ameno Resedá - O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

FAOUR, R. *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FAOUR, R. *Revista do Rádio* (Coleção Arenas do Rio, vol. 10). Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

FARIA, Á. A. *Jovem Pan, 50 anos*. São Paulo: Maltese, 1994.

FERREIRA, A. C.; & ARMEL, P. ... eternamente Rainha, Emilinha Borba! Rio de Janeiro, c2008 [2006].

FERREIRA, P. C. *Pilares via Satélite - da Rádio Nacional à Rede Globo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

FRANCESCHI, H. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRÓES, H. *Véspera do primeiro de abril ou Nacionalistas X entreguistas* (Coleção Diversos). Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GIRON, L. A. *Mario Reis - O Fino do Samba* (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2001.

GUIMARÃES, F. V. *Na roda do samba* 2ª ed. (Coleção MPB Reedições, vol. 2). Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1933].

GUIMARÃES, H. *Manezinho Araújo - um cabeça chata nos anos dourados do Rio*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2001.

HOLANDA, N. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro* 2ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

LAGO, M. *Bagaço de Beira-Estrada* (Coleção Tempo e Contratempo, vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LAGO, M. *Na rolança do tempo*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

LEÃO, T. *Heavy Metal: guitarras em fúria* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo Editora 34, 1997.

LEITE, R. G. Todo mundo ligado na onda do rádio. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch Editores, nº 1021 (novembro) p. 76-101, 1971.

LOBO, F. *À mesa do Vilariño*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

LORENZOTTI, E. *Tinhorão: o legendário* (Coleção Imprensa em pauta). São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MARIO FILHO. *O negro no futebol brasileiro* 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003 [1947].

MENDES, G. Velhos e memoráveis repertórios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/10/2010.

MOURA, F.; & VICENTE, A. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2001.

MURCE, R. *Bastidores do Rádio - Fragmentos de Ontem e de Hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NEWSOM, J. *Perspectives on John Philip Souza*. Washington: Library of Congress, 1983.

OLIVEIRA, A. D. *De Banda pra Lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

PEREIRA, I. A. R. *Garoto - Sinal dos Tempos* (Coleção MPB, vol. 5). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

PERPÉTUO, I. F. (Ed.). *Cyro Pereira, maestro*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005

PINHEIRO, C. *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RANGEL, L.; & MORAES, P. (Eds.). *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte e Bem-Te-Vi, 2006 [1954-1956].

RODRIGUES, S. M. B. C. *Jararaca e Ratinho - A famosa dupla caipira* (Coleção MPB, vol. 7). Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

SALES, F. *MPB em pauta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

SALVADOR, R. *A era do radioteatro - o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SEVERIANO, J. *Yes, nós temos Braguinha* 2ª ed. (Coleção MPB, vol. 21A). Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SILVA, M. T. B. D.; & FILHO, A. L. D. O. *Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento*. São Paulo: Gryphus, 1998.

SILVA, M. T. B. D.; & OLIVEIRA FILHO, A. L. D. *Cartola - Os tempos idos* 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 [1981?].

SILVA, M. T. B. D.; & SANTOS, L. *Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas* (Coleção MPB, vol. 3). Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

TAVARES, R. C. *Histórias que o Rádio não contou - Do Galena ao Digital, desvendando a Radiofusão no Brasil e no Mundo* 2ª ed. São Paulo: Harbra, 1999.

VALENÇA, S. S. *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1981.

VASCONCELOS, A. *Panorama da Música Popular Brasileira* (vol. 1). São Paulo: Martins, 1964.

VASCONCELOS, A. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VELLOSO, M. *Mário Lago: boemia e política* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998 [1997].

VIDOSSICH, E. *Jazz na Garoa*. São Paulo: Associação dos Amadores de Jazz Tradicional, 1966.

VIDOSSICH, E. *Jazz na Garoa*. São Paulo: Associação dos Amadores de Jazz Tradicional, 1966.

VIEIRA, J. *César de Alencar: a voz que abalou o rádio*. Rio de Janeiro: Valda, 1993.

VIEIRA, J. *Orlando Silva - O Cantor das Multidões* 3ª ed. (Coleção MPB, vol. 14). Rio de Janeiro: Funarte, 2004 [1985].

VOGELER, D. *Por trás do contrabaixo: Copacabana 1950-1960, décadas de ouro*. Rio de Janeiro: edição do autor, s/d [1993?].

MATERIAL AUDIOVISUAL

Aqui está o Ary -. AER162. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-jul-56].

Audições Joubert de Carvalho -. AER288. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [14-nov-49].

Depoimento de José Manzo -. Rio de Janeiro: Collector's, s/d [4/6/1994].

Em Busca da Felicidade -. EBF001. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [01-jan-91].

Festivais G. E. -. PPR020. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional - RJ], s/d.

ALMIRANTE. *Carnaval Antigo* - AER165. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [13-nov-46].

ALMIRANTE. *Instantâneos Sonoros do Brasil* - AER210. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [3-ago-1940].

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER082. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [15-jun-51].

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER078. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-abr-51].

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER087. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [31-ago-51].

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER078. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-abr-51].

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER080. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [18-mai-51].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER025. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-jan-48].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER023. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [29-out-47].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER023. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [05-nov-47].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER022. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [08-out-47].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER022. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [15-out-47].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER024. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [19-nov-47].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER024. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [12-mar-47].

ALMIRANTE. *Série No Tempo de Noel Rosa* - AER078. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [5-abr-51 / 31-ago-51].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER194. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-abr-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER196. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [29-jun-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER223. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-jul-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER195. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [20-abr-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER196. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-jul-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER195. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [15-jun-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER194. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [04-mai-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER223. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [22-jun-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER196. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-jul-1945].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER195. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [15-jun-1945].

BARBOSA, H. *Rádio Almanaque Kolynos - Letras e letristas* - AER529. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-jun-46].

BARBOSA, H. *Rádio Almanaque Kolynos - Os reis* - AER645. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-mai-46].

BARBOSA, H. *Rádio Almanaque Kolynos - Retrospectiva de 1946* - AER630. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-dez-46].

BARBOSA, H. *Viva o Samba* - AER226. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [17-mai-50].

BARBOSA, H. *Viva o Samba* - AER251. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [12-mar-52].

BARBOSA, H.; BRASINI, M.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER572. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [20-set-46].

BARBOSA, H.; BRASINI, M.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER571. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-ago-46].

BARBOSA, H.; MAURO, J.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER225. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [26-abr-46].

BARBOSA, H.; MAURO, J.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER282. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [10-mai-46].

BARBOSA, H.; MAURO, J.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER282. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-mai-46].

BARBOSA, H.; MAURO, J.; GNATTALI, R.; & BRASINI, M. *Aquarelas do Mundo* - AER570. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d.

BARBOSA, H.; MAURO, J.; & PERACCHI, L. *Dona Música* - AER216. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d.

BARBOSA, H.; RUY, E.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER578. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-jan-47].

BARBOSA, H.; RUY, E.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER579. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [07-fev-47].

BARBOSA, H.; RUY, E.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER574. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [25-out-46].

BARBOSA, H.; RUY, E.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER577. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [10-jan-47].

BORGES, L. *PRK-30* - AER204. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-fev-47].

BORGES, L. *PRK-30* - AER204. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-fev-47].

BUENTES, W. *O Horário dos Cartazes* - AER609. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [28-abr-56].

BUENTES, W. *O Horário dos Cartazes* - AER609. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [05-mai-56].

DANTAS, H. T. E. Z. *No Mundo do Baião - AER354*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-jan-51].

DANTAS, H. T. E. Z. *No Mundo do Baião - AER354*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-jan-51].

DIDIER, C. *Maestro Bocchino* - Rio de Janeiro, 2006.

DIDIER, C.; & KENDLER, M. *Nosso amigo Radamés Gnattali* - Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1991.

GHIARONI, G. *Romance Musical - AER635*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [29-mai-49].

GNATTALI, P. T. E. R. *Um milhão de melodias - AER038*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-jun-49].

GRACINDO, M. N. E. P. *Edifício Balança, mas não cai - AER484*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [17-abr-53].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER044*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-ago-52].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER043*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [09-ago-52].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER047*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-out-52].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER063*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-jul-53].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER041*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-jul-52].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER052*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [10-jan-53].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER053*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [31-jan-53].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER057*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [04-abr-53].

GRACINDO, P.; & NUNES, M. *Noite de Estrelas - AER063*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [26-jun-53].

HOLANDA, N. D. *Ângela Maria canta - PPR007*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-jun-55].

HOLANDA, N. D. *Ângela Maria canta - AER453*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-jan-56].

HOLANDA, N. D. *Ângela Maria canta* - AER455. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-jun-56].

LOBO, F. *Caricaturas - Ademir Marques de Menezes* - AER522. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], 1947?

LOBO, F. *Caricaturas - Ademar Pimenta* - AER492. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-dez-47].

LOBO, F. *Caricaturas - Carmen Miranda* - AER490. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-nov-47].

LOBO, F. *Caricaturas - Dilu Melo* - AER518. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [out-49?].

LOBO, F. *Caricaturas - Elisa Coelho* - AER502. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-abr-48].

LOBO, F. *Caricaturas - Herivelto Martins* - AER513. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-nov-49].

LOBO, F. *Caricaturas - José Maria de Abreu* - AER515. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-nov-49].

LOBO, F. *Caricaturas - Leônidas da Silva* - AER230. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-ago-47].

LOBO, F. *Convite à Música - vida de Gershwin* - AER291. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-ago-49].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER447. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [25-jun-49].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER443. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-fev-49].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER444. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-abr-49].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER437. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-jul-47].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER438. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-set-47].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER439. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-set-47].

LOBO, F. *Dicionário Toddy* - AER447. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [09-jul-49].

LOBO, F. *É uma coisa linda* - AER353. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-jun-51].

LOBO, F. *Silvio Caldas - Canta o Seresteiro - AER066*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-jun-51].

MARIA, A. *O tempo e a música - AER358*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [10-ago-49].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER537*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-mai-53].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER548*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [01-set-53].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER538*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-mai-53].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER552*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-nov-53].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER547*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [25-ago-53].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER549*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [22-set-53].

MARQUES, L. *A canção da Lembrança - AER537*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [05-mai-53].

MARQUES, L. *Depoimento de Alberto Lazzoli - AER391*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Antônio Cordeiro - AER411*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Edmo do Valle - AER401*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Edmo do Valle - AER401*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Haroldo Barbosa - AER391*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de José Mauro - AER384*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Paulo Tapajós - AER400*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Radamés Gnattali - AER389*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Rui Rei - AER412*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento de Saint Clair Lopes* - AER400. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MARQUES, L. *Depoimento do maestro Chiquinho (Francisco Duarte)* - AER392. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

MAURO, J. *Rádio Almanaque Kolynos - A história do Carnaval* - AER243. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d.

MAURO, J. *Rádio Almanaque Kolynos - Uma aventura no céu (Glenn Miller)* - AER529. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-mai-46].

MAURO, J. *Rádio Almanaque Kolynos - Velho Álbum de Retratos* - AER529. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1946?].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER284. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [mar-1946?].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER224. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [fev-1946?].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER568. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [05-abr-46].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER280. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [26-abr-46].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER280. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-abr-46].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER276. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-fev-46].

MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER568. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-abr-1946].

MURCE, R. *Alma do Sertão* - AER343. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-abr-57].

NUNES, M.; & GRACINDO, P. *Noite de Estrelas* - AER041. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-jul-52].

RANCHINHO, A. E. *Alvarenga e Ranchinho* - AER221. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [04-mar-47].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER099. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [26-fev-51].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER098. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [22-jan-51].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER096. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [25-dez-50].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER100. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-mar-51].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER093. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-out-50].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER100. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-ago-52].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER097. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [15-jan-51].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER096. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [18-dez-50].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER094. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-nov-50].

ROBERTO, P. *Gente que Brilha* - AER097. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [08-jan-51].

ROBERTO, P. *Nada além de dois minutos* - AER233. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-ago-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER593. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [15-ago-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER594. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-set-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER588. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [09-mai-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER589. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-mai-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER595. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-set-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER586. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [28-mar-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER596. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [17-out-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER589. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-mai-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper* - AER592. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [25-jul-47].

ROBERTO, P. *Rádio Almanaque Kolynos - Riquezas de Minas Gerais* - AER642. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [31-mar-47].

- ROBERTO, P. *Vicente Celestino (Cancioneiro Royal)* - AER205. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-mai-50].
- RUY, E. *Expresso Carnavalesco Mauá-Praça Onze* - AER166. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-dez-46].
- SILVA, E. *Poemas e Canções* - AER292. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-set-47].
- SILVA, E. *Poemas e Canções* - AER465. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-dez-47].
- SILVA, E. *Versos e Melodias* - AER475. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [02-mar-48].
- SILVA, G. E. E. *Poemas e Canções* - AER461. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-set-47].
- TAPAJÓS, P. *Quando Canta o Brasil* - AER014. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [18-ago-56].
- TAPAJÓS, P. *Quando Canta o Brasil* - AER001. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-set-52].
- TAPAJÓS, P. *Quando os maestros se encontram* - AER183. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [01-abr-55].
- TAPAJÓS, P. *Quando os maestros se encontram* - AER179. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-ago-54].
- TAPAJÓS, P. *Quando os maestros se encontram* - AER181. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [14-jan-55].
- TAPAJÓS, P. *Quando os maestros se encontram* - AER182. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [20-ago-54].
- TYS, H. *Alzirinha Camargo* - AER353. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi - RJ], s/d [01-jun-54].
- VASQUEZ, D. T. J. *Your Hit Parade* - AER270. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional - RJ], s/d.
- VEIGA, F. *Viva o Samba* - AER262. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [02-jul-52].

ADORNO, T. A European Scholar in America In: D. Fleming, et al. (Eds.) *The intellectual migration - Europe and America, 1930-1960*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

ADORNO, T. W. Moda sin tiempo In: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962. [1953]. vol. 4.

ADORNO, T. W. *Prismas* (M. Sacristán, Trad.) (Coleção Zetein - Estudos y Ensaio, vol. 4). Barcelona: Ariel, 1962 [1953].

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música* (M. França, Trad.) (Coleção Estudos, vol. 26). São Paulo: Perspectiva, 1974 [1958].

ADORNO, T. W. On Popular Music In: S. Frith, et al. (Eds.) *On Record - Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. [1941].

ADORNO, T. W. *Educação e Emancipação* (W. L. Maar, Trad.) 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000 [1971].

ADORNO, T. W. The Curves of the needle In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1927].

ADORNO, T. W. The Dialectical Composer In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1934].

ADORNO, T. W. The form of the Phonograph In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1934].

ADORNO, T. W. Opera and the long-playing record In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1969].

ADORNO, T. W. The Radio Symphony - an experiment in theory In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1941].

ADORNO, T. W. What National Socialism has done to the Arts In: R. Leppert (Ed.) *Essays on music*. Berkeley: University of California Press, 2002. [1945].

AGUIAR, R. C. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

AGUIAR, R. C. *As divas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ALENCAR, M. A. G. Mortes no sertão: relações de gênero na canção sertaneja. In: VII Congresso da IASPM-LA, 2006, Havana. *Anais*. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MariaAmelia.pdf>. Acessado em 25/8/2012.

ALENCASTRO, L. F. D. Vida privada e ordem privada no Império In: L. F. d. Alencastro (Ed.) *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. vol. 2.

ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira* 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp, 1942.

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* 3ª ed. (Coleção Contrastes e Confrontos, vol. 9). São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1981 [1962].

ALMIRANTE. *Carnaval Antigo* - AER165. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [13-nov-46].

ALMIRANTE. *Instantâneos Sonoros do Brasil* - AER210. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [3-ago-1940].

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa* - AER078. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-abr-51].

ALMIRANTE. *O Pessoal da Velha Guarda* - AER025. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [21-jan-48].

ALMIRANTE. *Série No Tempo de Noel Rosa* - AER078. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [5-abr-51 / 31-ago-51].

ALMIRANTE; GNATTALI, R.; & MAURO, J. *Aquarelas do Brasil* - AER194. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [06-abr-1945].

ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

ANDRADE, M. A língua radiofônica In: *O empalhador de passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Martins/INL, 1972. [1940].

ANDRADE, M. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977 [1943].

ANDRADE, M. *Modinhas Imperiais* (Coleção Obras Completas de Mário de Andrade, vol. 18). Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a Música Brasileira* 4ª ed. (Coleção Excelsior, vol. 42). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928].

ANTONIO, I.; & PEREIRA, R. *Garoto: Sinal dos tempos* (Coleção MPB, vol. 5). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

Aqui está o Ary -. AER162. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-jul-56].

ARAÚJO, P. C. D. *Eu não sou cachorro, não - Música popular cafona e a ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.

ARÊAS, M. *Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil*. Rio de Janeiro, 1956.

ATTALI, J. *Noise - The Political Economy of Music* (B. Massumi, Trad.) (Coleção Theory and History of Literature, vol. 16). Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

Audições Joubert de Carvalho -. AER288. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [14-nov-49].

AZEVEDO, L. H. C. *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)* (Coleção BI, vol. 9). Rio de Janeiro: INL, 1952.

BAIA, S. F. *A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)*. 2010. 278p. tese (Doutorado) - USP, São Paulo.

BARBOSA, H. *Rádio Almanaque Kolynos - Letras e letristas* - AER529. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-jun-46].

BARBOSA, H. *Rádio Almanaque Kolynos - Retrospectiva de 1946* - AER630. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-dez-46].

BARBOSA, H. *Viva o Samba* - AER226. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [17-mai-50].

BARBOSA, H.; MAURO, J.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER225. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [26-abr-46].

BARBOSA, H.; MAURO, J.; GNATTALI, R.; & BRASINI, M. *Aquarelas do Mundo* - AER570. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d.

BARBOSA, H.; MAURO, J.; & PERACCHI, L. *Dona Música* - AER216. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d.

BARBOSA, H.; RUY, E.; & GNATTALI, R. *Aquarelas do Mundo* - AER578. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-jan-47].

BARBOSA, O. *Samba* 2ª ed. (Coleção MPB reedições, vol. 4). Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1933].

BARBOSA, V.; & DEVOS, A. M. *Radamés Gnattali - O eterno experimentador* (Coleção MPB, vol. 15). Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1985.

BARCELLOS, J. *CPC - Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARROS, O. D. *Corações de Chocolate - A história da Companhia Negra de Revistas, 1926-1927*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BARTHESE, R. The grain of the voice In: S. Frith, et al. (Eds.) *On Record - Rock, Pop, and the Written Word*. London: Routledge, 1990. [1977].

BAUM, A. 1954: Um retrato do rádio na época de Vargas In: A. Baum (Ed.) *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BAUM, A. (Ed.). *Vargas, agosto de 54 - A história contada pelas ondas do rádio*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004

BERLINCK, M. T. *O Centro Popular de Cultura da UNE* (Coleção Krisis). Campinas: Papirus, 1984.

BESSA, V. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BÉTHUNE, C. *Adorno et le Jazz - Analyse d'un déni esthétique* (Coleção d'Esthétique, vol. 65). Paris: Klincksieck, 2003.

BIJKER, W.; HUGHES, T. P.; & PINCH, T. *The Social Construction of Technological Systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge: MIT Press, 1990.

BLOCH, M. *Apologia da História, ou, O ofício de historiador* (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002 [1949].

BORGES, J. L. *Discusión* In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996. [1932]. vol. I.

BORGES, L. *PRK-30 - AER204*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-fev-47].

BORGES, M. *Os Sonhos não Envelhecem - Histórias do Clube de Esquina* 2ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 1997.

BRAUN, H.-J. "Movin' on": Trains and planes as a theme in music In: H.-J. Braun (Ed.) *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

BRAUN, H.-J. (Ed.). *Music and Technology in the Twentieth Century*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002

BUENTES, W. *O Horário dos Cartazes - AER609*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [28-abr-56].

CABRAL, S. A Rádio Nacional, lembra-se? *Realidade*, Rio de Janeiro: Editora Abril, nº 75 (junho) p. 96-104, 1972.

CABRAL, S. *No Tempo de Almirante - Uma História do Rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CABRAL, S. *Pixinguinha - Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALADO, C. *Tropicália - A história de uma revolução musical* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Editora 34, 1997.

CALDAS, K. *Pelas esquinas do Rio - tempos idos e jamais esquecidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CALDEIRA, J. *A Contrução do Samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CAMPOS, A. D. (Ed.). *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (2ª ed. vol. 3). São Paulo: Perspectiva, 1974 [1968].

CAMPOS, A. D. S. D.; GOMES, D. N.; SILVA, F. D.; & MATOS, N. *Um Certo Geraldo Pereira* (Coleção MPB, vol. 11). Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas - Estratégias para entrar e sair da Modernidade* (A. R. Lessa, et al., Trad.) 4ª ed. (Coleção Ensaio Latino-americanos, vol. 1). São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, A. *Os Parceiros do Rio Bonito - estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* 9ª ed. (Coleção Espírito Crítico). São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2001 [1964].

CARVALHO, M. A. R. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil In: B. Cavalcante, et al. (Eds.) *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 2.

CASÉ, R. *Programa Casé - O rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.

CASTRO, R. *Chega de Saudade - A História e as Histórias da Bossa Nova* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995 [1990].

CASTRO, R. *Carmen - uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAYMMI, S. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAZES, H. *Choro: do Quintal ao Municipal* (Coleção Ouvido Musical). São Paulo: Editora 34, 1998.

CERQUEIRA, E. M. Cultuando a saudade: o conceito de história em Gustavo Barroso. In: XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro. *Anais*. UNIRIO, p. 1-8.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano* (vol. 1 - Artes de Fazer). Petrópolis: Vozes, 2001 [1980].

CHANAN, M. *Repeated Takes - A Short History of Recording and its Effects on Music*. London, New York, 1995.

CHARTIER, R. *A História Cultural - entre práticas e representações* (M. M. Galhardo, Trad.) (Coleção Memória e Sociedade). Rio de Janeiro: Bertrand, 1990 [1987].

CHARTIER, R. *El presente del pasado - escritura de la historia, historia de lo escrito* (M. Cinta, Trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2005.

CHAUÍ, M. *Brasil - Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIMÊNES, M. Musicologia e História. Fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? *Revista de História*, São Paulo: Humanitas, nº 157 p. 15-29, 2007 [1998].

COLI, J. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical* (Coleção Viagens da Voz). Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

COOK, P. R. (Ed.). *Music, Cognition, and computerized sound: an introduction to psychoacoustics*. Cambridge, London: MIT Press, 1999

COPLAND, A. *Como ouvir (e entender) música* (L. P. Horta, Trad.). Rio de Janeiro: Artenova, 1974 [1939].

COSTA PINTO, L. D. A. *O negro no Rio de Janeiro : relações de raças numa sociedade em mudança* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998 [1953].

CUNHA, M. C. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DANTAS, H. T. E. Z. *No Mundo do Baião - AER354*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [23-jan-51].

DAVIS, S.; & SIMON, P. *Reggae International*. New York: R&B, 1982.

DECKER, T. R. *Music makes me : Fred Astaire and jazz*. Berkeley: University of California Press, 2011.

DEL BIANCO, N. R.; & MOREIRA, S. V. *Rádio no Brasil: tendências e perspectivas* (Coleção GTS Intercom). Rio de Janeiro/Brasília: EdUERJ/UnB, 1999.

Depoimento de José Manzo -. Rio de Janeiro: Collector's, s/d [4/6/1994].

DIAS, M. T. *Os Donos da Voz - Indústria fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIDIER, C. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.

DIDIER, C. *Maestro Bocchino* - Rio de Janeiro, 2006.

DIDIER, C.; & KENDLER, M. *Nosso amigo Radamés Gnattali* - Rio de Janeiro: Brasiliana Produções Artísticas, 1991.

DINES, A. *Morte no paraíso - a tragédia de Stefan Zweig* 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2004 [1981].

DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga - Uma história de vida* (Coleção Cultura Brasileira). Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

DOMINGUES, H. *Jubileu da Rádio Nacional*. Waldemar Galvão Publicidade, 1961.

DOUGLAS, S. J. *Listening In - Radio and the American Imagination*. Minneapolis: Minnesota Press, 2004.

DUBAL, D. *Evenings with Horowitz - A Personal Portrait*. New York: Birch Lane Press, 1991.

DUNN, C. *Brutality Garden - Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2001.

ECO, U. *Apocalípticos e Integrados* (P. d. Carvalho, Trad.) 4ª ed. (Coleção Debates, vol. 19). São Paulo: Perspectiva, 1990 [c1964].

EFEGÊ, J. *Ameno Resedá - O rancho que foi escola*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

EFEGÊ, J. *Maxixe, a dança excomungada* (Coleção Temas Brasileiros, vol. 15). Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

Em Busca da Felicidade -. EBF001. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [01-jan-91].

ESTEVES, E. *Acordes e Acordos: a história do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro 1907-1941*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1996.

EVANGELISTA, R. 'Brasileira' traz obra erudita de Radamés. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/6/2005.

EWEN, D. *Rapsódia Azul - a história de George Gershwin*. Rio de Janeiro: Lidador, 1943.

EWEN, D. *Men of Popular Music*. Chicago: Ziff-Davis, 1944.

FAOUR, R. *Bastidores: Cauby Peixoto, 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FAOUR, R. *Revista do Rádio* (Coleção Arenas do Rio, vol. 10). Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2002.

FARIA, Á. A. *Jovem Pan, 50 anos*. São Paulo: Maltese, 1994.

FERNÁNDEZ-ARMESTO, F. *Então você pensa que é humano? Uma breve história da humanidade* (R. Eichemberg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004].

FERRARETO, L. A. *Rádio - O veículo, a história e a técnica* 2ª ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

FERREIRA, A. C.; & ARMEL, P. ... eternamente Rainha, Emília Borba! Rio de Janeiro, c2008 [2006].

FERREIRA, J. (Ed.). *O populismo e sua história: debate e crítica* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010

FERREIRA, J. P. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. Cotia: Ateliê, 2004.

FERREIRA, P. C. *Pilares via Satélite - da Rádio Nacional à Rede Globo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Festivais G. E. -. PPR020. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional - RJ], s/d.

FILHO, M. *O negro no futebol brasileiro* 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003 [1947].

- FISCHERMAN, D. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Coleção Diagonales). Buenos Aires: Paidós, 2004.
- FOUCAULT, M. *Em defesa da Sociedade - curso no Collège de France (1975-1976)* (M. E. Galvão, Trad.) (Coleção Tópicos). São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1997].
- FRANCESCHI, H. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1984.
- FRANCESCHI, H. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- FREYRE, G. *Casa-Grande & Senzala* 34^a ed. (Coleção Intérpretes do Brasil, vol. 2). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000 [1933].
- FRITH, S. *Sound Effects - youth, leisure, and the politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981 [1978].
- FRÓES, H. *Véspera do primeiro de abril ou Nacionalistas X entreguistas* (Coleção Diversos). Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- FRY, P. *A persistência da raça : ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- FRYER, P. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.
- GARCIA, W. *Bim Bom - A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GERARD, C. *Music from Cuba : Mongo Santamaria, Chocolate Armenteros, and Cuban musicians in the United States*. Westport, CT: Praeger, 2001.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (C. Knipel, Trad.). São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Univ. Candido Mendes, 2001 [1993].
- GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (R. F. d'Aguiar, et al., Trad.). São Paulo: Cia das Letras, 2007 [2006].
- GIRON, L. A. *Mario Reis - O Fino do Samba* (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2001.
- GOBBI, N. (2005). *O legado do radialista*. Caros Ouvintes. Disponível em: <http://www.carosouvintes.org.br/blog/?p=3569>. Acessado em 9/06/2012.
- GOLDFEDER, M. *Por trás das ondas da Rádio Nacional* (Coleção Estudos Brasileiros, vol. 47). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GONÇALVES, C. K. *Música em 78 rotações - "Discos a todos os preços" na São Paulo dos anos 30* 2006. 241p. (mestrado) - USP, São Paulo.
- GOULD, S. J. *O polegar do panda - reflexões sobre história natural* (Coleção Ciência Aberta). São Paulo: Martins Fontes, 1989 [1980].

GOULD, S. J. Escadas e cones: coagindo a evolução por meio de ícones canônicos In: R. B. Silvers (Ed.) *Histórias esquecidas da Ciência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GREEN, J. *Além do Carnaval - a homossexualidade masculina no BR do séc XX* (C. Fino, et al., Trad.). São Paulo: Unesp, 2000 [1999].

GUERINI JR., I. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

GUERRA, G. *Vicente Celestino - O hóspede das Tempestades*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

GUIMARÃES, A. S. A. *Classes, raças e democracia*. São Paulo: FUSP/Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, A. S. A. *Preconceito e Discriminação* 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2004 [1998].

GUIMARÃES, A. S. A. (2004?). *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Intelectuais%20negros%20e%20modernidade%20no%20Brasil.pdf>. Acessado em 16/8/2012.

GUIMARÃES, F. V. *Na roda do samba* 2ª ed. (Coleção MPB Reedições, vol. 2). Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1933].

GUIMARÃES, H. *Manezinho Araújo - um cabeça chata nos anos dourados do Rio*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2001.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do "popular" In: L. Sovik (Ed.) *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Humanitas), 2006. [1981].

HAUSSEN, D. F. *Rádio e política: tempos de Vargas e Perón* (Coleção Comunicação, vol. 9). Porto Alegre: Edipucrs/Famecos, 2001.

HERSKOVITS, M. J. *The myth of the negro past* 2ª ed. Boston: Beacon Press, 1990 [1941].

HOBSBAWM, E. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, N. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro* 2ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1970.

HOLANDA, N. D. *Ângela Maria canta - PPR007*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-jun-55].

HONEGGER, A. *Je suis compositeur* (Coleção Mon Métier). Paris: Editions du Conquistador, 1951.

HORKHEIMER, M.; & ADORNO, T. W. A Indústria Cultural - O Iluminismo como Mistificação de Massas In: *Teoria da Cultura de Massa*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. [1947].

HUBER, D. M.; & RUNSTEIN, R. E. *Modern Recording Techniques* 4ª ed. Indianapolis: SAMS Publishing, 1995.

IANNI, O. *A ideia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1992].

A indústria que deixou de ser rendosa. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 52-54, 1954.

JAY, M. *The Dialectical Imagination - A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research - 1923-1950* (Coleção German Cultural Criticism). Bekeley: University of California, 1996 [1973].

KAZ, L. Brasil Rito e Ritmo: A Mestiçagem e o Imaginário In: L. Kaz (Ed.) *Brasil Rito e Ritmo - Um Século de Música Popular e Clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003/2004.

KERCKHOVE, D. *A pele da cultura* (Coleção atopos). São Paulo: Annablume, 2009.

KERMAN, J. *Musicologia* (Á. Cabral, Trad.) (Coleção OPUS-86). São Paulo: Martins Fontes, 1987 [1985].

KRADER, B. Ethnomusicology In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 6.

LAGO, M. *Bagaçó de Beira-Estrada* (Coleção Tempo e Contratempo, vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

LAGO, M. *Na rolança do tempo*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

LAMBERT, C. *Música a la vista - Estudio de la música en su declinación* (D. Berdichevsky, Trad.) (Coleção Lectores de Eudeba). Buenos Aires: Eudeba, 1966 [1934].

LAUS, E. (2002). *Construindo uma bibliografia básica de MPB*. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1015629510/index.html>. Acessado em 3/8/2011.

LE GOFF, J. *Documento - Monumento* (B. Leitão, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LE GOFF, J. *História* (B. Leitão, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LE GOFF, J. *Memória-História* (B. Leitão, et al., Trad.) (Coleção Enciclopédia Einaudi, vol. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LE GOFF, J. Prefácio In: *Apologia da História, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. [1993].

LEBRECHT, N. *The Life and Death of Classical Music*. New York: Anchor Books, 2007.

LEITE, R. G. Todo mundo ligado na onda do rádio. *Manchete*, Rio de Janeiro: Bloch Editores, nº 1021 (novembro) p. 76-101, 1971.

LENHARO. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo* (Coleção Viagens da Voz). Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

LEPPERT, R. Commentary (Culture, Technology, and Listening) In: R. Leppert (Ed.) *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

LEPPERT, R. Introduction In: R. Leppert (Ed.) *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

LEVINE, L. W. *Highbrow, Lowbrow - the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press, 2001 [1988].

LÉVY, P. *Cibercultura* (C. I. d. Costa, Trad.) 2ª ed. (Coleção Trans). São Paulo: Editora 34, 2000 [1997].

LOBO, F. *Caricaturas - Ademir Marques de Menezes - AER522*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], 1947?

LOBO, F. *À mesa do Vilariño*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

LOBO, F. *Caricaturas - Ademar Pimenta - AER492*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [19-dez-47].

LOBO, F. *Caricaturas - Carmen Miranda - AER490*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-nov-47].

LOBO, F. *Caricaturas - Dilu Melo - AER518*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [out-49?].

LOBO, F. *Caricaturas - Elisa Coelho - AER502*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-abr-48].

LOBO, F. *Caricaturas - Herivelto Martins - AER513*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [13-nov-49].

LOBO, F. *Caricaturas - Leônidas da Silva - AER230*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [11-ago-47].

LOBO, F. *Convite à Música - vida de Gershwin - AER291*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-ago-49].

LOBO, F. *Silvio Caldas - Canta o Seresteiro - AER066*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-jun-51].

- LOESSER, A. *Men, Women and Pianos - A Social History*. New York: Dover Publications, 1990 [1954].
- LOPES, N. *O Negro no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical - Partido-Alto, Calango, Chula e outras cantorias* (Coleção Raízes, vol. 1). Rio de Janeiro: Pallas, 1992.
- LOPES, S.-C. D. C. *Rádiodifusão Hoje* (Coleção Temário da comunicação, vol. 2). Rio de Janeiro: Temário, 1970.
- LORENZOTTI, E. *Tinhorão: o legendário* (Coleção Imprensa em pauta). São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LOWENTHAL, D. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, [1995], n. 17, p. 63-181, nov. 1998.
- LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005 [1985].
- LÖWY, M. *Ideologias e Ciência Social - Elementos para uma análise marxista* 5ª ed. São Paulo: Cortez, 1989.
- LUIZ, J. "Atire a primeira pedra...". *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, nº 7 p. 34, 1945.
- MACHADO, C. *O enigma do homem célebre - ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAGNOLI, D. *Uma gota de Sangue - história do pensamento racial*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MAIO, M. C. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, p. 141-158, 1999.
- MANUEL, P.; BILBY, K.; & LARGEY, M. *Caribbean Music - From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.
- MARENCO, D. (29/10/2012). *Gigante abandonado*. Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/74896-gigante-abandonado.shtml>. Acessado em 7/12/2012.
- MARIA, A. *O tempo e a música - AER358*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [10-ago-49].
- MARQUES, L. *Depoimento de Alberto Lazzoli - AER391*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de Antônio Cordeiro - AER411*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de Edmo do Valle - AER401*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].

- MARQUES, L. *Depoimento de Haroldo Barbosa* - AER391. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de José Mauro* - AER384. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de Paulo Tapajós* - AER400. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de Radamés Gnattali* - AER389. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de Rui Rei* - AER412. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento de Saint Clair Lopes* - AER400. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARQUES, L. *Depoimento do maestro Chiquinho (Francisco Duarte)* - AER392. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [1976].
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia* (R. Polito, et al., Trad.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTIN, P. J. *Sounds and Society - Themes in the sociology of music*. Manchester, New York: Manchester University, 1995.
- MATOS, C. *Acertei no Milhar - Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio* (Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 46). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, M. I. S.; & FARIA, F. A. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.
- MAULEÓN, R. *The Salsa guidebook for piano & Ensemble*. Petaluma: Sher Music, 1993.
- MAURO, J. *Rádio Almanaque Kolynos - A história do Carnaval* - AER243. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d.
- MAURO, J. *Rádio Almanaque Kolynos - Uma aventura no céu (Glenn Miller)* - AER529. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [27-mai-46].
- MAURO, J. *Rádio Almanaque Kolynos - Velho Álbum de Retratos* - AER529. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [c1946].
- MAURO, J.; BARBOSA, H.; & GNATTALI, R. *Aquarelas das Américas* - AER284. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [mar-1946?].
- MÁXIMO, J.; & DIDIER, C. *Noel Rosa - uma biografia*. Brasília: Editora UnB, Linha Gráfica, 1990.

MCCANN, B. *Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

MENDES, G. Velhos e memoráveis repertórios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/10/2010.

MERRIAM, A. P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 2000 [1964].

MICELI, S. O papel político dos meios de comunicação de massa In: S. Sosnowski, et al. (Eds.) *Brasil: O Trânsito da Memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

MINTZ, S. W. Introduction In: *The myth of the negro past*. 2ª ed. Boston: Beacon Press, 1990.

MOBY, A. *Sinal Fechado - A música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, A.; & MORAES E SILVA, J. B. *Odisséia do Som*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

MORAES, J. G. V. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. *Artcultura*, vol. 8, n. 13, p. 117-133, jul-dez. 2006.

MOREIRA, S. V. *Rádio Palanque: fazendo política no ar*. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 1998.

MORELLI, R. D. C. L. *Indústria Fonográfica - um estudo antropológico* (Coleção Teses). Campinas: Unicamp, 1991.

MORELLI, R. D. C. L. *Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

MOURA, F.; & VICENTE, A. *Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo* (Coleção Todos os Cantos). São Paulo: Editora 34, 2001.

MOUTINHO, L. *Razão, "cor" e desejo - uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais "inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.

MUKUNA, K. W. *Contribuição Banto na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1977.

MURCE, R. *Bastidores do Rádio - Fragmentos de Ontem e de Hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MURCE, R. *Alma do Sertão - AER343*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [16-abr-57].

NAPOLITANO, M. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, M. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)* 2ª ed. (Coleção Repensando a História). São Paulo: Contexto, 2004.

NAPOLITANO, M. A História depois do papel In: C. Pinsky (Ed.) *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

NAPOLITANO, M. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *Artcultura*, vol. 8, n. 13, p. 136-150, jul-dez. 2006.

NATTIEZ, J. J. *Music and discourse : toward a semiology of music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.

NAVES, S. C. *O Violão Azul - Modernismo e Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

NAVES, S. C.; COELHO, F. O.; BACAL, T.; & MEDEIROS, T. G. Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais - BIB*, São Paulo: Anpocs, nº 51, 2001.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983.

NEWSOM, J. *Perspectives on John Philip Souza*. Washington: Library of Congress, 1983.

NOSENGO, N. *A extinção dos tecnossauros: histórias de tecnologias que não emplacaram* (R. Silva, Trad.) (Coleção Meio de Cultura). Campinas: Editora da Unicamp, 2008 [2003].

NUNES, M.; & GRACINDO, P. *Noite de Estrelas - AER041*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-jul-52].

O fundador da Collector's Editora. (s/d). Collector's. Disponível em: <http://www.Collector's.com.br/CS03/index1.shtml>. Acessado em 3/6/2012.

OLIVEIRA, A. D. *De Banda pra Lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural* 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1994].

ORTRIWANO, G. S. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos* 2ª ed. (Coleção Novas buscas em comunicação, vol. 3). São Paulo: Summus, 1985.

PACHECO, T. Preponderância de Estações. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro: Cia Editora Americana, vol. 17, p. 25, 1948.

- PAIANO, E. *O Berimbau e o som universal - lutas culturais e Indústria Fonográfica nos anos 60*. 1994. 241p. dissertação (mestrado) - USP, São Paulo.
- PARANHOS, A. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. 2005. 208p. doutorado (doutorado) - PUCSP, São Paulo.
- PÉCAUT, D. *Os intelectuais e a política no Brasil - Entre o povo e a nação* (M. J. Goldwasser, Trad.) (Coleção Sociologia e Política, vol. 16). São Paulo: Ática, 1990.
- PEREIRA, I. A. R. *Garoto - Sinal dos Tempos* (Coleção MPB, vol. 5). Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- PEREIRA, J. B. B. *O Negro e o Rádio de São Paulo* 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- PEREIRA, M. *A história do Jorgal* (vol. 1). São Paulo: Hucitec, 1976.
- PEROSA, L. M. F. L. *A hora do Clique - Análise do programa de rádio "Voz do Brasil" da Velha à Nova República* (Coleção Selo Universidade, vol. 34). São Paulo: Annablume, 1995.
- PERPÉTUO, I. F. (Ed.). *Cyro Pereira, maestro*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005
- PINHEIRO, C. *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- PINTO, T. A. Rádio, música e memória: reflexões sobre a música popular brasileira, o auge da Rádio Nacional e a construção de suas narrativas na década de 1970. In: 2006, Havana. *Anais*. Casa de las Américas, 2006. p. 43.
- PINTO, T. A. Crônicas da Mula Manca - Humorismo e a linguagem radiofônica no Brasil do pós-guerra. *Revista da USP*, São Paulo: Edusp, 2010.
- PLEASANTS, H. *The agony of modern music*. New York: Simon and Schuster, 1965 [1955].
- POLETO, F. *Tom Jobim e a modernidade Musical Brasileira (1953-58)*. 2004. 148p. dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- PORTO, S. *Pequena História do Jazz* (Coleção Os cadernos de Cultura). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- Rádio Nacional AM Rio de Janeiro - 1.130 kHz*. (2010). Disponível em: <http://www.ebc.com.br/canais-ebc/rádios/radio-nacional-am-rio-de-janeiro-1130-khz>. Acessado em 2/06/2012.
- RAFFAINI, P. T. *Esculpindo a Cultura na forma Brasil - O departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)* (Coleção Teses). São Paulo: Humanitas, 2001.
- RANGEL, L. *Bibliografia da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1976.

RANGEL, L.; & MORAES, P. (Eds.). *Coleção Revista da Música Popular*. Rio de Janeiro: Funarte e Bem-Te-Vi, 2006 [1954-1956].

Reformas nas rádios EBC não são bem aceitas por todos. (2012). Observatório da Radiodifusão Pública na América Latina. Disponível em: http://www.observatorioradiodifusao.net.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1170:reformas-nas-radios-ebc-nao-sao-bem-aceitas-por-todos&catid=50:destaques&Itemid=366. Acessado em 7/12/2012.

REYNOLDS, S. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber and Faber, 2011.

ROBERTO, P. *Gente que Brilha - AER100*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [12-mar-51].

ROBERTO, P. *Nada além de dois minutos - AER233*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [03-ago-47].

ROBERTO, P. *Nas Asas de um Clipper - AER593*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [15-ago-47].

ROBERTO, P. *Vicente Celestino (Cancioneiro Royal) - AER205*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [30-mai-50].

ROBERTS, J. S. *The Latin Tinge - The impact of Latin American Music on the United States*. Tivoli: Original Music, 1985 [1979].

ROCHA, F. *Figurações do ritmo - Da sala de cinema ao salão de baile*. São Paulo: Edusp, 2012.

RODRIGUES, S. M. B. C. *Jararaca e Ratinho - A famosa dupla caipira* (Coleção MPB, vol. 7). Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ROSS, A. *O resto é ruído - Escutando o século XX* (C. Carina, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [2007].

RUY, E. *Expresso Carnavalesco Mauá-Praça Onze - AER166*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [21-dez-46].

SACKS, O. *Alucinações musicais: relatos sobre a música e o cérebro*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* In. London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 8.

SALES, F. *MPB em pauta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

SALIBA, E. T. *A dimensão cômica da vida privada na República* (Coleção História da Vida Privada no Brasil, vol. 3). São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SALIBA, E. T. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIBA, E. T. O brilho eterno. *Carta Capital*, São Paulo: Editora Confiança, nº 575 p. 76-78, 2009.

SALVADOR, R. *A era do radioteatro - o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil*. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SAMPAIO, M. F. *História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo (memórias de um pioneiro)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANCHES, P. A. *Tropicalismo - Decadência Bonita do Samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANDIM, O. Não se deve dar ao povo aquilo que ele deseja. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 46-48, 1954.

SANDRONI, C. (1996). *Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937*. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>. Acessado em 2/4/2012.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

SANDRONI, C. Adeus à MPB In: B. Cavalcante, et al. (Eds.) *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. vol. 1.

SANSONE, L. *Negritude sem Etnicidade - o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador, Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2004.

SANTIAGO, O. *Aquarela do Direito Autoral*. Rio de Janeiro: edição do autor/Mangione, 1946.

SARGEANT, W. *Jazz, hot and hybrid* 3ª ed. New York: Da Capo, 1975 [1938].

SARLO, B. *Tempo Passado - Cultura da Memória e guinada subjetiva* (R. Freire, Trad.). São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2007.

SAROLDI, L. C.; & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia* 2ª ed. (vol. 13). Rio de Janeiro: Funarte, 1988 [1984].

SAROLDI, L. C.; & MOREIRA, S. V. *Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia* 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1984].

SCHILLER, H. *Mass Communications and American Empire*. Boston: Beacon Press, 1971.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 2002. [1987].

SCRUTON, R. Programme music In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 15.

SEVCENKO, N. *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVCENKO, N. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio In: F. A. Novais (Ed.) *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. vol. 3.

SEVERIANO, J. *Yes, nós temos Braguinha* 2ª ed. (Coleção MPB, vol. 21A). Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SILVA, E. *Poemas e Canções* - AER292. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [24-set-47].

SILVA, M. T. B. D.; & FILHO, A. L. D. O. *Pixinguinha: Filho de Ogum Bexiguento*. São Paulo: Gryphus, 1998.

SILVA, M. T. B. D.; & OLIVEIRA FILHO, A. L. D. *Cartola - Os tempos idos* 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 [1981?].

SILVA, M. T. B. D.; & SANTOS, L. *Paulo da Portela - traço de união entre duas culturas* (Coleção MPB, vol. 3). Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

SOUZA, L. P.; FERNANDES, H.; & BRASIL, C. A indústria que deixou de ser rendosa. *Revista Publicidade e Negócios - Anuário de 1954*, Rio de Janeiro: Empresa Jornalística PN, vol. 15, p. 46-48, 1954.

SUISMAN, D. *Selling Sounds - The commercial revolution in american music*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

TAPAJÓS, P. *Quando os maestros se encontram* - AER183. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional-RJ], s/d [01-abr-55].

TAVARES, R. C. *Histórias que o Rádio não contou - Do Galena ao Digital, desvendando a Radiofusão no Brasil e no Mundo* 2ª ed. São Paulo: Harbra, 1999.

THÉBERGE, P. *Any Sound You Can Imagine - Making Music/Consuming Technology* (Coleção Music/Culture). Hannover & London: Wesleyan/New England, 1997.

THOMPSON, E. Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925. *The Musical Quarterly*, vol. 79, nº 1 p. 131-171, 1995.

THOMPSON, P. *A Voz do Passado - História Oral* (L. L. d. Oliveira, Trad.) 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992 [1978].

TINHORÃO, J. R. *O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM, 1969.

- TINHORÃO, J. R. *Música Popular - Do Gramofone ao Rádio e TV* (Coleção Ensaios, vol. 69). São Paulo: Ática, 1978.
- TINHORÃO, J. R. *Música Popular - Um Tema em Debate* 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1997 [1966].
- TOTA, A. P. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- TOTA, A. P. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo Cia das Letras, 2000.
- VALENÇA, S. S. *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1981.
- VALENTE, H. D. A. D. *As vozes da canção na mídia* (Coleção Música Viva). São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.
- VASCONCELOS, A. *Panorama da Música Popular Brasileira* (vol. 1). São Paulo: Martins, 1964.
- VASQUEZ, D. T. J. *Your Hit Parade - AER270*. Rio de Janeiro: Collector's [Nacional - RJ], s/d.
- VEIGA, F. *Viva o Samba - AER262*. Rio de Janeiro: Collector's [Tupi-RJ], s/d [02-jul-52].
- VELLOSO, M. *Mário Lago: boemia e política* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998 [1997].
- VERMEIL, J. *Conversations with Boulez - Thoughts on Conducting* (C. Naish, Trad.). Portland: Amadeus Press, 1989.
- VIANNA, H. *O mistério do Samba* 4ª ed. (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- VIDOSSICH, E. *Jazz na Garoa*. São Paulo: Associação dos Amadores de Jazz Tradicional, 1966.
- VIEIRA, J. *César de Alencar: a voz que abalou o rádio*. Rio de Janeiro: Valda, 1993.
- VIEIRA, J. *Orlando Silva - O Cantor das Multidões* 3ª ed. (Coleção MPB, vol. 14). Rio de Janeiro: Funarte, 2004 [1985].
- VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- VOGELER, D. *Por trás do contrabaixo: Copacabana 1950-1960, décadas de ouro*. Rio de Janeiro: edição do autor, s/d [1993?].
- WACHSMANN, K. P. Folk Music In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove* London: MacMillan Publishers Ltd, 1980. vol. 6.

- WALD, E. *How the Beatles destroyed Rock 'n' Roll - an alternative history of american popular music*. New York: Oxford, 2009.
- WASSERMAN, M. C. *Abre a Cortina do Passado - a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954-1956)*. 2002. 158p. (mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- WEIS, E.; & BELTON, J. (Eds.). *Film Sound - Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985
- WELCH, W. L.; & BURT, L. B. S. *From Tinfoil to Stereo - The Acoustic Years of the Recording Industry* 3ª ed. Gainesville: University Press of Florida, 1994 [1976].
- WILLIAMS, D. *Culture Wars in Brazil - The First Vargas Regime*. Durham: Duke University Press, 2001.
- WILLIAMS, R. Cultura y Tecnología In: T. Pinkney (Ed.) *La política del modernismo - Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 1997. [1989].
- WILLIAMS, R. *El campo y la ciudad* (A. Bixio, Trad.). Buenos Aires: Paidós, 2001.
- WILLS, G.; & COOPER, C. L. *Pressure Sensitive - Popular Musicians under Stress* (Coleção SAGE communications in society). London: Sage, 1988.
- WINSTON, B. *Misunderstanding Media*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- WINSTON, B. *Media Technology and Society - A history: from the Telegraph to the Internet*. London: Routledge, 1998.
- WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil In: A. Bosi (Ed.) *Cultura Brasileira - temas e situações*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. vol. 18.
- WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense In: *Música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004. [1982].
- WISNIK, J. M. Machado Maxixe: o caso Pestana In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZENCK, C. M. Challenges and Opportunities of Acculturation – Schoenberg, Krenek, and Stravinsky in Exile In: R. Brinkmann, et al. (Eds.) *Driven into paradise: the musical migration from Nazi Germany to the United States*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- ZUMTHOR, P. *A Letra e a Voz - a "Literatura" Medieval* (A. Pinheiro, et al., Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZWEIG, S. *Brasil, País do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 [1941].