

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS GIANELLI

***A FÁBRICA DE ARTE E SEUS OPERÁRIOS DA CANÇÃO: MÚSICA E
MODERNIDADES BRASILEIRAS NA RÁDIO NACIONAL (1936 A 1956)***

**FLORIANÓPOLIS, SC
2020**

CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS GIANELLI

***A FÁBRICA DE ARTE E SEUS OPERÁRIOS DA CANÇÃO: MÚSICA E
MODERNIDADES BRASILEIRAS NA RÁDIO NACIONAL (1936 A 1956)***

Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História.

Linha de pesquisa: Linguagens e Identificações.

Orientadora: Prof.^a Dra. Márcia Ramos de Oliveira

**FLORIANÓPOLIS, SC
2020**

Gianelli, Carlos Gregório dos Santos

A Fábrica de Arte e seus Operários da Canção : música e modernidades brasileiras na Rádio Nacional (1936 A 1956) / Carlos Gregório dos Santos Gianelli. -- 2020.

332 p.

Orientadora: Márcia Ramos de Oliveira

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação , Florianópolis, 2020.

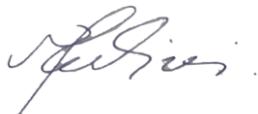
1. História. 2. História do Tempo Presente. 3. Música. 4. Modernidade. 5. Rádio Nacional. I. Oliveira, Márcia Ramos de . II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação . III. Título.

CARLOS GREGÓRIO DOS SANTOS GIANELLI

A FÁBRICA DE ARTE E SEUS OPERÁRIOS DA CANÇÃO: MÚSICA E MODERNIDADES BRASILEIRAS NA RÁDIO NACIONAL (1936 A 1956)

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de doutor, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina. Banca realizada a distância, por meio de recurso audiovisual.

BANCA EXAMINADORA



Orientadora: Márcia Ramos de Oliveira, Doutora
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:



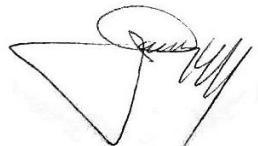
Eduardo Vicente, Doutor
Universidade de São Paulo



Rafael Henrique Soares Velloso, Doutor
Universidade Federal de Pelotas



Marcos Tadeu Holler, Doutor
Universidade do Estado de Santa Catarina



Janice Gonçalves, Doutora
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 25 de setembro de 2020.

Este trabalho é dedicado a meu pai, Marcos
Gianelli (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças ao empenho e à dedicação de algumas pessoas. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus familiares, que sempre me apoiaram em toda minha trajetória acadêmica, dos meus anos escolares à finalização desta tese: à minha avó, Zilda Flores dos Santos, historiadora, que sempre me apoiou com conselhos e me inspira a desbravar o passado; à minha mãe, Myrian, teóloga e pedagoga, que teve papel fundamental na minha formação política, sempre voltada à luta pela justiça social e pelo bem comum, e que também me inspira na carreira docente com sua determinação e seu comprometimento com uma educação libertadora; à Julia, minha irmã, professora de educação física, sempre muito paciente com o seu irmão crítico e ranzinza com o mundo que o cerca, respondendo com um colorido de amor e alegria a cada dia cinzento que se apresenta; e ao meu pai, Marcos Gianelli (*in memoriam*), teólogo, de quem herdei alguns livros, discos, a musicalidade e essa tal visão crítica e ranzinza de mundo, essencial para qualquer historiador. Este trabalho integra parte de um processo pessoal de cura pela sua partida precoce.

Integrando minha vida e compondo minha família próxima, gostaria de agradecer também à minha noiva, Paula, que no momento de defesa deste trabalho, já será minha esposa. Mulher incrível, com quem decidi compartilhar a vida e que, de modo especial em relação a este trabalho, contribuiu imensamente no processo de edição e revisão desta tese. Sem o seu companheirismo e sua dedicação, teria sido imensamente mais difícil concluir esse processo.

Gostaria de agradecer, em relação especificamente à trajetória acadêmica, à minha orientadora, Márcia, que sempre se empolgou junto comigo a cada novo documento descoberto, a cada novo autor lido ou a cada nova perspectiva descoberta, e que de maneira muito doce e precisa, lapidou ao máximo esta pesquisa para que tivesse o resultado final o mais sólido possível. Acrescento ainda um agradecimento à sua confiança investida nesses últimos quatro anos, somados aos dois anos percorridos na trajetória do mestrado.

Ainda gostaria de agradecer a alguns amigos. Alfredo Ricardo, o Kado, pelo incentivo à entrada nesse mundo da pós-graduação e pelo refinamento das reflexões historiográficas que levaram à elaboração de uma tese central para este trabalho, além de, em algumas mesas de café, me acompanhar nos devaneios filosóficos e existencialistas. Ao colega Franco, pela indicação de leituras e textos que auxiliaram em pontos importantes no encaminhamento deste trabalho. Ao companheiro de tantos anos Thiago que, agora carioca, me hospedou gentilmente em seu apartamento em minhas incursões ao Rio de Janeiro para a realização desta pesquisa.

Ao colega de profissão Murilo, recente parceiro dessa vida dinâmica que é a carreira docente, que sempre me incentivou, mostrando interesse na realização deste trabalho. E aos irmãos de som, bateristas, companheiros que a música nos apresenta, Max e seu conhecimento absurdo e enciclopédico da música brasileira, e Ives, de grande coração, e que contribuiu com apontamentos teórico-musicais importantíssimos para este trabalho.

“[...] e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio.”
(ASSIS, 1959, p. 435-436).

RESUMO

Este trabalho pretendeu analisar as ideias de modernidade desenvolvidas na Rádio Nacional examinando sua estrutura física, humana e alguns de seus programas musicais entre 1936 e 1956. Para atingir esse objetivo, apresentamos os parâmetros iniciais sob os quais operavam as primeiras emissoras de rádio no Brasil para, posteriormente, analisarmos a estrutura física e humana da Rádio Nacional e percebermos como esta foi uma referência para as demais estações de rádio e também para os primeiros alicerces da televisão brasileira. A opção por analisar a atuação do radialista Almirante e do maestro Radamés Gnatalli teve por perspectiva destacar aspectos de seus trabalhos que contribuíram para o desenvolvimento das ideias de modernidade. Por fim, abordamos como as celebrações envolvidas nos 20 anos da Rádio Nacional, na análise do Festival de Música Brasileira e de seu Anuário Comemorativo, revelam aspectos importantes das ideias de modernidade para a produção musical no Brasil.

Palavras-chave: História. História do Tempo Presente. Música. Modernidade. Rádio Nacional.

ABSTRACT

This work intended to analyze the ideas of modernity developed at Rádio Nacional by examining their physical, human structure and some of their musical programs between 1936 and 1956. To achieve this goal, we present the initial parameters under which the first radio stations in Brazil operated for later, we analyze the physical and human structure of Rádio Nacional and realize how this was a reference for other radio stations and also for the first foundations of brazilian television. The option to analyze the performance of broadcaster Almirante and conductor Radamés Gnatalli aimed to highlight aspects of their work that contributed to the development of ideas of modernity. At last, we discuss how the celebrations of the 20th anniversary of Rádio Nacional, in the analysis of the Brazilian Music Festival and its commemorative yearbook, reveal important aspects of ideas of modernity for musical production in Brazil.

Keywords: History. History of the Present Time. Music. Modernity. Rádio Nacional.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Charge da Revista D. Quixote.....	49
Figura 2 – Matéria sobre a inauguração da PRD-5	59
Figura 3 – Gráfico de audiência da Rádio Nacional - IBOPE de julho de 1944	87
Figura 4 – Reportagem do jornal A Noite anunciando a construção da nova sede	104
Figura 5 – Reportagem do jornal A Noite celebrando seu aniversário já no edifício novo ...	108
Figura 6 – Planta baixa do 22º andar do Edifício A Noite – instalações da Rádio Nacional.	110
Figura 7 – Ingresso para o auditório da Rádio Nacional, disponibilizado em edição de 1942 da Revista Carioca.....	111
Figura 8 – Chegada do isolamento acústico em vidro e aço	122
Figura 9 – Chegada do isolamento acústico em vidro e aço – panorama Praça Mauá.....	123
Figura 10 – Chegada do isolamento acústico em vidro e aço – içagem ao auditório.....	123
Figura 11 – Reportagem sobre a inauguração dos novos estúdios da Nacional na Revista Carioca.....	124
Figura 12 – Comentários, com fotografias, sobre a inauguração dos novos estúdios da Nacional na Revista Carioca	126
Figura 13 – Funcionário da Rádio Nacional marca em disco efeitos que serão utilizados em uma radionovela	130
Figura 14 – Instalações da seção de radioteatro da Nacional	131
Figura 15 – Arquivo Musical da Rádio Nacional	132
Figura 16 – Divisão de Radiojornalismo da Nacional.....	133
Figura 17 – Técnico operando no Controle-Geral da Rádio Nacional	136
Figura 18 – Mesa de comando do transmissor Telefunken de 50 kws na Parada de Lucas...	137
Figura 19 – Primeira edição da seção “O que pensam os rádio-ouvintes” da Revista Carioca	143
Figura 20 – Primeira edição da seção “Conheça o seu Rádio” da Revista Carioca	147
Figura 21 – Reportagem sobre os chefes de Estado e o rádio (parte 1/2)	150
Figura 22 – Reportagem sobre os chefes de Estado e o rádio (parte 2/2)	151
Figura 23 – Foto do artista Pereira Filho.....	153
Figura 24 – Propaganda da Rádio Nacional na Revista do Rádio.....	159
Figura 25 – Carta enviada por um ouvinte do Piauí a Almirante em 1938	178
Figura 26 – Reportagem sobre o programa “Curiosidades Musicais”	180
Figura 27 – Reportagem sobre Recital de Radamés Gnattali	194

Figura 28 – Anúncio do Teatro de Revista Marqueza de Santos com regência de Radamés Gnattali.....	200
Figura 29 – Selo do disco “Nem Eu” de Venilton Santos com arranjo de Radamés Gnattali sob o pseudônimo de Vero.....	202
Figura 30 – Reportagem da Revista Carioca sobre a inauguração da Rádio Nacional em 1936 (parte 1/2)	208
Figura 31 – Reportagem da Revista Carioca sobre a inauguração da Rádio Nacional em 1936 (parte 2/2)	209
Figura 32 – Anúncio na Revista Carioca em ocasião da inauguração da Nacional em 1936	211
Figura 33 – Partitura de “Fantasia Brasileira” veiculada na Revista Turismo.....	214
Figura 34 – Reportagem sobre o novo programa “Palmolive” da Rádio Nacional	219
Figura 35 – Repercussão da estreia do programa “Palmolive” da Rádio Nacional	221
Figura 36 – Reportagem sobre o espetáculo “Jouxjoux e balangandãs”	227
Figura 37 – Reportagem na Revista Carioca que trazia a letra de Aquarela do Brasil juntamente de uma fotografia de Carmen Miranda na Feira de Nova Iorque.....	229
Figura 38 – Programação das Festividades da Rádio Nacional	237
Figura 40 – Anuário Comemorativo dos Vinte anos da Rádio Nacional e seu gráfico de crescimento	289
Figura 41 – Anúncio publicitário RCA Victor no Anuário de Vinte anos da Rádio Nacional	295
Figura 42 – Reportagem sobre a TV-Nacional na Revista do Rádio.....	300
Figura 43 – Nota sobre aquisição de concessão de televisão da Rádio Globo	304
Figura 44 – Construção da primeira sede da TV Globo no Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro	306

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	Academia Brasileira de Ciências
ABE	Associação Brasileira de Educação
ABERNA	Associação Beneficente dos Empregados da Rádio Nacional
Alcar	Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia
APMPB	Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira
BBC	British Broadcasting Corporation
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CD	<i>Compact disc</i>
Compós	Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
DOP	Departamento Oficial de Publicidade
DPDC	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural
DNP	Departamento Nacional de Propaganda
EBC	Empresa Brasileira de Comunicação
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
FPN	Frente Parlamentar Nacionalista
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
Gexac	Gerência Executiva de Acervo
HD	<i>Hard disk</i>
IBOPE	Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística
ICOM	Conselho Internacional de Museus
INPI	Instituto Nacional da Propriedade Intelectual
Intercom	Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ITU	International Telegraph Union
MEC	Ministério da Educação
MIS-RJ	Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro
NBC	National Broadcasting Company
ONU	Organização das Nações Unidas
RBHM	Revista Brasileira de História da Mídia
SBACEM	Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música

SBPJor Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

TRF2 Tribunal Regional Federal da 2^a Região

UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
1 O RÁDIO NO BRASIL: DO AMADORISMO À PROFISSIONALIZAÇÃO.....	43
1.1 “O ANIMADOR DE NOVAS ESPERANÇAS”: AS PRIMEIRAS ONDAS RADIOFÔNICAS BRASILEIRAS (DÉCADA DE 1920)	45
1.2 “A UNIVERSIDADE POPULAR INVISÍVEL”: RÁDIO E EDUCAÇÃO EM UM BRASIL EM CONSTRUÇÃO (DÉCADA DE 1930)	54
1.3 DESENVOLVIMENTO DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA SOBRE O RÁDIO: DO EXPERIMENTAL AO COMERCIAL (DÉCADAS DE 1920 E 1930)	67
1.4 DIP E IBOPE: O PÚBLICO E O PRIVADO ENTRE A INTERVENÇÃO E O DIAGNÓSTICO DA REALIDADE BRASILEIRA (DÉCADAS DE 1930 E 1940) .	75
2 RÁDIO NACIONAL: MODERNIDADES IRRADIADAS	93
2.1 AS INSTALAÇÕES DA EMISSORA E O EDIFÍCIO A NOITE.....	93
2.2 UM MODELO DE BROADCASTING	115
2.3 A INTERLOCUÇÃO NAS REVISTAS	138
2.3.1 <i>Revista Carioca</i>	140
2.3.2 <i>Revista do Rádio</i>	154
3 A MÚSICA BRASILEIRA DA RÁDIO NACIONAL: IDEIAS DE MODERNIDADE	165
3.1 ALMIRANTE: “A MAIS ALTA PATENTE DO RÁDIO BRASILEIRO”	168
3.1.1 A percussão registrada em fonograma	169
3.1.2 Do artista ao colecionador: o folclore e os programas de auditório.....	170
3.2 RADAMÉS GNATTALI: OPERÁRIO DA CANÇÃO	190
3.2.1 A formação musical e a escolha profissional.....	191
3.2.2 A capital da República e as possibilidades de inserção de trabalho	193
3.2.3 O mais erudito entre os populares – ou seria o contrário?	198
3.2.4 A inovação pelo Arranjo Musical	204
3.2.5 O Maestro.....	207
3.2.6 A parceria Perrone e Gnattali	216
4 O FUTURO E O PASSADO NA RÁDIO NACIONAL	235

4.1	FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA: A TRADIÇÃO E O MODERNO EM APROXIMAÇÃO	236
4.1.1	Tradição na Música Popular Brasileira.....	238
4.1.2	O Moderno na Música Popular Brasileira	255
4.2	O Anuário Comemorativo	279
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	309
	REFERÊNCIAS	319

INTRODUÇÃO

No centro da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente na zona portuária da antiga capital federal, encontram-se duas construções que podem ser consideradas uma metáfora de como é possível compreender o desenvolvimento da História. Uma de frente para a outra, encaram-se tal qual acontecimentos, fatos e processos históricos na dinâmica que move o tempo. De um lado, o Museu do Amanhã, inaugurado em 2015, de arquitetura arrojada com nuances futurísticas; do outro, o Edifício A Noite, primeiro arranha-céu da América Latina, datado do início da década de 1930, com fortes traços modernos. O primeiro abriga um museu que reflete sobre o porvir; o último era o local que abrigava as sedes do vespertino *A Noite* e da Rádio Nacional. Cada construção aponta para o futuro do qual fez parte. O passado, matéria-prima do historiador, não revela somente parte do que aconteceu, mas também do que se esperava que pudesse acontecer. O futuro contido em cada passado revela como o presente projetava-o em cada época analisada.

O futuro imaginado na década de 1930 iria materializar-se em 22 andares de concreto armado, os quais apontavam para o céu como se fosse possível quase encostá-lo. De frente para o mar, o edifício do jornal *A Noite* porta-se tal qual uma sentinela da capital, como quem enxerga mais longe o futuro que nem o horizonte do Atlântico poderia limitar. O passado materializado do Rio de Janeiro, as costas do edifício, estaria protegido por esse novo elemento que, ao mesmo tempo, respeitava a trajetória da cidade até ali, mas que buscava, naquele momento, conduzir o país rumo ao futuro. O Brasil tornava-se cada vez mais urbanizado, com o crescimento das indústrias e a entrada gradual de capital estrangeiro. As oligarquias, estabelecidas na antiga dinâmica coronelista, antes desenvolvidas em um país predominantemente rural, vão percebendo que as selvas de pedra emergentes em todo o território nacional é que vão ditar os rumos. Não se trata apenas de uma nova maneira de fazer política, mas de uma nova perspectiva de desenvolvimento de nação. Não que naquele momento as elites deixariam de ocupar os lugares de poder ou que houvesse uma possibilidade de emergência do povo no campo político; no entanto, a velha política desenvolvida desde o final do século XIX, com o estabelecimento da República, não funcionaria mais. A dinâmica populacional dos emergentes centros urbanos possuía um ritmo muito diferente do que se verificava meio rural.

As aspirações e as ideias modernizantes já estabeleciam seus primeiros alicerces também no campo da produção cultural brasileira desde a Semana de Arte Moderna, em 1922.

Das pinturas de Tarsila do Amaral aos versos de Oswald de Andrade, passando pela sonoridade proposta por Villa-Lobos, o Brasil reencontrava-se em um processo de busca por si próprio, que teve vários desdobramentos no campo político-cultural e serviu de base para o que será considerado *brasileiro*. A arquitetura como materialização dessas ideias não fica de fora, sendo já pensada por arquitetos e urbanistas como Oscar Niemeyer e Lucio Costa, que não serão escolhidos à toa para a construção da cidade de Brasília, idealizada como capital do país em décadas posteriores. Joseph Gire, arquiteto francês, percebe esse teor modernizante em sua proposta para o concurso promovido pelo A Noite para o prédio que abrigaria a sede do jornal. O Brasil moderno não era apenas uma ideia comum, definida em reuniões ou enumerado em manifesto; eram várias, e os 22 andares na entrada da cidade pelo mar simbolizariam uma delas.

O Museu do Amanhã, inaugurado como parte integrante das reformas previstas para a Zona Portuária (projeto Porto Maravilha) em sua preparação para o recebimento dos Jogos Olímpicos de 2016, inseriu-se em um momento completamente diferente do seu vizinho moderno, o Edifício A Noite. Desde que deixou de ser capital federal na virada da década de 1960, a cidade do Rio de Janeiro perdeu força como principal palco político do país. No entanto, manteve-se ainda relevante como referência cultural do Brasil para o mundo. Foi também por isso que a cidade foi escolhida para ser candidata à sede dos jogos. Mas que Brasil seria mostrado para o mundo tendo, como portfólio, o Rio do século XXI? O que deveria ser preservado? O que deveria ser apagado ou escondido do olhar estrangeiro? Vários foram os debates a respeito de como esse processo de reafirmação da cidade ocorreu em função dos jogos olímpicos e, assim como tantos outros empreendimentos, o Museu do Amanhã não ficou de fora dessas reflexões.

A construção, projetada pelo arquiteto espanhol Santiago Calatrava – cujo currículo ainda conta com empreendimentos arrojados, como o Museu de Arte de Milwaukee, nos Estados Unidos, e o complexo cultural Cidade das Artes e das Ciências, em Valência –, propôs uma experiência museológica diferente da que estamos acostumados. Não se trata de um lugar que faz tributo ao passado e às suas realizações. Nele, o visitante não encontra peças, monumentos ou qualquer artefato que remeta a um passado próximo ou distante. Trata-se de uma experiência de projeção, de prognóstico. Partindo de uma reflexão ampla sobre a constituição do universo, do cosmos, o museu tem, entre seus principais objetivos, refletir sobre os rumos do planeta Terra devido ao seu estágio avançado de degradação. Integrando

uma dinâmica complexa que se faz no presente, mas que, a cada segundo, já pertence ao passado, o Museu do Amanhã, ancorado no mar, recebe o visitante como se fosse o meio de transporte para o futuro o qual propõe. Erguido e mantido em moldes sustentáveis, ele materializa esse porvir que respeita o meio ambiente, utilizando-se da água da Bacia da Guanabara para sua climatização e do sol para a geração de energia¹.

Mas afinal de contas, o que a coexistência desses dois prédios, em lados opostos de uma mesma praça, pode revelar sobre a dinâmica histórica? Mesmo pertencentes a estratos de tempo distintos, cada um carrega em si características em comum, que vão desde sua carga de projeção de futuro até o olhar do estrangeiro sob a sua concepção. No entanto, a grande movimentação de visitantes do Museu do Amanhã, em contraste com a situação atual de abandono do edifício A Noite, revela um país que projeta o seu futuro sem o devido cuidado com o passado. A memória, parte fundamental do que se constitui uma nação, esvai-se na falta de preservação e torna-se cada vez mais efêmera a partir do momento em que seus monumentos são deixados à mercê dos desgastes causados pelo tempo natural e histórico. O que é mostrado pelo futuro do Museu do Amanhã é importante, mas não pode ser priorizado em relação ao passado do seu vizinho, como tem sido feito.

Não é à toa que a questão documental envolvendo a Rádio Nacional é de difícil acesso por parte da maioria dos pesquisadores. Os entraves a respeito do acervo da emissora passam por vários momentos: o desmonte iniciado por Juscelino Kubistchek, quando muda a frequência da rádio, diminuindo o seu alcance na inauguração de Brasília; o tenebroso momento de demissões em massa, baseadas na busca por comunistas conspiradores, quando do Golpe Militar de 1964; até o engessamento feito na gestão de José Sarney, já em meados da década de 1980, com a criação da Radiobrás (BIANCO; PINHEIRO, 2017). Em todos esses processos, o acervo só não se perdeu completamente graças à iniciativa individual de alguns funcionários da rádio, que moveram esforços para que, a cada mudança de gestão, de espaço físico e outras intempéries, parte importante da memória do rádio no Brasil fosse minimamente preservada.

Parte dessa trajetória documental foi analisada e apresentada pelos pesquisadores Aline Brettas, Bruno Leite e Aleksandro Santos no 10º Encontro Nacional de História da

¹ Tais informações sobre a questão da sustentabilidade estão disponíveis no site oficial do Museu do Amanhã: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/content/sustentabilidade-pilar-do-museu>. Acesso em: 18 jul. 2020.

Mídia, em 2015. Entrevistando alguns funcionários da Rádio Nacional e obtendo dados diretos da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) – aparelho estatal no qual a Nacional se encontra atualmente – e do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), algumas questões a respeito do acervo puderam ser observadas. O primeiro dado apresentado foi obtido no Anuário Comemorativo da Rádio Nacional, elaborado pela própria emissora no ano de 1956, no qual consta que a rádio contava com um setor de Arquivo Geral, possuindo cerca de 5.565 pacotes. O conteúdo desses pacotes não é detalhado, mas envolvia desde partituras até contratos de trabalho. De acordo com Brettas, Leite e Santos (2015), o acervo reunia, na época, 4.230 fitas rolo, 3.508 CDs, 1.781 fotografias, 303 scripts, 4.000 dossiês funcionais e 4.514 discos de acetato. Vale ressaltar que, a partir dos anos 2000, foram feitas migrações de alguns dados para mídias digitais, como HD Externos, estes ainda não totalmente contabilizados.

Ao entrevistar dois funcionários antigos da Rádio Nacional, Brettas, Leite e Santos (2015) descobriram que só a partir da década de 1980 o movimento voltado à pesquisa tornou-se mais intenso. O atendimento era realizado duas vezes por semana, com um espaço de trabalho para manejo dos documentos que contava com apenas uma grande mesa (BRETTAS; LEITE; SANTOS, 2015). Vale lembrar que, no início da década anterior, precisamente no ano de 1972, já havia sido firmada a primeira parceria entre o governo federal e o MIS-RJ para a transferência do acervo do prédio da Rádio Nacional para o museu. No entanto, apenas nos anos 2000 a gestão documental da Rádio Nacional passou a ser feita de modo mais eficaz, envolvendo o MIS-RJ e a EBC. No ano de 2005, com patrocínio da Petrobras, a empresa Visom foi contratada para digitalizar cerca de 5.000 acetatos que estavam sob a guarda do MIS-RJ. Esse processo resultou na elaboração de 2.075 CDs, os quais podem ser ouvidos e copiados mediante pagamento por minutagem (no caso de cópia) no MIS-RJ. Somente em 2014 é que a Rádio Nacional passou a integrar parte importante da estrutura funcional da EBC, quando o seu acervo veio a ser organizado e administrado pela Gerência Executiva de Acervo (Gexac).

Nessa nova etapa, encontra-se em desenvolvimento o projeto denominado “Centro de Memória”, a ser instalado no prédio restaurado das Rádios MEC, situado na Praça da República, no centro do Rio de Janeiro, que deveria abrigar todo o acervo documental da EBC que, agora, abarca também parte importante do antigo acervo da Rádio Nacional (BRETTAS; LEITE; SANTOS, 2015).

Ainda sobre a questão documental, vale destacar a importância que a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional teve no desenvolvimento desta pesquisa. Nesse acervo de periódicos, encontram-se disponíveis, em formato digital, as edições da Revista do Rádio e da Carioca, assim como do jornal vespertino *A Noite*, em sua totalidade, no site da biblioteca². A possibilidade de busca por palavras, a organização cronológica e, principalmente, a disponibilidade de acesso remoto ao acervo on-line constituem-se, sem dúvida, como partes importantes do processo de pesquisa. A facilidade de levantamento documental que esse tipo de ferramenta proporciona ao historiador marca uma nova etapa na relação pesquisador-documento. Amplia-se o universo da figura do historiador que passa horas em arquivos empoeirados (quando organizados) em busca do seu Santo Graal e entra o pesquisador que, sabendo possuir acesso facilitado às fontes, pode preocupar-se mais com as questões que pretende levantar e, principalmente, com a elaboração da narrativa histórica com base naqueles documentos. O esforço braçal, por assim dizer, do pesquisador, deixa de ser parte importante da pesquisa, e o foco volta-se para o desenvolvimento da problemática em si.

A produção historiográfica a respeito da radiodifusão no Brasil ainda é muito escassa se comparada a outros temas semelhantes, como a história da imprensa, ou até mesmo do cinema e da televisão. Em pesquisa publicada na Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM), no ano de 2013, Nair Prata, Izani Mustafá e Sônia Caldas Pessoa mapearam pesquisas e trabalhos feitos a respeito do rádio no Brasil nos últimos 30 anos. Utilizando-se da base de dados da Capes e de levantamentos feitos por outros autores relacionados aos congressos Intercom, SBPJor, Rede Alcar e Compós, as autoras obtiveram informações que comprovam a escassez de pesquisas envolvendo o rádio quando em comparação a outras áreas. Analisando as publicações de 2003 e 2004 dos principais congressos de comunicação no Brasil (Intercom, SBPJor e Compós), por exemplo, verificou-se que o rádio estava presente em apenas 2,7% dos meios pesquisados, sendo que a porcentagem relativa aos trabalhos sobre jornal eram de 33,5%; internet, 13,7%; televisão, 8,7%; e revista, 5,3% (MUSTAFÁ; PESSOA; PRATA, 2014). No que diz respeito às teses, especificamente de História, que têm, como assunto principal, o rádio, o número também é baixo. Considerando

² Sobre ao acesso ao site, verificar o artigo: GIANELLI, C. G dos S. O acervo digitalizado da Revista do Rádio na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: reflexões e usos da história digital no tempo presente. *Escritas*, v. 8, n. 2, 2016. ISSN2238-7188, p. 8-27. Disponível em: <https://sistemas.uff.edu.br/periodicos/index.php/escritas/article/view/2452/9389>. Acesso em: 18 jul. 2020.

os dados de 1987 a 2010, foram publicadas apenas 15 teses sobre o tema de acordo com o portal Capes (MUSTAFÁ; PESSOA; PRATA, 2014).

As pesquisas, de um modo geral, acabam tangenciando a história do rádio brasileiro quando falam do desenvolvimento da televisão ou da trajetória artística de algum cantor, cantora ou conjunto musical. Analisar especificamente o rádio, partindo de uma perspectiva da História, é algo que se tem feito pouco, tendo em vista a grande influência que esse meio exerceu no Brasil, principalmente entre as décadas de 1930 e 1960, quando a televisão começa a ocupar o espaço privilegiado no centro das salas de estar. No entanto, mesmo depois de certa popularização da TV nas grandes cidades, o rádio manteve-se ainda como principal meio de comunicação no interior do Brasil, levando desde notícias até novidades que a indústria musical produzia.

Para que seja possível compreender como este trabalho insere-se na produção historiográfica a respeito da radiodifusão no Brasil, mais especificamente sobre a Rádio Nacional, cabe aqui um breve levantamento bibliográfico acerca do tema. Na década de 1970, revistas de grande circulação nacional publicaram alguns textos sobre a Rádio Nacional ou mesmo sobre a tal “Era de Ouro”, sempre em tom melancólico ou nostálgico. Destaca-se, desse período, um texto de Sergio Cabral (1996) que denuncia o estado de degradação que o acervo da Rádio Nacional estava sofrendo por estar jogado em uma sala qualquer, sem a mínima condição de ser preservado. No final dessa mesma década, Renato Murce, que trabalhou por muitos anos na Rádio Nacional, publica o livro “Bastidores do Rádio – Fragmentos de ontem e hoje” (1976). Essa obra é relevante para que se tenha acesso a uma perspectiva aproximada de quem trabalhou diretamente na produção de muitos programas. No entanto, por tratar-se de um relato em primeira pessoa, toda a sua narrativa é fortemente carregada de emoções; assim, deve ser lido tomando-se certo cuidado por não se tratar de um trabalho jornalístico ou histórico a respeito do rádio no Brasil, mas antes de tudo, de um testemunho de um ex-funcionário apaixonado (e até mesmo com certo rancor) que resolveu contar sobre uma época.

Em 1978, José Ramos Tinhorão, conhecido por seu trabalho de pesquisa sobre música brasileira, publica o livro “Música Popular – do Gramofone ao Rádio e TV”, contribuindo especificamente com a bibliografia sobre rádio no Brasil. O texto de Tinhorão (1978), de um modo geral, apresenta o desenvolvimento da música popular e de seus meios de propagação em um tom evolutivo, quase que enciclopédico, mostrando como um gênero – e,

consequentemente, um meio – veio após o outro. O trabalho é de grande valia para o pesquisador localizar-se cronologicamente dentro da história do Brasil, mas ainda não é encontrada uma reflexão crítica mais profunda a respeito do objeto.

Somente na década de 1980 é que será publicado o primeiro livro dentro da produção acadêmica a respeito do rádio no Brasil, tendo, como foco, a Rádio Nacional. Intitulado “Por trás das ondas da Nacional” (1981), de autoria de Miriam Goldfeder, é até hoje uma das principais referências para quem trabalha com o tema. O texto foi publicado originalmente em 1977, como fruto de sua dissertação de mestrado defendida na área de Sociologia. Com uma forte influência da perspectiva adotada por Antonio Gramsci, a autora buscou analisar como foi construída a imagem das Rainhas do Rádio e todo o aparato da indústria cultural que as cercava para influenciar tantas pessoas Brasil afora, levando essas disputas à flor da pele na fundação de fã-clubes, por exemplo. Partindo da ideia de Cultura de Massas, desenvolvida por Edgar Morin, Goldfeder (1981) fez um trabalho de cunho fortemente crítico, que pode ser lido hoje como uma primeira tentativa de analisar a produção radiofônica brasileira sob a óptica acadêmica e de sua produção intelectual. O texto, atualmente, pode soar um pouco deslocado para quem está vivendo as desventuras da pós-modernidade; no entanto, continua sendo válido por fornecer pistas metodológicas para quem pretende pesquisar sobre o rádio no Brasil.

É em 1984 que será publicado o primeiro livro dedicado a contar a história da Rádio Nacional de um modo mais aprofundado. “Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia” (1984), de autoria de Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virginia Moreira, faz um trabalho jornalístico com um forte tom memorialístico a respeito da Rádio Nacional, contando como foi sua fundação e a incorporação feita pelo governo de Getúlio Vargas. Apresentam, em inúmeros gráficos e tabelas, os incríveis dados a respeito da emissora, que contava com um número de funcionários exorbitante, destacando-se o grande número de músicos e regentes que atuavam nas várias orquestras que a rádio mantinha.

Esse livro manteve-se, durante muito tempo, como a única obra dedicada inteiramente à história da Rádio Nacional, sendo reeditado duas vezes com algumas mudanças nas edições posteriores³. Em meados da década de 1990, outro livro que teve como objeto principal de análise e que merece ser destacado é a obra “Cantores do Rádio - A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo”, de Alcir Lenharo. Nela, o autor, ao abordar as carreiras dos cantores presentes no título, fornece alguns detalhes da relação entre o universo artístico e o meio radiofônico analisado.

Nos anos 2000, foram publicadas algumas obras que retomaram a Rádio Nacional como tema de pesquisa. No entanto, nenhuma delas tinha qualquer pretensão acadêmica ou até mesmo jornalística mais aprofundada, tratando-se de trabalhos mais voltados à rememoração de um passado idílico. São os livros “Almanaque da Rádio Nacional” (2007) e “Divas da Rádio Nacional” (2010), ambos de autoria de Ronaldo Conte Aguiar. Tratam-se de obras que compilam momentos marcantes e curiosidades da Rádio Nacional e de suas divas, atraindo o leitor com histórias e causos da radiodifusão brasileira.

Além dessas obras, o livro “Rádio Nacional: Alguns momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional”, organizado por Claudia Pinheiro e publicado em 2005, reuniu textos e fotografias em alta resolução da Rádio Nacional e de seus bastidores, constituindo-se em um livro de caráter fortemente memorialístico. Contando com o patrocínio da Petrobras, foi entregue ao leitor uma edição luxuosa, confeccionada em papel couchê fosco (folhas mais grossas), com capa dura que traz o título gravado em baixo relevo e em dimensão grande (27cm X 32cm). Essa obra foi publicada no contexto de certa revitalização da emissora, quando esta teve parte de sua estrutura física restaurada – principalmente o seu auditório – em 2004, no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com Gilberto Gil na pasta do Ministério da Cultura.

Vale ressaltar ainda a pesquisa de Theophilo Augusto Pinto, resultado da tese defendida no ano de 2012, pela Universidade de São Paulo, no Programa de Pós-Graduação em História. Intitulado “Gente que brilha quando os maestros se encontram: Música e músicos na Era de Ouro do rádio brasileiro (1945 – 1957)”, o trabalho teve como propósito

³ As edições são, em ordem cronológica: SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1984; SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988; SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virginia. **Rádio Nacional: o Brasil em sintonia.** 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

analisar a produção musical brasileira radiofônica no período apontado. Esse é o principal objetivo defendido por Pinto (2012) logo em seu resumo, no qual também afirma que os programas analisados eram oriundos, em sua maioria, de duas emissoras: a Rádio Nacional e a Rádio Tupi, ambas do Rio de Janeiro. Essa tese destaca-se pelo ineditismo da temática como abordagem historiográfica pelo enfoque acerca da música radiofônica. Outro ponto forte é a elaboração de um aparato teórico-metodológico direcionado à problematização sobre o rádio como objeto da pesquisa de história. Ao levar em conta os aspectos da simultaneidade, da oralidade, do ruído e do próprio caráter etéreo desse tipo de documento histórico, são levantadas questões e analisados pontos diferentes do que se fossem destrinchados documentos semelhantes – por exemplo, um fonograma.

É nesse contexto de produção bibliográfica, portanto, que o presente trabalho está inserido. Esta proposta diferencia-se das demais por tratar especificamente da Rádio Nacional e da análise das ideias de modernidade desenvolvidas em seu auge. A análise da estrutura como um todo da emissora, seja em seu suporte físico ou em seus recursos humanos, coloca-se como elemento fundamental para que se possa alcançar o objetivo geral. Este trabalho ajusta o foco ainda na produção musical da Rádio Nacional, que acreditamos ter sido fundamental para o processo de modernização da música brasileira, principalmente no que diz respeito à sonoridade proposta pela emissora no trabalho entregue por seus maestros, músicos e intérpretes.

Como ponto de partida para uma operação historiográfica que se utilize da perspectiva defendida por Koselleck (2006), poderíamos pensar na ideia de que a representação de um evento está inserida em uma estrutura? A definição trazida pelo autor é bastante precisa: “são entendidas como estrutura – em relação à sua temporalidade – aquelas circunstâncias que não se organizam segundo a estrita sucessão dos eventos passados” (KOSELLECK, 2006, p. 135). Mais adiante, ele assinala que essas estruturas implicariam em uma maior duração e estabilidade. Ou seja, as estruturas são estratos ou camadas de temporalidade mais sedimentadas nas quais os eventos ocorrem. Tais estruturas não podem ser narradas ou contadas como eventos, mas descritas para um entendimento maior de um dado contexto. Koselleck (2006) fornece alguns exemplos de estrutura, tais como: “modelos constitucionais, formas de domínio [...], forças produtivas, [...] circunstâncias geográficas e espaciais, [...] formas de comportamento, [...] costumes e os sistemas jurídicos” (KOSELLECK, 2006, p. 136).

Partindo desse modelo, como poderíamos pensar as estruturas envolvidas na pesquisa histórica sobre a Rádio Nacional? A pesquisa deverá levar em conta algumas estruturas fundamentais para uma compreensão mais densa do objeto. Vale ressaltar que as estruturas não são descritas seguindo uma ordem hierárquica, de importância ou relevância. Não existem estruturas mais importantes que outras; existem objetivos e narrativas históricas diferentes dependendo da estrutura a ser levada em conta e analisada. Assim, a ordem na qual o historiador apresenta as estruturas terá muito mais um caráter didático ou elucidativo na constituição de sua narrativa historiográfica.

Há duas estruturas a serem observadas quando se pesquisa a história da Rádio Nacional: o estabelecimento da República brasileira e o desenvolvimento da radiodifusão no Brasil. Analisar essas estruturas é fundamental para a compreensão dos processos políticos e culturais que se desenvolveram dos anos iniciais até o apogeu da rádio (décadas de 1930 a 1950). Se observarmos cronologicamente, apenas 48 anos separam a Proclamação da República (1889) do início do Estado Novo (1937). Ou seja, em menos da metade de um século, saímos de um regime imperial para adentrarmos um regime republicano fortemente autoritário. Antes da chamada Era Vargas, iniciada em 1930 com um golpe de estado nas eleições presidenciais, a política brasileira era fortemente marcada por acordos envolvendo principalmente os estados de São Paulo e Minas Gerais, que se revezavam no poder com a estratégia política que ficou conhecida como “política do café com leite”. O Brasil vai poder escolher seu representante para o cargo de presidência da república novamente somente em 1946, com a eleição de Eurico Gaspar Dutra. Em 1950, Vargas voltaria ao poder pelo voto e cumpriria sua promessa de só sair do Palácio do Catete morto quatro anos depois, ao cometer suicídio. O presidente eleito depois desse turbilhão político seria Juscelino Kubitschek que, em seu programa de governo voltado ao progresso industrial do país, se elege em 1955, tomando a audaz iniciativa da construção da nova capital Brasília. Esse é o contexto político, explicitado de forma breve, em que a Rádio Nacional surgirá e atingirá o seu auge. Surgirá próxima do estabelecimento de um regime autoritário, sendo taxada até hoje, por pesquisadores menos atentos, como mero instrumento de propaganda estado novista, e chegará ao ponto mais alto em um regime democrático voltado, ao menos em suas propostas, ao progresso urbano e industrial do país.

Vale ressaltar que as estruturas não podem ser hierarquizadas e colocadas como camadas separadas; uma está ligada à outra de modo intrínseco. Apesar de compreender a

importância da noção de estratos e camadas temporais defendidas por Koselleck (2006), propomos observar essas estruturas em formatos de redes ou de teias de relações para auxiliar na compreensão de influência de cada linha na trama que constitui o processo histórico. Nesse sentido, o campo de pesquisa da História do Tempo Presente tem desenvolvido, juntamente da historiografia de uma maneira geral, um enfoque mais aproximado do evento sem desconsiderar a teia da qual faz parte, conforme aponta Marieta Ferreira (2018, p. 84) em artigo que faz um balanço do campo de pesquisa no Brasil:

Nas últimas décadas do século XX, registraram-se transformações importantes nos diferentes campos da pesquisa histórica. Revalorizou-se a análise qualitativa resgatou-se a importância das experiências individuais, ou seja, deslocou-se o interesse das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as situações singulares.

No caso das estruturas já citadas, deve-se lembrar de que o desenvolvimento do rádio tem estreita relação com a ascensão de governos autoritários. O uso que o governo comandado por Getúlio Vargas fez da Rádio Nacional no regime do Estado Novo foi muito semelhante ao que Hitler fez na Alemanha nazista, para citar o exemplo mais conhecido. Mesmo países que não tiveram ditadores nos moldes de Vargas e Hitler utilizaram-se do rádio e sabiam de sua importância, como foi o caso da Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial. A ascensão desses governos e sua possibilidade de uma comunicação rápida e precisa com toda uma nação devido ao rádio está diretamente ligada ao desenvolvimento tecnológico e da propagação dos aparelhos nos lares (SEVCENKO, 2004).

Uma das questões metodológicas que revelam um ponto de debate no campo da História do Tempo Presente diz respeito às suas balizas temporais. Desenvolvidas na década de 1970, as balizas iniciais estavam vinculadas a eventos com uma proximidade cronológica perto de 50 anos, como a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) e o genocídio Armênio (1915), além de muitos estudos analisando os impactos e os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), principalmente no que se refere às experiências traumáticas do holocausto. Com o avanço no tempo da área de pesquisa e seu desenvolvimento nas décadas posteriores, o campo da História do Tempo Presente teve essas balizas modificadas de posição, tendo vista o distanciamento maior que foi sendo imposto entre quem realizava uma pesquisa na década de 1990 sobre um evento como a Segunda Guerra Mundial. Com a valorização dos testemunhos no desenvolvimento do campo e a análise de processos históricos em andamento, as balizas temporais da História do Tempo Presente acabaram definindo-se, na medida do possível, em duas, como assinala François Dosse (2013, p. 307):

No início essa sequência se estende até os limites da duração de uma vida humana, ou seja, um campo marcado primeiramente e antes de tudo pela presença de “testemunhas” vivas, o mais visível vestígio de uma história vindoura [...] Mais tarde, essa sequência é delimitada pela fronteira, muitas vezes delicada em estabelecer, entre o momento presente – “a atualidade” – e o instante passado.

Henry Rousso (2016, p. 255) aponta para “um cálculo retroativo de 70 a 80 anos” como um possível marco cronológico que delimitaria a área de atuação do historiador do Tempo Presente. Desse modo, a Rádio Nacional como objeto de pesquisa encaixa-se no limite desse recorte, tendo em vista que completou 80 anos de existência no ano de 2016, quando esta pesquisa foi iniciada. Todavia, vale assinalar que não existe uma rigidez tão forte no que diz respeito a esse balizamento, mesmo para áreas com delimitação mais clara, como História Medieval, Moderna ou até mesmo a Antiguidade. O que faz um trabalho vincular-se ao campo da História do Tempo Presente não é somente uma questão de marco temporal ou cronológico, mas a abordagem metodológica que é feita em relação ao objeto quando se propõe a sua análise. É nesse sentido que o escopo analítico deste trabalho, com relação ao que foi desenvolvido na Rádio Nacional, abarca o período de 20 anos, compreendido entre 1936 e 1956.

Ainda sobre o diferencial que o campo da História do Tempo Presente oferece para a historiografia, René Remond (apud HARTOG, 2013, p. 27) afirma que “a história do tempo presente é uma boa medicação contra a racionalização a posteriori, contra as ilusões de ótica que a distância e o afastamento podem induzir”. Desse modo, não é somente a distância temporal em si que garante ao historiador um distanciamento real do objeto o qual pretende analisar. O distanciamento dá-se muito mais pela perspectiva metodológica utilizada do que pela relação cronológica estabelecida entre o pesquisador e o período. Refletir sobre a categoria do tempo histórico e dos regimes de historicidade, por exemplo, auxilia no processo de desnaturalização de certos eventos históricos, tidos como definidos em si devido à distância temporal. Rousso (2016) mostra que, cerca de 20 anos antes do que viria a desenvolver-se como a História do Tempo Presente na França, Braudel já defendia, juntamente de Bloch e Febvre, a “ideia de uma dialética entre o passado e o futuro” (ROUSSO, 2016, p. 178). É nesse sentido que Rousso (2016) corrobora o que defendemos neste trabalho enquanto produção do campo da História do Tempo Presente ao afirmar que “a distância entre passado e presente não é somente temporal e, portanto, passiva [...] mas consiste em uma operação intelectual, uma construção que busca livrar-se da sua própria época por certo tipo de olhar, de método ou de postura” (ROUSSO, 2016, p. 178). Rousso

(2016) assinala ainda que vivemos em uma época que “não suporta nem o vazio, nem a incerteza, nem a espera e nem a lentidão” (ROUSSO, 2016, p. 236); caberia então ao historiador do Tempo Presente “posicionar-se fora desta temporalidade, que pertence a uma lógica diferente da do conhecimento” (ROUSSO, 2016, p. 236). O autor não fornece uma metodologia precisa de como operar de maneira distante de objetos que podem estar ainda em desenvolvimento, como é o caso da História do Tempo Presente, mas estabelece algumas linhas gerais que servem como balizas de reflexão. O recuo apontado por historiadores do século XIX não necessitaria ser apenas temporal, “mas constitui uma construção, uma disposição de espírito, uma maneira de analisar o presente de outro modo em um universo que parece ter banido precisamente toda distância temporal, espacial ou física” (ROUSSO, 2016, p. 236).

Compreende-se que, na Rádio Nacional, foram desenvolvidas ideias de modernidade que buscavam, no passado da emissora, a força motriz para levá-la ao futuro. De acordo com Bauman (2001, p. 140): “A história do tempo começou com a modernidade. De fato, a modernidade é, talvez, mais que qualquer outra coisa, a história do tempo: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história.”. Entende-se, dessa maneira, que o regime de temporalidade no qual a Rádio Nacional se insere é um traço que permeará vários aspectos de modernidade, desde a sua estrutura até a sua produção musical. Essa questão estética, inclusive, não será algo indissociável de como a emissora produzirá o seu conteúdo (CAMARGO, 2009). A respeito da maneira como essas ideias iriam desenvolver-se na Rádio Nacional, partimos da ideia de modernização proposta por Jurgen Habermas (2002, p. 5):

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal e, à secularização de valores e normas.

No caso da sociedade brasileira, o processo de modernização estará atrelado à noção de popular. Desse modo, concordamos com Renato Ortiz (1988, p. 164 apud DIAS, 2000, p. 39) quando este afirma que: “No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos oferecidos ao mercado”.

Desse modo, ajustamos o foco de nossa análise na produção da música popular brasileira desenvolvida na Rádio Nacional em alguns de seus programas nas décadas de 1930

a 1950 e em festividades relacionadas à comemoração de seus 20 anos, pois concordamos com o Marcos Napolitano (2007, p. 5) quando este afirma que:

A música popular, entre outras propriedades, é uma espécie de repertório da memória coletiva. Por outro lado, tal como se configurou ao longo do século XX, é filha da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. Portanto, mesmo sendo produto de uma ruptura – a modernidade –, articula-se enquanto tradição, que pode assumir características próprias, conforme a configuração de cada país.

A partir da escolha de documentos utilizados neste trabalho, serão percebidas algumas representações desse momento de ruptura com o desenvolvimento da modernidade e sua consequente industrialização da cultura. A tradição citada por Napolitano (2007) não pode ser encarada como algo intrínseco aos processos relacionados ao desenvolvimento da modernidade. Anthony Giddens (1991) chama a atenção para esse aspecto presente na análise, muitas vezes feita de modo equivocado, do papel da tradição nas sociedades modernas. Neste trabalho, observaremos essa relação entre o tradicional e o tido como moderno; assim, analisaremos o seu processo de forja e não como elemento livre de reflexão. Por isso, concordamos com Giddens (1991, p. 39) quando este afirma que:

Combinado com a inércia do hábito, isto significa que, mesmo na mais modernizada das sociedades, a tradição continua a desempenhar um papel. Mas este papel é geralmente muito menos significativo do que supõem os autores que enfocam a atenção na integração da tradição com a modernidade no mundo contemporâneo. Pois a tradição justificada é tradição falsificada e recebe sua identidade apenas da reflexividade do moderno.

Boaventura de Sousa Santos (1993), em suas análises sobre o desenvolvimento da modernidade, indica, dentre outros aspectos, um paradigma intrínseco do processo de emancipação e regulação que o Estado moderno e seu desenvolvimento no capitalismo acabaram por desenvolver:

A trajetória social deste paradigma não é linear, mas o que mais profundamente a caracteriza é o processo histórico da progressiva absorção ou colapso da emancipação na regulação e, portanto, da conversão perversa das energias emancipatórias em energias regulatórias, o que em meu entender se deve à crescente promiscuidade entre o projeto da modernidade e o desenvolvimento histórico do capitalismo.

Essa tensão entre o Estado regulador e as forças emancipatórias como força motriz das ideias de modernidade será tratada neste trabalho quando analisadas as relações entre o desenvolvimento da radiodifusão no Brasil, de caráter fortemente comercial com grande espaço para criação artística, com o Estado brasileiro que, em suas regulamentações e diretrizes, assumiu papel importante no desenvolvimento desse meio de comunicação. Salientamos que não nos enxergamos em uma perspectiva na qual vivemos na pós-

modernidade e estamos analisando aspectos ou ideias de modernidade desenvolvidas pela Rádio Nacional no recorte temporal indicado. Seguimos na linha de Giddens (1991) quando o autor afirma que “em vez de estarmos entrando num período de pós-modernidade, estamos alcançando um período em que as consequências da modernidade estão se tornando mais radicalizadas e universalizadas do que antes” (GIDDENS, 1991, p. 9). Algumas dessas consequências serão apontadas no decorrer deste trabalho e outras poderão ser percebidas como processo contínuo de ideias e processos que serão apresentados. Por fim, partilhamos da ideia colocada por Néstor García Canclini (1998) a respeito da complexidade do desenvolvimento das ideias modernas no contexto latino-americano:

[...] seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores. (CANCLINI, 1998, p. 83).

Os modernismos apontados por Canclini (1998) serão percebidos neste trabalho com o foco ajustado no que foi criado na cidade do Rio de Janeiro, onde o rádio teve o seu desenvolvimento iniciado e onde situava-se a Rádio Nacional, bem como seus principais artistas, radialistas, músicos e produtores analisados.

Esta tese está organizada em quatro capítulos, os quais buscam destrinchar vários aspectos relacionados à Rádio Nacional para que se possa compreender quais foram essas ideias de modernidade, como foram realizadas e qual impacto tiveram no desenvolvimento cultural brasileiro.

No primeiro capítulo, intitulado “O rádio no Brasil: do amadorismo à profissionalização”, serão apresentados os parâmetros iniciais sob os quais operavam as primeiras emissoras de rádio no Brasil – o funcionamento das rádios clube; o início das rádios de caráter comercial, com a entrada dos anunciantes; e as legislações e suas alterações no início da década de 1930, passando pelo Estado Novo até chegar à década de 1950. Um elemento importante no desenvolvimento da radiodifusão brasileira que será analisado neste primeiro capítulo é a sua relação com a educação. Desde o início do seu desenvolvimento na Escola Politécnica do Distrito Federal, os entusiastas da radiofonia enxergavam, na nova ferramenta, uma possibilidade de ampliarem o alcance de seus projetos educacionais. A legislação sobre rádio no Brasil nas décadas de 1930 e 1940 também será analisada, tendo em vista a sua importância no desenvolvimento do próprio sistema de radiofonia. Inicialmente de caráter experimental, conforme foi ganhando espaço e tendo o seu alcance de projeção ampliado, a legislação vigente viu-se obrigada a acompanhar o novo fenômeno. Parâmetros

estabelecidos pela legislação, então, acabaram por direcionar parte dos rumos tomados pela radiofonia no Brasil. Por fim, analisaremos como o DIP e o IBOPE, cada qual em sua área de atuação, interferiram em como o rádio desenvolveu-se; o primeiro na esfera pública, atuando como censor e controlador do que era veiculado, e o segundo na esfera privada, medindo e analisando como o rádio desenvolvia-se, apontando novos rumos que o meio poderia tomar para ampliar o seu alcance. Sobre esse primeiro momento do rádio, os trabalhos de Lia Calabre (2002); Luiz Arthur Ferrareto (2014 e 2017); Maria Inez Machado Borges Pinto (2004 e 2003); Eduardo Vicente (s/d); Valci Regina Mousquer Zuculoto (2017); e Patrícia Coelho (2016) serão as principais referências.

O segundo capítulo, intitulado “Rádio Nacional: modernidades irradiadas” tem, como um de seus objetivos principais, analisar a estrutura física e humana da Rádio Nacional e perceber como ela será referência para as demais estações de rádio e para os primeiros alicerces da televisão brasileira. Não se trata apenas de mostrar os números grandiosos que a Rádio Nacional carregava, mas o que está por trás desse desempenho, o qual garantirá à rádio o posto de primeira colocada no segmento durante muitos anos. Parte dessa análise refletirá sobre a situação específica em que a Rádio Nacional operava, sendo parte do patrimônio da União, mas sob os parâmetros de rádio comercial. O edifício do jornal *A Noite*, sede da Rádio Nacional, foi o primeiro arranha-céu da América Latina e sua construção é parte fundamental do processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro e, consequentemente do Brasil, entre as décadas de 1930 e 1950. Sobre o edifício especificamente, tem-se a obra de Roberto Cabot, “Joseph Gire: a construção de um Rio de Janeiro moderno” (2014), um estudo amplo da produção arquitetônica do francês. Para que possamos compreender o contexto no qual o edifício foi erguido, é necessário que se trabalhe o contexto urbano do Rio de Janeiro do final da década de 1920, com a chamada Reforma Pereira Passos e a sua proposta de modernização da capital federal. Os livros “Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX” (1992), de Jaime Larry Benchimol, e “O Brasil Republicano – O tempo do liberalismo excludente – da proclamação da república à revolução de 1930” (2013), de Jorge Ferreira e Lucilia de Almeida Neves Delgado embasarão essa primeira etapa. Será analisado ainda como a imprensa da época – principalmente os jornais *A Noite*, *A Manhã* e a *Revista do Rádio* – retratou o processo de construção do prédio, desde o concurso para o projeto arquitetônico até a sua inauguração. Ainda sobre o edifício, analisaremos o lugar dessa construção nos tempos atuais, focando principalmente nos últimos

15 anos, ou seja, desde a revitalização do auditório, realizada em 2004. Para isso, cabe analisar o processo de tombamento do Edifício A Noite pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e uma ação do Ministério Público Federal que cobra os governos federal e estadual pelas obras de restauração já recomendadas no levantamento do IPHAN. Também caberá uma reflexão a respeito das questões voltadas ao patrimônio. Para auxiliar nessa discussão, contar-se-á com os textos “Patrimônio Urbano e Música Popular: narrativas plurais na cidade e no museu” (2012), de Luiz Henrique Garcia; “Afinidades eletivas/ A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional” (2017), de Tania Costa Garcia; e “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana” (2002), de José Guilherme Cantor Magnani.

Para além de uma simples delimitação cronológica do que vem a ser essa perspectiva, no caso do Edifício do A Noite e também da Rádio Nacional, questões voltadas à disputa da memória, aos usos do passado e seus reflexos imediatos no presente constituem aspectos muito caros para o campo da historiografia ao qual esta tese está vinculada. Para auxiliar nessa discussão, os livros “Questões para a história do presente” (1999), organizado por Agnes Chauveau e Philippe Tétart; e “História do Tempo Presente” (2014), organizado por Lúcia de Almeida Neves Delgado e Marieta de Moraes Ferreira fornecem os principais textos para embasamento. Como chave-mestra para questões voltadas a usos da memória e seus esquecimentos, são utilizados os textos e as reflexões de Michel Pollak em “Memória, esquecimento, silêncio” (1989); e de Paul Ricoeur, a partir do livro “A memória, a história e o esquecimento” (2007). Ainda faz-se necessária uma discussão do conceito de lugares de memória, quando utilizamos os trabalhos “Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio” (2012) e “Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais” (2015), ambos de Janice Gonçalves, como arcabouço para essa reflexão relacionando-a com a questão patrimonial.

Ao analisar tentativas frustradas de rádios estatais que pretendiam ter grande alcance, como o caso da Rádio MEC, proposta pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pode-se perceber que esse modelo *sui generis* desenvolvido na Rádio Nacional será readaptado por outras líderes de audiência – a Rádio Tupi, por exemplo. O livro “Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia” (1984), de Sônia Virginia Moreira e Luiz Carlos Saroldi; e o Anuário Comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional, elaborado pela rádio, serão as principais fontes utilizadas como auxílio para a análise da estrutura da emissora. Ainda no

segundo capítulo, analisaremos qual a relação das revistas “Carioca” e “Revista do Rádio” na projeção da Rádio Nacional como modelo para as outras emissoras. Veremos como o universo radiofônico era abordado em suas páginas, bem como a programação radiofônica era retratada em um meio que integrava um sistema de mídia no qual os artistas ganhavam sua imagem impressa em suas páginas.

No terceiro capítulo, “A música brasileira da Rádio Nacional: ideias de modernidade”, serão analisados quais aspectos presentes na Rádio Nacional contribuíram para o desenvolvimento de algumas ideias de modernidade. A tese de Theophilo Augusto Pinto, “Gente que brilha quando os maestros se encontram: Músicas e músicos na Era de Ouro do Rádio Brasileiro (1945-1957)” (2012), auxiliará no mapeamento da produção musical da época, assim como a tese de Rafael Henrique Soares Velloso, “Aquarelas Musicais das Américas: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)” (2015).

Entre os vários artistas, maestros, músicos e radialistas que passaram pela Rádio Nacional, foram escolhidos dois que, segundo nosso entendimento, comprovam a tese de que a rádio contribuiu significativamente com a modernidade na música brasileira em suas transmissões. O primeiro nome escolhido é o do radialista Almirante. A ideia de modernidade para a música brasileira que nós, e outros autores, enxergamos em sua produção radiofônica não diz respeito à inserção de novos elementos na musicalidade brasileira, mas à delimitação de gêneros e à organização cronológica da música feita no Brasil. Diversos autores apontam nessa direção e, aqui, destacamos dois trabalhos: o livro “No Tempo de Almirante” (2005), de Sérgio Cabral; e a dissertação de mestrado “Almirante, ‘A mais alta patente do rádio’, e a construção da música popular brasileira – 1938-1958” (2012), de Giuliana Souza de Lima. A modernidade também surge no jogo de contraste entre o que é passado e o que é o futuro dentro da produção musical brasileira. Por isso, será analisada parte da produção radiofônica de Almirante como elemento modernizador da radiodifusão, em especial os programas “Curiosidades Musicais”; “Instantâneos Sonoros” e “Aquarelas do Brasil”. Foi observado como eram planejados os programas e como eles, de fato, foram irradiados. Como parte integrante do corpus documental do capítulo, incluiremos ainda os depoimentos, gravados para o MIS-RJ. O livro “Bastidores do Rádio” (1976), de Renato Murce, também será levado em conta como documento de caráter testemunhal nessa etapa do trabalho.

O segundo nome é Radamés Gnattali; o maestro, que trabalhou por mais de 20 anos na Rádio Nacional, ficou conhecido por compor arranjos inovadores para programas e para gravações de artistas. O principal diferencial do trabalho de Gnattali consistia, basicamente, na união entre elementos da música brasileira com os da linguagem da música erudita e das *big bands* estadunidenses. Desse modo, será analisada a produção musical de Gnattali por um viés histórico-musical. Abordaremos como a sua produção relacionava-se com o período – por que as orquestrações de Radamés eram diferentes das demais? O que ele propunha musicalmente que ajudou a moldar o que se conhece como paisagem sonora musical da radiodifusão? Assim, serão analisados quais são os principais elementos da música brasileira urbana que ele levou para dentro das orquestras da Rádio Nacional que, irradiadas de seus auditórios, influenciarão a música brasileira dali em diante. Os trabalhos de Virgínia de Almeida Bessa, “Pixinguinha, Radamés Gnattali e o ‘branqueamento’ da música popular” (2013); de Nadge Naira Alvares Breide, “Valsas de Radamés Gnattali – Um estudo histórico-analítico” (2006), este referente à análise de práticas interpretativas; de Ricardo de Oliveira Thomasi, “Radamés Gnattali, intermediador cultural” (2006); e de Leandro Ribeiro Pereira, “Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960” (2012), constituirão a base bibliográfica dessa parte.

No quarto capítulo, “O Futuro e o Passado na Rádio Nacional”, abordaremos como as comemorações envolvidas nos 20 anos da rádio revelam aspectos importantes de suas ideias de modernidade para a produção musical no Brasil. Encerramos a tese com um acontecimento que representa, de maneira simbólica e também pragmática, como a Rádio Nacional estabelecia a música para os brasileiros. O Festival de Música Brasileira, realizado em comemoração aos 20 anos da Rádio Nacional, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 12 de setembro de 1956, pode ser considerado uma das representações das ideias de modernidade na música brasileira quando categoriza, em sua programação, as músicas “antigas” e as “novas” (estas últimas representadas principalmente pelo samba e pelo baião). O folheto que contém todo o programa – detalhando o repertório escolhido (separado por gêneros musicais), os músicos (solistas, cantores), os maestros e os locutores –, disponível no MIS-RJ, será parte fundamental dessa análise. O estabelecimento dessas novas balizas para a música brasileira pode ser analisado tendo, como base, a ideia de “invenção das tradições”, trabalhada por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2008) em livro homônimo. Todo o discurso narrativo que permeia o festival é passível de análise, pois coloca-se como elemento

fundamental de elaboração dessa ideia modernizante. Nesse sentido, será analisada a ideia de modernidade para a música brasileira que, ao nosso ver, é claramente proposta pela organização do festival por meio da escolha de repertório e dos gêneros apresentados. Os livros “A MPB na Era do Rádio” (1996), de Sérgio Cabral; “História da Música Popular Brasileira” (2010), de José Ramos Tinhorão; “O mistério do samba” (2012), de Hermano Vianna; e “O Século da Canção” (2004), de Luiz Tatit, dentre outras obras, auxiliarão no mapeamento dos estilos abordados no festival, além da análise das canções.

Por fim, também será analisado um anuário, denominado “Rádio Nacional: vinte anos a serviço do Brasil”, que apresenta, pela própria emissora, as duas décadas da rádio. Nele, observa-se a maneira como ocorre essa autorrepresentação, desde a organização do livro até os assuntos escolhidos, e ainda a diagramação aplicada. Observamos que o livro apresenta a ideia de que a Rádio Nacional representa um marco na radiodifusão não apenas pelos programas que apresentava, mas como estrutura de broadcasting. Faz-se presente o “futuro-passado”, conceito abordado por Reinhart Koselleck (2006), que a Rádio Nacional projetava para si. Mais uma vez, a modernidade surge na emergência justamente desse contraste com o que já foi realizado.

Convidamos para a escuta de um passado irradiado, o qual, mesmo de natureza etérea, perdura na memória e constitui sonoramente o que se conhece hoje como Brasil. Melodias, harmonias e timbres que perduram no tempo e no espaço integram uma partitura que continua a ser escrita e executada.

1 O RÁDIO NO BRASIL: DO AMADORISMO À PROFISSIONALIZAÇÃO

Para realizar um trabalho que se proponha estar vinculado ao campo historiográfico, é necessário que sejam utilizadas algumas ferramentas metodológicas para o seu fazer. Elas podem ser as mais variadas dependendo da área à qual a pesquisa estará vinculada e do objeto que se pretende analisar. Assim, ao longo deste trabalho, buscaremos operacionalizar os conceitos de tempo histórico, regime de historicidade e variação de escala. Vale ressaltar que os autores citados não serão tomados isoladamente, com a finalidade de refinar teoricamente o objeto de pesquisa, tal qual um prisma que dissipa cores variadas ao ser perpassado por um feixe de luz; essa, inclusive, deve ser uma das questões postas para o historiador: como elaborar uma narrativa historiográfica densa sem colocar em locais distintos o arcabouço teórico do objeto? Esse desafio, firmado como questão, guiou a escrita deste trabalho, para que se buscasse uma narrativa que estivesse permeada de questões teórico-metodológicas, tendo em vista seu caráter indissociável.

Um dos maiores desafios encontrados por quem pretende elaborar uma narrativa historiográfica é lidar com uma história previamente configurada (KOSELLECK, 2006). Esse processo histórico, no qual o historiador ou a historiadora se debruçará, possui uma gama diversa de estratos que devem ser levados em conta para que a narrativa ganhe mais densidade. Segundo Koselleck (2006, p. 133), “trata-se de diferentes camadas de tempo que, por sua vez, exigem diferentes aproximações metodológicas”. No caso deste objeto de pesquisa, a história da Rádio Nacional, encontramos diferentes camadas, ou aproximações, para serem levadas em conta: a história da radiodifusão no Brasil; a história republicana brasileira com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder e o estabelecimento do Estado Novo (regime autoritário em que a rádio será encampada); a história da música gravada no Brasil e a constituição do *star system* dos anos de 1930 a 1950, formado pelo tripé imprensa escrita (revistas e jornais), cinema e rádio. Todos esses elementos fazem parte da trajetória da Rádio Nacional e devem ser analisados e levados em conta para que se estabeleça uma narrativa densa. É dessa maneira que procuramos colocar em prática a ideia desenvolvida por Koselleck (2006, p. 133), quando este afirma que “eventos só podem ser narrados e estruturas só podem ser descritas”. A questão conjuntural e o contexto em que a Rádio Nacional surgiu, seu apogeu e seu declínio podem ser narrados como eventos ou fatos históricos inseridos em um contexto envolto em estruturas socioeconômicas que devem ser descritas por quem

pretende pesquisar e narrar a história desta rádio. Esse ajuste de foco, tomando emprestado o conceito óptico da fotografia, pode ser chamado também de jogos ou variação de escala. É nesse sentido que Paul Ricoeur (2007, p. 222) afirma: “Ao mudar escala, não vemos as mesmas coisas maiores ou menores [...] Vemos coisas diferentes”. Essas diferenças podem ser tanto a descoberta ou a observação de relações ou redes que passam despercebidas por enfoques mais amplos como problemáticas diferentes partindo do mesmo objeto – e até mesmo de um período semelhante. Para muitos pesquisadores, a Rádio Nacional poderia ser vista apenas (o conceito de ajuste da lente ou do olhar está intrínseco) como aparelho de propaganda de um estado totalitarista. O desenvolvimento da radiodifusão no Brasil, as novas formas de consumo, os novos espaços de sociabilidade, a criação e a difusão de novos gêneros musicais e outras questões muitas vezes passaram despercebidas, ou foram minimizadas, por quem ajustou seu foco apenas na questão do uso político da Rádio Nacional.

Jacques Revel (1998) aponta para a mesma direção, fazendo uso também da metáfora óptica ao afirmar que “variar a objetiva não significa apenas aumentar (ou diminuir) o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama” (REVEL, 1998, p. 20). Jean-François Sirinelli (2015), ao tratar de como a história política deve ser analisada em virtude dos desafios da aceleração do tempo e da contemporaneidade, estabelece alguns parâmetros que podem ser utilizadas também por quem não se propõe a algo político propriamente dito – no caso da Rádio Nacional, sabemos do peso político que a emissora teve ao ser encampada pelo Estado em um contexto totalitarista; mas como já mostrado, este não é o foco principal deste trabalho, ainda que se constitua em um elemento extremamente importante para o crescimento da rádio. Sirinelli (2015) defende que o historiador, ao abordar um processo histórico, deve realizar muitos jogos de escala para que trate, além de questões espaciais ou de perspectiva sobre o objeto, de um “cruzamento de temporalidades” (SIRINELLI, 2015, p. 114). No que se refere à história da Rádio Nacional, existem, grosso modo, ao menos três temporalidades que devem ser levadas em conta: uma de natureza política, na qual se desenvolve uma república incipiente que, durante os 20 anos do foco principal de análise deste trabalho, entre 1936 e 1956, passou por um golpe de Estado (a instauração do Estado Novo, em 1937); uma Guerra Mundial (de 1939 a 1945); um processo de redemocratização (iniciado com a eleição de Eurico Gaspar Dutra, em 1946); o suicídio de uma das maiores lideranças políticas do período, que estava à beira de um processo de impeachment (a morte de Getúlio Vargas em 1954); e a eleição do presidente Juscelino

Kubitschek em 1955, que poderia ser vista como um certo elo dos interesses das elites brasileiras que defendiam a entrada do capital estrangeiro e daqueles que desejavam o desenvolvimento de uma indústria nacional. Uma pesquisa histórica a respeito da Rádio Nacional que leve em consideração tais questões sobre a escala deve mostrar, em seus resultados, variados contextos e redes de representação e narrativa que dão forma a determinado período ou evento histórico.

1.1 “O ANIMADOR DE NOVAS ESPERANÇAS”: AS PRIMEIRAS ONDAS RADIOFÔNICAS BRASILEIRAS (DÉCADA DE 1920)

O início do século XX seria marcado por inúmeras invenções e desenvolvimentos tecnológicos nos mais variados setores da sociedade. A indústria bélica, por exemplo, mostrou seu potencial ao estabelecer as novas rédeas do capitalismo no desenrolar da Primeira Guerra Mundial. Pesquisas voltadas à área da saúde também ganharam impulso na virada do século, com o avanço no desenvolvimento das vacinas, por exemplo. Integrando esse rol de inovações, a radiofonia, relativamente em pouco tempo, convenceu o mundo de que ele não seria mais o mesmo após a sua intervenção. Aos poucos, diversos países, e principalmente seus líderes dos setores comerciais e industriais, e até mesmo seus chefes de estado, perceberiam rapidamente que a radiofonia – aqui inclusos tanto o rádio propriamente dito como os serviços de telégrafo e telefone – mudaria completamente a maneira como a sociedade iria comunicar-se. Em comparação a outros inventos semelhantes, o rádio teve um desenvolvimento mais acelerado. Um dos fatores apontado por Maria Elvira Bonavita Federico (1982) foi a concorrência entre duas potências: Inglaterra e Estados Unidos. Foi a marinha inglesa a primeira do mundo a ter seus navios equipados com a recente invenção patenteada por Marconi. Buscando equiparar-se a esses novos padrões, foi estimulada a criação de novos inventos em solo estadunidense que se equiparasse à invenção inglesa (FEDERICO, 1982, p. 11). Novos padrões de comunicação, a eficácia na transmissão de mensagens e, principalmente, a velocidade com que as novas informações chegariam às pessoas mudam totalmente a percepção de tempo e espaço nos quais a sociedade estava inserida. Seja no envio de instruções para uma tropa, na transmissão do discurso de um estadista ou na difusão de algum boletim jornalístico, a radiofonia, de uma maneira geral, encurtou distâncias, valorizando o poder da comunicação e da informação nela contidas.

Com a produção cultural não foi diferente. Músicas que antes pareciam pertencer a determinados locais não dependiam mais das barreiras físicas ou dos limites geográficos para circularem. Com o passar do tempo e o aprimoramento da transmissão e da recepção das ondas curtas, seria possível um brasileiro ouvir, diretamente de Londres, a música veiculada naquele local, por exemplo. Hoje, em tempos de interconexão simultânea via internet, já nos escapa a percepção de um intenso trânsito cultural. No entanto, para uma época que, em poucos anos, saiu do envio de cartas e partituras como meio de circulação de informação para a transmissão simultânea por ondas enviadas pela atmosfera terrestre, tal salto representou uma verdadeira revolução na maneira como as sociedades iriam desenvolver-se nos mais variados aspectos.

Um dos primeiros países a perceber o potencial da nascente indústria radiofônica foram os Estados Unidos. Tanto no que diz respeito à produção de aparelhos como no surgimento de novas estações, o protagonismo estadunidense ficou evidente. Lia Calabre (2002) apresenta dados muito significativos dessa expansão ocorrida no período de apenas dois anos:

Em outubro de 1921, foram registradas 12 (doze) novas emissoras; em novembro, mais 9 (nove); em dezembro, mais 9 (nove). Em janeiro de 1922, 26 (vinte e seis) novas emissoras entravam no ar. Ao final do ano de 1924, os Estados Unidos já contavam com 530 (quinhentas e trinta) emissoras de rádio. (CALABRE, 2002, p. 47).

Ainda sobre o desenvolvimento do rádio nos Estados Unidos, Maria Inez Borges Pinto (2003) traz observação feita por Raymond Gram Swing, em 1935, a respeito das possibilidades que a radiodifusão poderia alcançar:

O que sei é que temos no rádio um tipo especial de instrumento social, que eu diria ser mais poderoso, mais íntimo e mais promissor que qualquer outro instrumento social desde o desenvolvimento da imprensa. O rádio é definitivamente um instrumento de massas e parece que pode tornar-se, de todas as invenções modernas, a que maior coesão social produz. A qual será reconhecida como algo ao mesmo tempo benéfico e perigoso. Todos nós nos alarmamos com a utilização que tem sido dada ao rádio na Alemanha, Áustria, Itália e Rússia. E se tivermos juízo, também ficaremos alarmados como o poder que tem dado e pode dar a determinados indivíduos neste país [EUA]. [...] Um meio que serve para a disseminação da verdade e do conhecimento serve do mesmo modo para a disseminação da perversão e da mentira. (SWING, 1935, p. 5-6 apud PINTO, 2003, p. 4).

Percebe-se, nessa fala do editor do *The Nation*, um misto de empolgação com uma boa dose de preocupação em relação aos usos que poderiam ser feitos do rádio. É interessante perceber essa projeção de futuro contida nesse passado na medida em que ela ajuda a compreender como essa nova tecnologia foi sendo desenvolvida. Afinal de contas, sonhos e

ambições, mas também medos e preocupações, acabam sendo balizas envoltas nas inovações que são apresentadas ao público.

O crescimento da radiofonia em solo estadunidense seria sentido em terras brasileiras. Foi na exposição em comemoração ao centenário da Independência do Brasil, ocorrido em 1922, que o rádio foi apresentado ao público brasileiro pela primeira vez. Em uma ação de marketing das empresas Westinghouse e Western Electric Company, equipamentos de captação sonora e uma estação transmissora provisória foram montados. A Westinghouse é apontada como uma das pioneiras, juntamente da General Electric, do estabelecimento de laboratórios especialmente construídos para o desenvolvimento de pesquisa, contratando inventores e técnicos encarregados pelo que, mais tarde, seria denominado no meio industrial de “pesquisa e desenvolvimento de produtos” (FEDERICO, 1982, p. 13). Sua primeira estação, a KDKA, foi montada dentro do parque industrial de Pittsburgh. Após alguns experimentos em nível local, a empresa buscou a conquista de consumidores que começavam a ouvir falar do novo invento.

Os alto-falantes foram instalados em diversos locais dos pavilhões da exposição no Rio de Janeiro, bem como em cidades como São Paulo, Petrópolis e Niterói, para demonstrar com eficácia o caráter extraterritorial que as ondas hertzianas poderiam alcançar. Além dos alto-falantes, foram distribuídos cerca de 80 aparelhos receptores da Westinghouse para altas elites militares e civis do Rio de Janeiro (FEDERICO, 1982, p. 34). O conteúdo escolhido para a transmissão teve o caráter cívico e patriótico que marcará o início do rádio no Brasil: foram veiculados um discurso proferido pelo então presidente da república, Epitácio Pessoa, e a execução da ópera “O Guarany”, de Carlos Gomes, do palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro até os espectadores nos mais diversos locais (CALABRE, 2002).

A qualidade da transmissão dessa primeira experiência do rádio no Brasil é no mínimo controversa. De acordo com a reportagem do jornal *A Noite*, de 8 de setembro de 1922: “a multidão teve uma sensação inédita: a ópera Guarany de Carlos Gomes, que estava sendo cantada ao Theatro Municipal, foi, ali, distintamente ouvida, bem como os aplausos aos artistas. Equal coisa sucedeu nas cidades acima [Niterói, Petrópolis e São Paulo].” (UM SUCESSO..., 1922, p. 8). Já Luiz Artur Ferraretto traz o depoimento de um dos pioneiros do rádio brasileiro, Edgar Roquette-Pinto, que demonstra um pouco o baixo impacto que teve, na feira de exposição, a irradiação do discurso ou da ópera: “Ouvindo discurso e música reproduzidos no meio de um barulho infernal, tudo distorcido, arranhando os ouvidos, era

uma curiosidade sem maiores consequências.” (BBC, 1988 apud FERRARETTO, 2013, p. 14).

No entanto, apesar deste relato de que as transmissões feitas a poucos quilômetros dali não tiveram uma qualidade sonora satisfatória, uma nota veiculada pelo jornal The New York Times apresenta o evento como um grande feito tecnológico da empresa responsável pela transmissão e pela venda de equipamentos:

CHICAGO, 29 de março – Uma transmissão de rádio proveniente da Exposição do Centenário da Independência brasileira, no Rio de Janeiro, foi captada por uma das estações do governo dos Estados Unidos, em Honolulu, a 8.000 milhas de distância [*o equivalente a 13.400 km*], estabelecendo um novo recorde. Anunciou, hoje, o escritório da Western Electric Company. (THE NEW YORK TIMES, 1923 apud FERRARETTO, 2013, p. 14).

Não nos interessa a apuração da veracidade do relato de Roquette-Pinto, da nota emitida pelo jornal A Noite ou ainda daquela veiculada no New York Times, mas perceber que havia, por parte da empresa estadunidense Western Electric Company, a intenção de mostrar o potencial que seus equipamentos poderiam alcançar, tendo o Brasil como vitrine e evidenciando o alcance da transmissão pela distância geográfica entre as cidades do Rio de Janeiro e de Honolulu.

Essa visão positiva do que estava acontecendo nos pavilhões não era consenso, sendo o moderno, apresentado pela exposição de 1922, alvo de sátira humorística por alguns setores da intelectualidade carioca, como aponta Monica Pimenta Velloso (2015, p. 271):

Satiriza-se a ideia da exposição como vitrine do progresso e espaço de dramatização visual do moderno (Souza Neves, abr. 1988); nossa modernidade inclui forçosamente pés descalços, amuletos, angu, caldo de cana e corrupção. Em vez da produção em série, temos a produção artesanal (moagem manual da cana, culinária de fogareiro) — o ritmo vertiginoso da indústria moderna é substituído pela lentidão do ritmo baiano e caipira. Quebra-se, dessa forma, o clima de encantamento circense destinado a seduzir a atenção do público visitante. Em vez da iluminação feérica e do transe lúdico das mercadorias (Hardman, 1988), esbarra-se com o incômodo cotidiano da pobreza.

A questão apontada por Monica Velloso (2015) pode ser observada na charge seguida de versos, presente na Revista D. Quixote, recolhida pela autora (Figura 1).

Figura 1 – Charge da Revista D. Quixote



Fonte: Revista D. Quixote (1922 apud VELLOSO, M., 2015, p. 272).

Que maravilha, emocional simétrica
 De luz elétrica e cimento armado
 A entrada dela é a célebre Avenida
 Mas a saída é a Praça do Mercado (VELLOSO, M., 2015, p. 272).

No mesmo livro, a autora aponta que:

A apologia à rapidez, o apuro tecnológico, a produção seriada, a imposição de hábitos de consumo e a própria mudança de valores éticos são os pontos pelos quais os colaboradores vão construindo sua visão caricatural-irônica. Cumpre que fique claro um aspecto: ao mostrar as imperfeições e rachaduras da modernidade, a revista não está se colocando propriamente contra o moderno, mas relativizando esses valores, mostrando-os a partir de outra perspectiva. (VELLOSO, M., 2015, p. 278).

As ideias de modernidade que foram, aos poucos, sendo desenvolvidas, estavam inseridas em um contexto amplo de tensões e reflexões a respeito do que se passava e não eram simplesmente aceitas como algo positivo ou a ser comemorado, até porque, como indicado na charge destacada por Monica Velloso (2015), as contradições entre a visão de progresso que buscava ser estabelecida nos pavilhões e o que, de fato, se passava no Brasil,

eram evidentes. No ano seguinte, em 1923, foram trazidas dos Estados Unidos pela Western Electric Company duas estações de 500w cada uma, que seriam adquiridas pelo governo brasileiro com a finalidade de auxiliar no serviço de telegrafia brasileiro. A Academia Brasileira de Ciências (ABC), nas figuras de Roquette-Pinto e Henry Morize, pleiteou uma dessas estações para ser utilizada como equipamento de uma estação de rádio. Após algum esforço de negociação, conseguiram obter o empréstimo dos transmissores durante uma hora e, assim, no dia 20 de abril de 1923, fundaram a primeira estação rádio difusora do país: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRA-2), cujo slogan permeará, durante muitos anos, a produção radiofônica brasileira em algum nível: “Trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil” (FEDERICO, 1982, p. 34)⁴. A inauguração oficial aconteceu no mês seguinte, precisamente no dia 19 de maio, e contou com mais de 300 pessoas, entre professores, médicos, engenheiros, advogados, operários, estudantes e outros entusiastas da radiofonia, que dava seus primeiros passos. Fazendo uso da estação da Praia Vermelha, a transmissão contou com as seguintes personalidades:

Roquette e seus colegas reunidos na Escola Politécnica, ouviram emocionados quando, da Praia Vermelha, Edgar Sussekind de Mendonça abriu a transmissão recitando um soneto do próprio Roquette [...]. Heloísa Alberto Torres, filha do abolicionista Alberto Torres, leu um conto infantil de Monteiro Lobato, de que não há registro do título. E, concluindo, Francisco Venâncio Filho leu uma página de “Os sertões”. (CASTRO In: MILANEZ, 2007, p. 73 apud FERRARETTO, 2013, p. 18-19).

A observação de Ruy Castro corrobora nesse sentido, ao afirmar que “a Rádio Sociedade parecia, a princípio, uma extensão da Academia de Ciências.” (MILANEZ, 2007, p. 76 apud FERRARETTO, 2013, p. 19). Para ter uma ideia dessa aproximação, basta citar que intelectuais do quilate do físico alemão Albert Einstein⁵, do escritor futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti, do general e engenheiro francês Gustave-Auguste Ferrié, da físico-

⁴ Apesar de toda a publicidade feita em relação à Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em grande parte por estar presente na capital federal, a Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia (ALCAR) referendou, no ano de 2019, a “Carta de Natal”, que institui “o dia 6 de abril de 1919 como a data inicial da radiodifusão no País.” Nessa data, teriam ocorrido as primeiras transmissões radiofônicas sonoras feitas pela Rádio Club de Pernambuco. A carta está disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/jornal-alcar/jornal-alcar-no-73-julho-2020/carta-de-natal?fbclid=IwAR0sP80Mj7oLlkXXdE_RD_ly7dLZHxX-eiSxuF-rRRS2ffUDpGz6rZBkwm8. Acesso em: 18 jul. 2020.

⁵ Albert Einstein teria deixado a seguinte mensagem no livro de visitas: “Na cultura levada pela radiodifusão, desde que sejam pessoas autorizadas as que se encarreguem das divulgações quem ouve recebe, além de uma escolha judiciosa, opiniões pessoais e comentários que aplinam os caminhos e facilitam a compreensão: esta é a grande obra da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.” (LOPES, 1970, p. 42).

química francesa Marie Curie e do historiador francês Paul Hazard chegaram a visitar a sede da Rádio Sociedade (FERRARETTO, 2013). Assim, a afirmação de Roquette-Pinto tem um significado ainda maior quando se observa o *modus operandi* dos primeiros tempos do rádio no Brasil:

Rádio é o jornal de quem não sabe ler; é o mestre de quem não pode ir à escola; é o divertimento gratuito do pobre; é o animador de novas esperanças; o consolador dos enfermos; o guia dos sãos, desde que o realizem com espírito altruísta e elevado. (ELECTRON, 1926, p. 1).

Encontra-se uma perspectiva semelhante no tocante ao rádio como ferramenta educativa também nos Estados Unidos. Em 1935, Philip G. Loucks, representante da Associação Nacional dos Profissionais de Rádio, publicou um artigo para os anais do Sexto Encontro Anual de Educação pelo Rádio e da Quinta Assembleia Anual do Conselho de Orientação sobre Rádio em Educação nos Estados Unidos, no qual afirmava:

Na produção e apresentação de programas educativos, os profissionais de rádio tem tido certos objetivos bem definidos. Tais programas, acreditam eles, devem suplementar e não suplantar o nosso vasto sistema público de educação formal. Os programas educativos devem ampliar os horizontes da sala de aula, inspirar e informar todo o tipo de pessoas e estimular a apreciação das artes, da literatura, da música e da ciência. (LOUCKS, 1935, p. 27 apud PINTO, 2003, p. 5).

Ressalta-se, todavia, que os Estados Unidos tinham uma radiodifusão de forte caráter comercial; tanto o encontro em 1935 quanto essa fala diziam respeito a um setor bem específico do sistema de rádio estadunidense.

Apesar de a primeira transmissão oficial da radiofonia brasileira ter ocorrido no dia 19 de maio, alguns dias antes, precisamente em 1º de maio de 1923, teria ocorrido uma primeira transmissão em caráter experimental, como mostra a nota a seguir, publicada no Jornal Gazeta de Notícias:

A estação da Praia Vermelha [...] transmitirá hoje, 1º de maio, às 8 ½ horas, uma conferencia dedicada aos amadores de T.S.F.. em nome da Radio Sociedade do Rio de Janeiro, realizada pelo Senhor Professor Dr. Roquette Pinto. Depois da conferência, serão irradiados alguns números de musica. (A ESTAÇÃO..., 1923, p. 2).

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro começou operando no Gabinete de Física da Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Essa relação próxima entre o rádio e a ciência, e por consequência entre o rádio e a educação, será um ponto marcante o desenvolvimento do rádio. O interesse sobre o assunto desse grupo envolvido na instalação da primeira estação de rádio no Brasil já podia ser atestado cinco anos antes, quando, em 1918, foi realizada uma série de palestras sobre a radiotelegrafia, com o objetivo de ampliar o acesso ao tema. Os anais dessas

palestras registram os nomes de Morize e Roquette-Pinto dentre outros entusiastas (COELHO, 2014).

Além da programação em si, por estar integrada a um espaço físico educacional, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro tornou-se referência no processo formador de técnicos e radioamadores. Nas salas de laboratório, eram realizadas oficinas de radiotelegrafia e radiotelefonia. A sede da emissora também contava com uma biblioteca com mais de 800 volumes e esquemas de montagem de livre acesso. O clima de concorrência, que será a tônica das décadas posteriores da radiodifusão brasileira, ainda não se fazia presente; o ambiente era mais voltado ao que chamaríamos hoje de colaborativo. Aquele que conseguisse montar, de maneira melhor, um aparelho receptor, aprimorar a qualidade sonora captação e emissão ou qualquer outro avanço dentro do campo da radiofonia compartilhava suas experiências nesse ambiente, que era muito mais experimental do que profissional propriamente dito.

Anos mais tarde, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro enfrentará uma forte crise financeira, devido, dentre outros motivos, a novas exigências legais impostas pelo governo, que buscava estimular o crescimento das rádios comerciais no Brasil (FEDERICO, 1982; MCCANN, 2004). Como a emissora de Roquette-Pinto não contava com espaço para anunciantes e dependia, majoritariamente, de seus sócios, a doação da rádio para o Ministério da Educação, no ano de 1936, pareceu a solução ideal. Gustavo Capanema, ministro da Educação, já alertava Vargas do papel que o rádio poderia exercer como ferramenta de unidade nacional, projeto que será desenvolvido com mais afinco a partir do ano posterior, em 1937, com o advento do Estado Novo. Como forma de agradecimento pela doação, Capanema nomeia Roquette-Pinto como diretor da agora Rádio do Ministério da Educação. A rádio teria, como sua principal missão, atingir um grande número de brasileiros e seguir com o espírito educacional e formativo iniciado desde os tempos de Rádio Sociedade, agora amparada pelo estado brasileiro. Esse objetivo, no entanto, não teve êxito, devido à forte presença de burocratas dentro da estação, não permitindo que o potencial radiofônico fosse desenvolvido em toda a sua complexidade. Funcionando como porta-voz oficial do governo, a programação pouco atraente, somada a uma linguagem distante da população, fez com que a Rádio do Ministério da Educação não atingisse o patamar esperado. Mesmo em momentos em que buscou uma aproximação maior com o público, suas instalações não davam conta, como da vez em que a Orquestra Sinfônica Brasileira iria apresentar-se, mas não coube nas instalações da emissora (MCCANN, 2004). Somente com o encampamento da Rádio Nacional, já na

década de 1940, é que o Estado Novo conseguirá, de fato, alcançar níveis de audiência e profissionalismo esperados de um Estado nacional forte.

Ao retomarmos o desenvolvimento do rádio brasileiro na década de 1920, observaremos o surgimento de várias rádios sociedade ou rádios clube. No mesmo ano de fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, será inaugurada a Rádio Clube de Pernambuco e a Rádio Clube Paranaense. No ano seguinte, em 1924, teremos o surgimento da Ceará Rádio Clube; da Rádio Sociedade da Bahia; da Rádio Educadora Paulista; e da Rádio Sociedade Rio-Grandense. Outros exemplos levantados por Saint-Clair Lopes (1970), relativos a essa década inicial, incluem ainda a Rádio Pelotense S/A, fundada em 1925; a Rádio Cruzeiro do Sul, fundada em 1927; e a Rádio Gaúcha, fundada em 1928. Com o desenvolvimento da publicidade radiofônica na década de 1930, o número de emissoras aumentará consideravelmente a partir do momento em que não dependerão financeiramente de seus sócios.

No início, a programação das rádios utilizou, como base de sua comunicação, a linguagem escrita. A linguagem radiofônica iria desenvolver-se aos poucos, conforme a relação com o novo meio de comunicação ia avançando. O estilo dessa programação inicial pode ser verificado quando observada a ficha de pesquisa de opinião para a elaboração da programação a ser irradiada pela Rádio Sociedade do Rio de Janeiro:

BOLETIM DE VOTAÇÃO PARA A ESCOLHA DOS ASSUMPTOS A
IRRADIAR
DESIGNAÇÃO DOS ASSUMPTOS
A – MUSICA SERIA, CLASSICA E DE OPERA
B – MUSICA LEVE, JAZZ- BAND
C – INFORMAÇOES COMERCIAES, E BANCARIAS, CURSO DA BOLSA
D –PREVISÕES METEOROLÓGICAS E INFORMAÇÕES CONNEXAS
E – ALLOCUÇÕES PATRÍÓTICAS – HISTÓRIA DO BRASIL
F – CONFERENCIAS SCIENTÍFICAS E LITERARIAS
G – INFORMAÇÕES UTEIS RELATIVAS Á AGRICULTURA
H – NOTÍCIAS DA IMPRENSA UNIVERSAL
I – HISTORIAS MORAES PARA CRIANÇAS
J – PALESTRAS PARA SENHORAS
L – CONSELHOS DE HYGIENE E CUIDADOS MEDICOS
M – OUTROS ASSUMPTOS SUGERIDOS (BOLETIM DE..., 1924, p. 39).

A respeito do estabelecimento do rádio, de acordo com Bertold Brecht (2007), o processo de desenvolvimento de uma linguagem radiofônica, a posteriori de sua criação, deriva do fato de que “Não era o público que aguardava o rádio, senão o rádio que aguardava o público [...]” (BRECHT, 2007, p. 227). Nesse mesmo texto, aponta-se para o fato de que, por ainda não possuir sua própria linguagem, o rádio, em seu início, reproduz formatos preexistentes. Nessa polifonia discursiva em que o novo meio de comunicação estará inserido

“produziram-se confusão e atritos incontornáveis na construção de uma torre de Babel.” (BRECHT, 2007, p. 228). Brecht (2007) faz essas considerações no intuito de mostrar o potencial que o rádio poderia ter, não devendo limitar-se à reprodução de modelos preexistentes como simples veiculador de palestras ou fonogramas. No desenvolvimento de sua reflexão, defende o uso do rádio como promotor de debates, por exemplo, entre a população e o governo. Essa possibilidade será, de fato, desenvolvida na radiodifusão brasileira em suas décadas posteriores. Para mostrar como o rádio era visto como possibilidade de real intervenção na sociedade, Walter Benjamin recorreu ao duplo movimento de análise e prática. Ou seja, desse modo, Benjamin não ficaria restrito somente ao campo teórico-analítico de investigação das possibilidades, mas alcançaria também o campo da experimentação de modo prático. Willi Bolle (2000) salienta que:

Desde o início, Benjamin esteve ligado a revistas de programação radiofônica e, em março de 1927, chegou a vez de ele realizar o seu primeiro programa diante do microfone. Seus contatos com o novo meio se intensificaram, tanto assim que, em 1930, o trabalho para o rádio chegou a ser sua atividade principal. Como autor, crítico, moderador, locutor e produtor de emissões radiofônicas, Benjamin, entre 1927 e 1933, esteve presente em mais de oitenta programas. (BOLLE, 2000, p. 245).

Essa relação entre quem pensava sobre o rádio e quem, de fato, atuava no novo veículo de comunicação será verificada adiante, no desenvolvimento do rádio no Brasil e sua atuação no campo educacional.

1.2 “A UNIVERSIDADE POPULAR INVISÍVEL”: RÁDIO E EDUCAÇÃO EM UM BRASIL EM CONSTRUÇÃO (DÉCADA DE 1930)

O rádio brasileiro, desde o seu início, teve uma relação muito próxima com os principais setores do campo educacional. Os primeiros fomentadores desse novo meio de comunicação sempre defenderam o uso da radiodifusão para fins educativos, científicos e formativos da população. Assim, o contexto político e educacional no qual essa perspectiva em relação a usos e funções do rádio estava inserida deve ser compreendido. A república brasileira chegava apenas à sua terceira década quando as primeiras experiências radiofônicas nacionais começaram a ser desenvolvidas. As expectativas com relação ao futuro de um país recém-saído da monarquia e com um longo peso colonial eram grandes. No entanto, a república, em seus primeiros anos, não superou muitos dos anseios de vários setores da sociedade. A chamada camada média, composta principalmente por profissionais como médicos, jornalistas, professores, sanitaristas e demais profissionais liberais, não estava

contente com a perspectiva de desenvolvimento que estava sendo aplicada no país pelos militares nos primeiros anos da república. Para muitos desses profissionais, além de manter a ordem estampada na bandeira, o progresso só viria com o desenvolvimento da educação e da ciência. Reduzir as taxas de analfabetismo, melhorar os hábitos de higiene e combater o alcoolismo eram algumas das principais preocupações e metas dessa *intelligentsia* brasileira, que vai pensar um país verdadeiramente novo sob a égide republicana, principalmente a partir da década de 1920.

As três principais instituições de convergência dessa intelectualidade eram a Escola Politécnica, o Instituto Manguinhos e o Museu Nacional. Apesar do apreço em comum pela ciência, existia um embate interno entre esses mesmos intelectuais de como esse assunto deveria avançar no Brasil. Existia quem defendia o desenvolvimento de uma ciência pura e outra ala voltada aos estudos de ciência aplicada. A primeira seria aquela desenvolvida em centros de estudos, como as instituições citadas, voltada principalmente à produção do conhecimento. O segundo grupo, de caráter mais positivista, defendia que a ciência deveria ter um caráter mais prático de aplicação na vida da população e interferência na realidade (COELHO, 2016). Apesar dessa divergência com relação ao papel da ciência, Patrícia Coelho (2016, p. 32) afirma que “a radiofonia despertou o interesse imediato tanto dos defensores da ciência pura, quanto dos partidários da ciência aplicada, ainda que de maneiras diferentes”. A curiosidade com relação ao funcionamento da propagação das ondas hertzianas através da atmosfera e toda a produção de conhecimento envolvida nesse processo atraiu os puristas para o desenvolvimento da radiodifusão. Já o grupo das ciências aplicadas percebera o enorme potencial para a difusão de informações de forma simultânea e abrangendo grandes territórios que o rádio significava. Agora, mesmo dentro desse segundo grupo, existia certa divergência entre duas maneiras de aplicar-se o rádio: a vulgarização ou a conscientização. A vulgarização da produção científica consistia basicamente em tornar mais acessíveis para grande parte da população as ideias produzidas nos principais centros científicos, possibilitando o acesso do “homem comum”. Já as campanhas de conscientização previam uma abordagem que não consistia no repasse desse conhecimento produzido, mas na propagação de diretrizes mais específicas, como as de higiene básica defendidas por sanitaristas. Forjando um exemplo prático, é como se o primeiro grupo, o da vulgarização, explicasse à população como funcionam bactérias e demais microrganismos no corpo humano, enquanto que o segundo

grupo, o da conscientização, orientasse para que se lavassem as mãos diariamente antes e após as refeições.

O avanço desses embates dentro da Academia Brasileira de Ciências (ABC) resultou na ideia de que somente com uma estruturação do sistema educacional brasileiro seria possível alcançar avanços mais significativos em todos os campos da ciência. Simultaneamente ao desenvolvimento da radiofonia brasileira nos salões da Escola Politécnica, foi criada a Associação Brasileira de Educação (ABE) no ano de 1924, na cidade do Rio de Janeiro. É importante observar que “existem locais em que os laços se atam e as estruturas de sociabilidade de um campo intelectual se definem” (SIRINELLI, 2003 apud COELHO, 2016, p. 46). Esses locais podem ser literalmente onde esses intelectuais encontravam-se, como no caso da Escola Politécnica, ou mesmo o setor da sociedade do qual faziam parte esses professores, engenheiros, sanitaristas e demais profissionais que, ao mesmo tempo em que se interessavam pela nova tecnologia que se desenvolvia com a radiodifusão, propunham novos rumos para a educação no Brasil.

Nesse sentido, Jorge Nagle (1974, p. 99-100 apud PATRÍCIO, 2017, p. 176) afirma que “existe a crença de que, pela multiplicação das instituições escolares, da disseminação da educação escolar, será possível incorporar grandes camadas da população na arena do progresso social”. Dessa maneira, ocorrerão reformas educacionais em vários locais brasileiros as quais levarão os nomes dos seus idealizadores, mostrando o caráter personificador do que estava sendo elaborado: a de Sampaio Dória, ocorrida em São Paulo, no ano de 1920; a de Lourenço Filho, no Ceará, em 1923; a de Anísio Teixeira, na Bahia, em 1925; a de Francisco Campos e Mário Cassanta, em Minas Gerais, no ano de 1927; e a de Fernando de Azevedo, no Distrito Federal (Rio de Janeiro), em 1928 (PATRÍCIO, 2017). De acordo com a análise de Nagle (1974 apud PATRÍCIO, 2017), as três primeiras pertencem a um primeiro ciclo de reformas educacionais de caráter fortemente doutrinário, associado aos ideais republicanos e com uma perspectiva reformista. Já o segundo ciclo de reformas educacionais, ocorridas em Minas Gerais e no Distrito Federal, possuía traços remodeladores para além de um reformismo puro. Essa remodelação estaria calcada principalmente na elaboração de uma visão mais abrangente do que seria um sistema escolar associado a um sistema social ampliado. Será justamente no texto da reforma do Distrito Federal que a ênfase no rádio como auxiliar no processo educacional será explicitada: “Instituir um conjunto de medidas de adoção efetiva de instituições auxiliares de ensino, como museus e bibliotecas,

cinema escolar e rádio, e escotismo” (PILETTI, 1982 p. 65 apud PATRÍCIO, 2017, p. 177). Ressaltamos que, três anos antes, em 1925, a Associação Brasileira de Educação (ABE) tinha elaborado um plano para a educação brasileira, enviado a todos os governadores, que previa o uso sistematizado do rádio como ferramenta educacional. A carta que acompanhava o plano, assinada por Levi Carneiro, expõe o potencial que o rádio poderia ter, em um país de grande extensão territorial, como o Brasil, no combate a vários dos principais problemas sociais enfrentados naquela época:

[...] Esses dois preciosos instrumentos [o cinema e o rádio] vão sendo, em toda parte, aproveitados para fins análogos, com resultados maravilhosos. No Brasil, a enorme área territorial em que se disseminam a população escassa, e a grande porcentagem de adultos destituídos de cultura, até mesmo analfabetos – aconselham, ainda mais, a adopção generalizada, systematica, intensiva, desses meios de diffusão de ensinamentos. (CARNEIRO, 1925 apud RIBEIRO, 2009, p. 4).

Pode-se verificar que o rádio, em fins da década de 1920, já era tido como uma ferramenta interessante para ser utilizada no contexto educacional. No entanto, é importante assinalarmos a diferença entre o rádio idealizado por Roquette-Pinto do uso dado pela reforma feita no Distrito Federal. Os primeiros idealizadores do rádio no Brasil, ao afirmarem que o rádio deveria ter, como finalidade, elevar culturalmente o povo brasileiro, ou ainda ajudar em sua formação, não se referiam a um uso pedagógico do rádio, mas formativo. A reforma Fernando Azevedo, instituída no Distrito Federal em 1928, tinha como foco a educação, e não estavam sendo discutidos, profundamente, modelos de radiodifusão. O rádio, nesse contexto, foi visto como uma ferramenta interessante para despertar o interesse dos alunos, além de possuir a versatilidade na propagação de informação para vários locais de maneira simultânea pelas ondas hertzianas. É a partir dessa ideia do rádio como ferramenta educacional que o artigo 633 institui:

Todas as escolas do Distrito Federal, quando em edifícios próprios, disporiam de ‘salas destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos, bem como a instalação de aparelho de rádio-telefonia e altofalantes. (PILETTI, 1982, p. 175 apud PATRÍCIO, 2017, p. 177).

Nesse mesmo projeto, ainda será instituída, ao menos no papel, a criação de uma Rádio Escola, projeto que só seria desenvolvido seis anos mais tarde. A radiodifusão iria constituir-se então como uma espécie de amálgama que uniria vários sujeitos ao redor de alguns pressupostos em comum, tais como “o compromisso com a ciência pura, o desejo pela vulgarização do conhecimento científico, a luta pela reformulação de nosso ensino e o rádio como veículo de comunicação [...]” (COELHO, 2016, p. 48).

Como resultado de todo esse embate acerca dos propósitos da ciência e das reformas educacionais em curso em vários locais do Brasil, ocorrerá o estabelecimento das duas primeiras emissoras de rádio voltadas especificamente à questão educacional. Apesar de a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro já existir sob os propósitos formativos que uma rádio deveria ter, segundo seus idealizadores e a própria legislação, antes de esta ser doada por Roquette-Pinto para o Ministério da Educação, dois anos antes, em 1934, foi inaugurada no Rio de Janeiro a PRD-5. A Rádio Escola Municipal do Rio de Janeiro foi a primeira emissora do país com uma perspectiva totalmente direcionada para fins educacionais. O início da rádio foi marcado por improvisos, como relata Cláudio Roquette-Pinto Bojunga, neto de Roquette: “a PRD5 foi feita com 10 contos de réis, formada com material usado na Rádio Sociedade e com os técnicos da Rádio” (BOJUNGA, 1971 apud RIBEIRO, 2009, p. 6).

A primeira transmissão foi feita em uma sala do Edifício Carioca, no Largo da Carioca. Posteriormente, chegou a operar em um camarim do Teatro Municipal (RIBEIRO, 2009). Com a manchete “O Rádio a serviço da Educação”, o jornal *O Globo*, de 6 de janeiro de 1934, estampava, em sua capa, uma matéria sobre a inauguração da PRD-5. Logo no início do texto, a reportagem lembra a importância que o rádio teria para a formação do país, destacando experiências bem-sucedidas no México e na Inglaterra, e celebra a emissora por não se tratar de uma iniciativa particular, mas do poder público com relação à radiofonia. Outra questão abordada logo de início é a qualidade do que vinha sendo transmitido pelas emissoras até então, que “na sua enorme maioria têm sido objeto de uma veemente crítica do *GLOBO* na seção dedicada a T.S.F.” (O RÁDIO..., 1934, p. 1). A reportagem traz ainda três relatos sobre a recém-inaugurada emissora. O primeiro é de Anísio Teixeira, Diretor do Departamento de Educação. É interessante observar, na fala de Teixeira, sua aplicação do verbo “servir” para os usos do rádio como ferramenta de um processo civilizatório: “Servir o público, despertando nele um gosto pelos estudos científicos e aprimorando-lhe o senso estético [...]” (O RÁDIO..., 1934, p. 1). Outro grupo beneficiado pelo surgimento da estação seriam os professores que, agora, poderiam ficar a par das experiências educacionais desenvolvidas pelo Instituto de Pesquisas Educacionais e também por outros países. Por fim, Anísio Teixeira afirma que a estação servirá ao lar, orientando as mães sobre como proceder

⁶ “T.S.F.” era a sigla utilizada para “Telegraphia Sem Fio”, que abarcava, além do rádio, os serviços telegráficos.

com seus filhos em idade escolar, e ainda servirá às crianças, como maneira de expandir seus conhecimentos por meio do incentivo à curiosidade, bem como para a recreação através da música. O segundo relato é da professora Sanira Khury, apelidada na reportagem de “Eva no Microfone”, por tratar-se da primeira mulher carioca a ocupar a posição de *speaker* (função semelhante ao que denominaríamos hoje de locutora). O destaque é dado para Sanira que, além do relato, integra a matéria com uma fotografia à frente do microfone da PRD-5 (Figura 2).

Figura 2 – Matéria sobre a inauguração da PRD-5



Fonte: O Rádio.... (1934, p. 1).

A professora e *speaker* não esconde o nervosismo de participar dessa experiência, mas também mostra estar ciente da importância do local que ocupa:

É natural que eu tenha ficado um pouquinho nervosa. Primeiro porque era estreante. E depois porque comprehendo bem, como professora, o alcance dessa realização. E não deixa de ser emocionante a gente saber que está encarregada de uma missão tão grande que não se limita a atuar sobre as escolas, mas exerce influência em qualquer parte da cidade onde haja alguém com vontade de aprender alguma coisa. (O RÁDIO..., 1934, p. 1).

A participação da mulher na sociedade brasileira tinha conquistado, dois anos antes, em 1932, o direito ao voto, e, no mesmo ano de veiculação desta matéria, em 1934, as restrições do recém-conquistado direito, como autorização do marido e a obrigatoriedade de

renda para solteiras e viúvas, foram eliminadas no Código Eleitoral. A estreia de Sanira Khury integra esse movimento de um avanço, ainda que lento, tardio e restrito, da mulher também no campo da radiofonia, não se restringindo ao lugar designado às “divas” do rádio e do cinema que integravam o *starsystem* da época. Cabe ressaltar que tanto Sanira Khury como a Dra. Carlota Pereira de Queirós, primeira mulher eleita deputada federal, vinham da área da educação (Carlota, além de médica, era pedagoga). Isso evidencia ainda que, ao mesmo tempo em que as mulheres passavam lentamente a ocupar mais setores na sociedade, teriam, em sua origem profissional, espaços já autorizados pela lógica patriarcal, como era o caso das professoras.

O terceiro relato trazido pela reportagem é de Roquette-Pinto. Muito breve em suas palavras, limitou-se a afirmar que: “Hoje é um grande dia para mim. Depois de trabalhar durante 12 anos consegui enfim montar uma estação que não transmitirá anúncios nem *jazz bands*” (O RÁDIO..., 1934, p. 1). Percebe-se a clara intenção de conteúdo que Roquette-Pinto estava, há mais de uma década, proposto a irradiar. A matéria é encerrada apresentando os dados técnicos do equipamento utilizado, bem como a frequência para sintonizar a emissora.

Nos primeiros anos da PRD-5, a emissora contava com profissionais de diversas áreas, que estariam dispostos a irradiar conteúdos relacionados ou não à sua área de formação específica. Uma questão que surgiu logo no início das transmissões foram os limites da transposição de um conteúdo para a linguagem radiofônica. Muitos dos textos que integravam os programas eram lidos pelos próprios autores, os quais nem sempre tinham uma dicção precisa ou sabiam adaptar aquele conteúdo para a linguagem do rádio. Um exemplo pode ser verificado no relato a seguir, obtido na coluna do Diário de Notícias: “[...] que o professor Moyses escreva suas aulas de literatura popular na mesma estação mandando-as ler por outro que não ele, para que tenha mais ouvintes” (CHRONICA DO..., 1935, p. 15).

Dentre os vários profissionais que participaram do início da Rádio Escola Municipal, destacaremos Ariosto Espinheira, professor na Escola Técnica Secundária Amaro Cavalcanti. Espinheira tinha seis estudos concluídos na Escola Nacional de Belas Artes e, desde o início da década de 1930, atuava como rádio educador. Em 1933, assinava a recém-criada coluna de Rádio Educativo do Jornal do Brasil. Analisaremos algumas das notas veiculadas nessa coluna, que foi, inclusive, um importante local de divulgação das ideias da Confederação Brasileira de Rádio sobre o assunto, sendo que, ao que consta, a ideia da coluna para a discussão desse modelo de rádio teria partido do próprio jornal, conforme matéria veiculada

no dia 20 de outubro de 1933: “Por iniciativa do ‘Jornal do Brasil’, a Confederação Brasileira de Rádio-Difusão, a que estão filiadas quase todas as estações transmissoras do país vai instituir o Rádio Educativo” (POR INICIATIVA..., 1933, p. 27). Os três primeiros parágrafos da matéria inaugural que marca o surgimento da coluna são bem enfáticos a respeito do papel do jornal e da sociedade organizada em prol de uma perspectiva educacional com relação ao rádio:

A radiodifusão de caráter fortemente educativo, ainda não está organizada no Brasil, e nem mesmo nesta cidade. No entanto, nenhum agente de educação mais poderoso e sugestivo que o rádio, quando criteriosamente utilizado. O “Jornal do Brasil” tomou a iniciativa de congregar os elementos capazes de influir em uma organização de difusão educativa, por intermédio das estações transmissoras do Rio de Janeiro, pondo ao mesmo tempo suas colunas à disposição desse importante serviço público. (POR INICIATIVA..., 1933, p. 27).

A matéria então cita as autoridades envolvidas no projeto: Ribas Carneiro, diretor geral de publicidade, comunicação e transportes da polícia; e Roquette-Pinto, diretor da Rádio Sociedade e do Museu Nacional, que convocou uma comissão formada por vários profissionais ligados a educação para a elaboração do projeto do rádio educativo. Desse momento, cabe observar a iniciativa privada do Jornal do Brasil em relação ao assunto público que seria o rádio educativo no Brasil. Essa questão, inclusive, será observada em vários momentos no desenvolvimento da radiodifusão.

A segunda coluna, publicada no dia 31 de outubro de 1933, apenas informava da boa recepção, por parte da sociedade, da iniciativa da elaboração do rádio educativo, exaltando a figura de Roquette-Pinto em virtude da comemoração do seu 28º oitavo ano de nomeação como professor do Museu Nacional (COMO FOI..., 1933).

A terceira coluna, do dia 18 de novembro de 1933, reportava a primeira reunião da comissão. Antes mesmo de qualquer orientação a respeito de como os programas funcionariam, como seriam as instalações do rádio educativo ou demais assuntos, a comissão priorizou a elaboração dos parâmetros de censura, estabelecendo que o critério para censura deveria “ser mais rigoroso que o da polícia” (A REUNIÃO..., 1933, p. 14). Segundo os integrantes da comissão, além de não conter erros de informação, as irradiações deveriam “tender a uma função educativa ou artística, cada vez mais acentuada” (A REUNIÃO..., 1933, p. 14). Todos os parâmetros de censura serão publicados quatro colunas mais tarde, no dia 22 de dezembro de 1933 (A CENSURA..., 1933, p. 14).

A quarta coluna, de 25 de novembro de 1933, é a primeira assinada por Ariosto Espinheira. Nela, é apresentado um texto introdutório sobre as “Irradiações Educativas”. O

professor aborda a importância do rádio educativo tanto para o adulto que, antes ou depois de sua jornada de trabalho, pode ter no rádio uma fonte importante de novos ensinamentos, como para a criança que, tendo acesso a esse tipo de serviço, pode expandir seu horizonte de conhecimentos. No entanto, Espinheira assinala que, para que essa categoria de radiodifusão seja eficiente, é necessário organizá-la. Sobre a questão atencional do público infantil, ele já alerta que a criança, não gostando do programa, “é completamente livre para numa volta do botão do seu condensador, libertar-se instantaneamente do que ele julgar aborrecido [...]. (IRRADIAÇÕES EDUCATIVAS, 1933, p. 14). A partir da segunda coluna de Espinheira em diante, publicada em 28 de novembro de 1933, Ariosto versará sobre os mais diversos assuntos voltados à metodologia de como poderia ser desenvolvido o rádio educativo no Brasil, partindo de suas próprias ideias e de experiências em outros países (COMO FAZER..., 1933).

Ariosto Espinheira parecia então a figura ideal a ser convidada por Roquette-Pinto para assumir o cargo de diretor de Instrução Pública na Seção de Museu e Radiodifusão do Departamento de Educação do Distrito Federal, chefiado pelo próprio Roquette, sob a gestão de Anísio Teixeira (COELHO, 2016). Ariosto Espinheira ocupará uma função que seria um dos principais diferenciais da PRD-5 com relação a outras emissoras de caráter comercial: Espinheira seria o responsável pela formação dos docentes que atuariam nos microfones da emissora. Como maneira de esquematizar esse processo formativo, publica, no ano de 1934, o livro “Rádio e Educação”, que serviria de base para orientar os professores frente à nova ferramenta educativa. Boa parte do texto presente na obra já havia sido publicada em suas colunas do Jornal do Brasil. O livro inicia com uma reflexão, feita por Lourenço Filho, sobre a aceleração da relação tempo e espaço promovida pelo desenvolvimento da tecnologia:

Com a aplicação industrial do vapor, da eletricidade, do motor de explosão e das ondas electro-magnéticas, as mais dilatadas distâncias se reduziram, e o tempo deixou de exercer sobre nós o constrangedor domínio, a que nos submetia, na conquista do espaço. (FILHO apud ESPINHEIRA, 1934, p. 7).

Essa nova perspectiva de superação de longas distâncias promovida pelas ondas hertzianas somada à possibilidade da simultaneidade era um dos pontos-chave de quem, assim como Ariosto, defendia o uso do rádio para fins educativos. Na introdução do livro, Espinheira traz uma expressão que, de certo modo, sintetiza o horizonte vislumbrado pelos radio educadores: “[que] o rádio pudesse desempenhar o papel precioso de chegar a ser como já se disse: ‘a universidade popular invisível’” (ESPINHEIRA, 1934, p. 13). Apesar da grande ambição carregada nessa fala, o autor, em vários momentos do seu livro, reconhece o rádio

como ferramenta complementar do ensino e não como um veículo ou uma ferramenta que poderia vir a substituir a escola ou até mesmo o professor: “[...] a radiodifusão não pode constituir senão um meio de ensino complementar e de emprego limitado” (ESPINHEIRA, 1934, p. 32). E ainda: “Esse método, uniforme de algum modo mecânico, suprime com efeito o contato pessoal do professor com os seus alunos” (ESPINHEIRA, 1934, p. 32). Exercendo também o ofício de professor, Ariosto conhecia bem a dinâmica de uma sala de aula e, colocando-a em contraste com uma emissão radiofônica, sabia dos limites que esta última poderia ter no processo formativo dos alunos. Sobre essa reflexão, conclui que “[...] o rádio não pode substituir o mestre e sua ação direta sobre os alunos. Sua função consiste em secundar o professor na sua tarefa educativa, completando-a” (ESPINHEIRA, 1934, p. 34). Desse modo, fica clara a perspectiva do uso do rádio que o autor defendia no contexto educacional: não seria um fim, mas um meio. Além dessas e de outras reflexões sobre os usos do rádio no contexto educacional, o livro tem um caráter bastante instrutivo, com orientações que vão desde como montar equipamentos básicos de transmissão e recepção a orientações voltadas à linguagem radiofônica: “A radiodifusão, por ser um processo de ensino puramente verbal pode, se não houver cuidado, provocar a fadiga e distração dos ouvintes” (ESPINHEIRA, 1934, p. 35). De acordo com o autor, quando fossem proferidas palestras, estas nunca deveriam ultrapassar meia hora de transmissão, pois não conseguiriam mais obter a atenção necessária do aluno ouvinte. Outra recomendação era que se fizesse a irradiação no fim de uma aula ou no final do período escolar (ESPINHEIRA, 1934).

Assim como indicado pelo jornal *O Globo*, na matéria sobre a inauguração da PRD-5, Espinheira destaca a experiência radiofônica inglesa promovida pela British Broadcasting Corporation (BBC). O formato de debate utilizado em dos programas da emissora é visto pelo autor como uma boa possibilidade de uso do rádio como ferramenta educativa. Em tal formato, comparecem ao programa dois entrevistados com opiniões divergentes sobre determinado assunto, com a mediação de um apresentador. Após o encerramento do programa, o professor, juntamente dos alunos em sala de aula, poderia instigá-los a continuar o debate, estimulando, dessa maneira, a elaboração de um argumento retórico, por exemplo (ESPINHEIRA, 1934). Mostrando o potencial do rádio como ferramenta que vence as distâncias geográficas em um país de proporções continentais como o Brasil, o autor adiciona, à baila de possibilidades, o curso de Agricultura e Horticultura. De acordo com Espinheira (1934), que traz a informação do Ministério da Agricultura dos Estados Unidos, naquele país,

existiam 364.800 fazendas que adquiriram aparelhos receptores para seguirem os “Cursos Agrícolas pelo Rádio” (ESPINHEIRA, 1934 p. 55). Como o Brasil ainda estava iniciando sua trajetória tanto educativa como comercial no rádio, as experiências bem-sucedidas em outros países foram utilizadas em muitos exemplos, a título de comparação e até mesmo de demonstração do potencial da nova ferramenta. O modelo de radiodifusão brasileiro será desenvolvido, em grande parte, a partir do choque de visões entre alguns desses modelos – principalmente entre o adotado pela Inglaterra em contraste ao dos Estados Unidos.

Apesar de dotar o professor e demais profissionais de certa liberdade no desenvolvimento do conteúdo a ser irradiado, a Comissão Rádio Educativa, que integrava a Confederação Brasileira de Radiodifusão, estabeleceu, no ano de 1933, os parâmetros de censura a serem seguidos:

A Comissão organizou a censura a todas as transmissões radiofônicas para evitar que sejam irradiados programas que contenham assuntos que:

- a) sejam redigidos em linguagem imprópria;
- b) ofendam a moral e os bons costumes;
- c) possam, de qualquer modo, concorrer para o desenvolvimento do crime, da vingança, do ódio, da vadiagem, do alcoolismo, e dos maus costumes;
- d) possam criar antagonismos entre raças e classes sociais;
- e) encerrem ultraje, vilipendio ou desacato a qualquer credo religioso;
- f) propaguem ideias subversivas da ordem social ou política;
- g) deprimam a ação das autoridades constituídas;
- h) suscitem desconfianças e inquietação nas relações internacionais;
- i) divulguem notícias falsas ou tendenciosas. (ESPINHEIRA, 1934, p. 105-106).

Embora algumas regras sejam claras, como o banimento do estímulo ao “ódio” e ao “alcoolismo”, outros conceitos são vagos, como “vadiagem”, ou ainda parâmetros como “ideias subversivas”, ficando a cargo dos censores o real crivo do que poderia ser ou não irradiado. Nesse sentido, é muito importante observar atentamente o viés ideológico presente no discurso de quem elaborava essas regras e esses parâmetros para a radiodifusão brasileira.

Já no fim do livro, Espinheira (1934) divulga alguns dos primeiros resultados alcançados em dois meses de funcionamento e uma projeção para o futuro da PRD-5. Os dois programas irradiados até então eram das 13h30 às 14h – a “Hora Infantil” – e das 19h às 20h – o “Jornal dos Professores”. O programa destinado ao público infantil, a cargo da professora Ilka Labarthe, transmitia lições sobre ciências sociais, viagens e narrativas, matemática, linguagem, prosa ritmada, poesia, ciências naturais e música. Espinheira (1934) destaca que centenas de crianças já estavam inscritas e interagiam com a emissora por meio de cartas, telefone e pessoalmente. O “Jornal dos Professores”, apresentado por Roquette-Pinto, transmitia notas, comentários, notícias e conferências sobre temas variados, tais como

ciências, arte, literatura e educação. Esses dois programas eram transmitidos diariamente nos horários especificados. Além deles, eram irradiados outros programas mais específicos, como o curso popular de literatura, por Sodré Viana; o curso de rádio educativo, ministrado pelo próprio Ariosto Espinheira; além do curso de divulgação de agricultura, que ficaria a cargo do Instituto de Pesquisas do Ministério da Agricultura (ESPINHEIRA, 1934). No mesmo balanço, ainda consta o número de 300 correspondentes inscritos nas conferências ilustradas, os quais recebiam esquemas, mapas e outras ilustrações que auxiliavam na compreensão dos temas abordados (ESPINHEIRA, 1934).

Mesmo correndo o risco do anacronismo, podemos traçar um paralelo do livro “Rádio e Educação”, publicado em 1934, com a obra “Rádio Escolar”, escrita por Marcos Baltar em 2012. Baltar (2012) não trabalha com a mesma perspectiva estatal ou multiterritorial de Espinheira (1934), mas analisa, e também instrui, em seu livro, maneiras de como o rádio pode auxiliar no processo de ensino e aprendizagem. A perspectiva de Baltar (2012) ao utilizar o rádio como ferramenta no ambiente escolar é a do letramento discursivo presente no trabalho com a mídia radiofônica. A proposta deste autor não é formar futuros radialistas ou utilizar o rádio como mero suporte para as aulas, mas explorar a ferramenta como possibilidade de ampliação de horizontes no processo formativo dos alunos. Traçamos esse paralelo entre o livro de Baltar (2012) e o de Espinheira (1934) pois ambos trazem, em suas páginas, alguma reflexão a respeito do rádio, mas também pelo fato de parte deles apresentar caráter prático e até mesmo instrutivo. Desse modo, não ficam somente no mundo das ideias, fornecendo um instrumental prático a ser utilizado com os alunos na realidade escolar, cada qual em seu tempo. Baltar (2012, p. 17) deixa claro logo no início que “o objetivo principal deste livro é o de dialogar com os professores da educação básica e com os demais pesquisadores da linguagem, especialmente da área de Linguística aplicada”.

Buscando esse equilíbrio entre quem está na linha de frente do processo educacional com quem atua na área mais voltada à pesquisa nos ambientes universitários, Baltar (2012) sinaliza uma possibilidade de superação dessa falsa dicotomia preestabelecida entre o chamado “mundo acadêmico” e a educação básica. A área teórica na qual são desenvolvidos os projetos de rádio nas escolas é a do interacionismo sociodiscursivo. Essa perspectiva teórico-metodológica “postula que as atividades e as ações humanas devem ser tratadas discursivamente em suas dimensões individuais-psicológicas e coletivas sociológicas” (BALTAR, 2012, p. 23). Desse modo, o autor defende que o rádio seja utilizado nas escolas

como parte do processo do que ele chama de “letramento midiático radiofônico” (BALTAR, 2012, p. 27). A proposta de Baltar (2012) diferencia-se da de Espinheira (1934) por colocar o aluno como protagonista no desenvolvimento dos programas de rádio e não apenas como receptor do conteúdo veiculado pelo meio. No entanto, essa perspectiva de rádio escolar é fruto do desenvolvimento que vem desde os princípios educativos defendidos por Roquette-Pinto, passando pelo projeto de Movimento de Educação de Base, desenvolvido por Paulo Freire, um pouco antes do golpe militar que desencadeou a ditadura civil militar que perduraria no Brasil por mais de duas décadas. O projeto de Paulo Freire tinha, como uma de suas principais ferramentas, o uso do rádio, pois este alcançaria lugares de difícil acesso e, como já pontuamos, possui a vantagem de aproximar-se também daquele que não domina a leitura e a escrita. A ideia seria criar mais de 15 mil rádio postos que serviriam de ponto de referência para um amplo projeto educacional (BALTAR, 2012). Dentre alguns pontos divulgados pelo movimento, destacamos “ler, escrever e interpretar textos com situações e vocabulários próprios das áreas rurais; distinguir as relações entre as estruturas sociais, econômicas, políticas e religiosas” (MOREIRA, 1991, p. 20). Além desses, mais voltados a componentes curriculares educacionais (os “conteúdos” propriamente ditos), o movimento destacava a importância de “saber utilizar a legislação e as potencialidades econômicas da comunidade e desenvolver o conhecimento sobre as técnicas de trabalho em grupo” (MOREIRA, 1991, p. 21). Não é difícil imaginar o motivo pelo qual esse projeto não teve continuidade com a entrada dos militares no poder. Parte da população rural seria alfabetizada e participaria de um processo formativo enquanto cidadãos cientes de seus direitos e potencialidades dentro da sua realidade. Organização popular, sob a óptica do regime repressivo, não era bem vista, e poderia significar uma clara ameaça à ordem institucional no país.

Ainda sobre o livro de Baltar (2012), após algumas páginas dedicadas à reflexão sobre o rádio como elemento central em um processo de letramento midiático sob a égide teórica do interacionismo sociodiscursivo, o autor, de maneira semelhante ao desenvolvido por Espinheira (1934), fornece uma espécie de tutorial de como utilizar aplicativos para a gravação e a edição de programas, bem como alguns modelos de aula, ou sequências didáticas, que poderiam ser aplicadas na realidade da educação básica. Outra semelhança presente nos trabalhos desenvolvidos pelos autores é que, tanto no caso de Espinheira (1934) como de Baltar (2012), o texto é redigido após a realização de alguma experiência prática.

Como vimos, “Rádio e educação” é escrito com a PRD-5 já em funcionamento, relatando experiências bem-sucedidas e indicações para trabalhos futuros. Já livro “Rádio Escolar”, de Baltar (2012), traz relatos de projetos desenvolvidos em escolas de educação básica do interior do Rio Grande do Sul e na rede municipal de Florianópolis, em Santa Catarina. No entanto, não se trata apenas de um portfólio, pois também indica várias possibilidades de como desenvolver projetos semelhantes em qualquer escola que se disponha.

As experiências envolvendo rádio e educação na década de 1930 não se encerram no projeto desenvolvido por Ariosto e demais envolvidos na criação da PRD-5. Em levantamento feito com base no mês de outubro de 1936 na grade de programação radiofônica publicada pelo Jornal do Brasil, a pesquisadora Patrícia Coelho (2016) identificou vários programas com teor educativo em rádios comerciais, além das rádios sociedade ou oficiais do governo:

Programa infantil da Rádio Sociedade Mayrink Veiga, Lições de inglês da Rádio Transmissora Brasileira, Programa educativo da Rádio Cruzeiro do Sul, Programa infantil e Programa do professor da Rádio Jornal do Brasil, Hora infantil da Rádio Escola Municipal, Jornal dos Professores da Rádio Ministério da Educação, A hora do lar da Rádio Sociedade Guanabara, Hora do gury da Rádio Tupi e Pequenópolis da Rádio Cosmos. (COELHO, 2016, p. 146).

O rádio no Brasil seguirá fortemente comercial, com o desenvolvimento das emissoras educativas e universitárias ocorrendo, de certo modo, em paralelo. Estas, por sua vez, não eram de caráter estatal (porta-voz oficial do governo federal, por exemplo) e muito menos tinham a sua sobrevivência baseada em índices de audiência. As rádios educativas e universitárias configuraram-se, desde a sua formação, em espaços mais democráticos e complexos, que abrangiam a veiculação de informações que não seriam de interesse comercial ou estatal e que funcionavam como um importante laboratório para o desenvolvimento da radiodifusão no Brasil.

1.3 DESENVOLVIMENTO DA LEGISLAÇÃO BRASILEIRA SOBRE O RÁDIO: DO EXPERIMENTAL AO COMERCIAL (DÉCADAS DE 1920 E 1930)

Podemos considerar, como primeiro marco legal a respeito da transmissão sem fio na legislação brasileira, o Decreto n. 6.701, de 1º de outubro de 1877, quando o Brasil, ainda no regime imperial, se torna membro da ITU – “Internacional Telegraph Union” (Convenção Telegráfica Internacional). Desse modo, adere à Convenção Internacional de Petersburgo, de 1875, que tipifica a transmissão sem fio como “toda e qualquer transmissão, emissão ou recepção de signos, símbolos, escrita, imagens e sons ou qualquer significado inteligível de

qualquer natureza através de fio, rádio, sistemas eletromagnéticos ou ópticos (ITC-409)” (FEDERICO, 1982, p. 22).

Já no início do século XX, no ano de 1917, o Decreto n. 3.296, de 10 de julho, declara ser de competência exclusiva do governo federal os serviços radiotelegráfico e radiotelefônico em todo o território brasileiro. Essa legislação, no entanto, não se referia à radiodifusão propriamente dita, tendo em vista que a primeira estação brasileira só começará a operar em 1923, quando se inaugura a Rádio Sociedade Rio de Janeiro. Ao analisar a primeira legislação a respeito da rádio difusão no Brasil, o Decreto n. 16.657, de 5 de novembro de 1924, observa-se, no Artigo 13, que as estações seriam divididas em dois grandes grupos: “1 - Fixas (subdividido em a) costeiras; b) interiores; c) internacionais, transoceânicas ou Inter territoriais); 2 – Móveis (subdividido em a) de bordo; b) terrestres” (BRASIL, 1924). Além desses dois grupos, o Decreto designa um terceiro, voltado a “objetivos especiais”: a) radiofaróis; b) radiogoniométricas; c) experimentais. As primeiras estações de rádio brasileiras funcionariam sob a última classificação: “[...] experimentais: as estações instaladas para fins científicos, para ensaios de novos tipos de construção; para fins recreativos e para radiodifusão (*broadcasting*)” (BRASIL, 1924)⁷. Desse modo, observa-se, já no início do rádio no Brasil, uma relação próxima entre os estudos científicos e o desenvolvimento da radiodifusão. Sob o olhar jurídico, ambos estariam sob a mesma categoria. Esse amparo legal ajuda a explicar a aproximação das duas áreas, de modo que a primeira rádio legalizada brasileira, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, teria, na Escola Politécnica, sua primeira sede.

No Brasil, aos poucos, o rádio foi saindo desse circuito mais restrito e passando a fazer parte do cotidiano dos lares cariocas. O crescimento foi lento e gradual em toda a década de 1920; além de ser uma novidade como meio de comunicação e informação para além da mídia impressa, ter um rádio – ou, antes, espaço e estrutura mínimos para que ele fosse instalado – já era considerado um diferencial da elite na época. Havia então a necessidade de realizar um processo de transição entre as antigas construções e as novas tecnologias (não somente o rádio) que começavam a integrar o cotidiano na virada do século XX. Logo, surgiram empresas especializadas em adaptar instalações elétricas, telefônicas e radiofônicas (CALABRE, 2002).

⁷ O texto foi atualizado para a língua portuguesa contemporânea para um melhor entendimento.

Sobre essa primeira fase do rádio no Brasil, Ferraretto (2013) traz uma análise muito pertinente de Maria Elvira Bonavita Federico (1982), para que seja possível perceber o caráter restritivo e até mesmo elitista que terá a radiofonia no país em um primeiro momento. Somente no âmbito burocrático e no preparo da residência a fim de torná-la apta a receber os sinais, tinham-se os seguintes custos:

[...] mil-réis para o pedido ao Ministério de Viação e Obras Públicas, outra de um mil-réis para o atestado de idoneidade, outra de um mil-réis para o esquema de instalação a ser submetido ao Departamento de Correios e Telégrafos, e, por fim, mais uma de 600 réis referente ao conjunto destes documentos. (FEDERICO, 1982, p. 47 apud FERRARETTO, 2013, p. 15).

Esses eram somente os valores e trâmites pré-instalação. Tinha-se ainda o custo para a aquisição dos aparelhos receptores e o valor da joia para pertencer a alguma Rádio Clube. O valor dos aparelhos, na década de 1920, variava entre 35 mil-réis, por um sistema simples de galena⁸; e 400 mil-réis, no caso de um receptor valvulado do qual se obtinha uma qualidade sonora bastante superior (FERRARETTO, 2002 apud FERRARETTO, 2013). A respeito dessas primeiras experiências de sintonização do rádio pelo sistema de galena, apresentam-se dois depoimentos que revelam um pouco do caráter lúdico que a radiofonia possuía. Sintonizar com precisão uma estação não era tarefa simples. Saint-Clair Lopes, radialista, ex-diretor de secretaria da Rádio Nacional e professor na área de comunicação e jornalismo, relata: “[...] nos maravilhávamos com o aproveitamento de caixas de charutos e que nos permitia, depois de uma longa e penosa procura da emissora num cristal – a galena – ouvir, através de fones, sons palavras e ruídos [...]”. (LOPES, 1970, p. 34). No mesmo livro, Lopes (1970) traz o relato sensível e preciso do jurista Antônio Chaves, especialista em direito autoral em radiodifusão:

[...] incômodos fones postos nos ouvidos, armado de paciência e o ânimo suspenso na expectativa de um acontecimento quase milagroso, pequeno número de amadores se reunia nas mais importantes cidades em torno de seus aparelhos procurando, à ponta de uma agulha, a faceta propícia do cristal para a recepção, desde que o permitissem o fading e a estética da maravilha: o incerto e titubeante murmúrio das ondas musicais provenientes de uma estação situada a distância relativamente pequena. (CHAVES, 1952, p. 95 apud LOPES, 1970, p. 39-40).

⁸ O Rádio de Galena consiste no modo mais rudimentar de captação de frequências de rádio AM, pois não requer de energia elétrica para captação. Esse modelo necessita basicamente de uma antena, um receptor (que, em sua construção, conta com um pouco do mineral galena, origem do nome do modelo) e uma saída conectada a um alto-falante (PERON, 2016; ALMENDROS, 2018).

Com os registros necessários realizados, a instalação elétrica das antenas e o aparelho comprado, faltava ainda o custo com a compra da joia e o pagamento da mensalidade. De acordo com a revista *O Observador – Econômico e Financeiro* (1938), os valores da joia e da mensalidade, relativos à Rádio Clube do Rio de Janeiro, eram de cem mil-réis e cinco mil-réis, respectivamente. Com base em alguns dados relativos, a renda média de um trabalhador brasileiro na fábrica ou no campo era de aproximadamente 150 mil-réis (NOSSO SÉCULO, 1982 apud FERRARETTO, 2013). Somadas todas as despesas apresentadas e considerando, no cálculo, o rádio mais simples de galena, o valor total equivalia à renda média da maioria da população.

Renato Murce (1976) traz um relato bem aproximado da dinâmica do funcionamento das rádios clube, revelando o caráter bastante amador em que se encontrava a radiofonia brasileira. Além da contribuição com o pagamento da mensalidade, os sócios enviam discos para auxiliar na melhora dos programas. Conforme o radialista, no final da execução do disco, cabia um agradecimento no microfone: “A seguir transmitiremos o ‘Prólogo’ da ópera *Il Pagliaci*, de Leoncavalo, em disco gentilmente cedido pelo nosso ouvinte, Dr. Arnaldo Guinle” (MURCE, 1976, p. 21). Sobre o pagamento das mensalidades, Murce (1976, p. 21) relata que nem todos cumpriam com o compromisso financeiro: “[...] muitos se inscreveram com entusiasmo, mas pagar mesmo, que era bom, nada, ou quase nada, num veso bem brasileiro”.

Sobre as novas dinâmicas sonoras que foram sendo estabelecidas no cotidiano das pessoas, Maria Inez Machado Borges Pinto (2004) traz à tona as impressões de Mário de Andrade sobre a linguagem radiofônica, que apontava para “uma linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades.” (ANDRADE, 2002, p. 210 apud PINTO, 2004, p. 141). Nas palavras da própria autora, “as experiências urbanas imiscuem-se nas transmissões dos programas radiofônicos, interagindo na elaboração das linguagens e narrativas empregadas pelos radialistas.” (PINTO, 2004, p. 14). Desse modo, o advento do rádio não se tratava apenas de uma novidade na questão do entretenimento em si, mas sobretudo no estabelecimento de novas formas de comunicação que, em uma relação dialética com as ruas e com a sociedade, vai, aos poucos, firmando novos modos de falar e de expressar ideias, contribuindo com o desenvolvimento de novos costumes.

Até a década de 1940, o registro dos aparelhos era obrigatório. Isso possibilitava ao governo um maior controle do que era vendido e utilizado pela população, sendo possível mapear quais eram os principais locais onde ouvia-se rádio. Esses e outros dados auxiliavam bastante na elaboração de um diagnóstico mais preciso da radiodifusão brasileira. Além disso, o receio da instalação de estações clandestinas, bem como de seu uso para fins paramilitares, era uma preocupação que, literalmente, pairava sobre o ar (CALABRE, 2002).

Com o crescente interesse pelas novas tecnologias (nessa mesma época, ocorre a forte entrada de produtos industrializados no Brasil, como geladeiras e aspiradores de pó), começaram a surgir novas emissoras. Um índice desse crescimento pode ser verificado na cidade de São Paulo que, em 1929, já contava com 60 mil aparelhos (CALABRE, 2002). Gilberto de Andrade, jornalista que atuava na redação do *A Noite*, em textos publicados no ano de 1935, já expressava suas preocupações com relação à expansão radiofônica no Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Uma delas dizia respeito ao número de artistas disponíveis para apresentarem-se nos programas devido ao surgimento das novas estações. “Quando estiverem funcionando as doze estações cariocas, onde irão os diretores de estúdio buscar artistas apreciáveis para os seus programas? [...] Estarão mais uma vez confiados nas improvisações?” (ANDRADE, 1935 apud MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 11). Outra preocupação apresentada pelo jornalista era sobre os avanços relativos à qualidade técnica dos transmissores das rádios comerciais brasileiras em comparação às suas vizinhas sul-americanas: “Várias vezes tem-se comentado a situação de inferioridade potencial das estações nacionais em relação com as argentinas e uruguaias, do que decorrerem evidentes prejuízos para a divulgação cultural [...].” (ANDRADE, 1935 apud MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 12).

Essa preocupação será refletida na gestão de Andrade à frente da Rádio Nacional, tendo em vista que, no ano de 1942, pouco depois da incorporação da emissora pelo Estado Novo, a rádio ganhará transmissores novos, passando a figurar entre as cinco maiores estações do mundo.

O país adentra a década de 1930 percebendo que o rádio já não era mais algo experimental ou restrito somente às rádios clube. Não somente em território brasileiro, mas em outros países, como Inglaterra e Alemanha (para citar os mais fortes nesse sentido), percebeu-se o potencial comunicativo com as massas que a radiodifusão possuía. Vale lembrar, no entanto, que essa percepção da necessidade de comunicar-se com as massas não

será desenvolvida somente em regimes totalitários ou em grandes potências econômicas. Muito antes, no final do século XIX, os governantes já perceberiam tal necessidade, como assinala Hobsbawm (1984, p. 276 apud PINTO, 2003, p. 1):

[...] da década de 1870 em diante tornou-se cada vez mais evidente que as massas estavam começando a envolver-se na política, e não se poderia ter certeza de que apoiaria seus senhores. Após a década de 1870, portanto que certamente junto com o surgimento da política de massas, os governantes e observadores da classe média redescobriram a importância dos elementos 'irracionais' na manutenção da estrutura e da ordem social.

No Brasil, um aspecto fundamental que se desenvolve nas emissoras é o seu caráter comercial. As rádios não seriam mais financiadas apenas por sócios ou por doações esporádicas de outros contribuintes, mas por marcas, as quais passaram a anunciar seus produtos. No que dizia respeito aos modelos de radiodifusão, a gestão de Getúlio Vargas tinha praticamente dois modelos pelos quais poderia optar: o estadunidense, que era basicamente comercial, com pouca interferência estatal; ou o modelo britânico e alemão, de um rádio fortemente estatal com quase nenhuma influência dos parâmetros comerciais em seu funcionamento.

Com o avanço da radiofonia argentina, o governo brasileiro tinha que tomar essa decisão rapidamente para que o país vizinho não acabasse influenciando política e culturalmente o Brasil. Por não ter tempo hábil para o estabelecimento de uma estrutura estatal robusta para a implementação do modelo britânico ou alemão, a opção foi fortalecer o caráter comercial das emissoras brasileiras para que pudessem expandir seus negócios (MCCANN, 2004). Mais adiante, na década de 1940, com a aquisição da Rádio Nacional pelo governo do Estado Novo, o Brasil terá uma emissora de caráter misto figurando entre os modelos de rádio estatal, mas com forte apelo comercial.

Logo no início do primeiro governo de Getúlio Vargas como presidente da república, essa expansão do rádio é amparada legalmente com a redação de dois decretos: Decreto n. 20.047, 27 de maio de 1931; e Decreto n. 21.111, de 1 de março de 1932 (CALABRE, 2002). Ao analisar o texto de ambos, percebem-se algumas diferenças substanciais quanto à classificação do serviço em relação ao Decreto-Lei de 1924. Da categoria “experimental” (BRASIL, 1924), as estações passaram a ser classificadas como serviço de “radiodifusão” (BRASIL, 1931). No entanto, o artigo 12 do Decreto n. 20.047/1931 ainda remete bastante à origem e à proposta científica e educativa que o rádio possuía ao afirmar que “O serviço de

radiodifusão é considerado de interesse nacional e de finalidade educacional.” (BRASIL, 1931).

Destaca-se ainda do Decreto n. 20.047/1931 o artigo 14, relativo a questões voltadas aos direitos autorais. Essa discussão ganhava cada vez mais espaço e amparo legal conforme a indústria fonográfica e o incipiente sistema de broadcasting iam desenvolvendo-se. Cabe ressaltar que esses dois decretos foram editados no início do governo de Getúlio Vargas, sendo que ele próprio foi o autor da primeira lei significativa a respeito dos direitos trabalhistas para músicos, compositores e demais envolvidos com a produção teatral brasileira, além de explicitar as obrigações relativas ao pagamento de direitos autorais. Por esse motivo, tal lei chegou a ser apelidada de “Lei Getúlio Vargas” (trata-se do Decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928).

Voltando ao artigo 14, presente no Decreto n. 20.047/1931, nota-se a preocupação de não somente veicular programas de caráter educacional e formativo, mas de que os devidos créditos fossem dados aos seus autores. Pela riqueza de detalhes e a especificidade das questões que aborda, tal artigo é reproduzido a seguir:

Art. 14. As irradiações de conferências, aulas ou discursos de caráter educacional, científico, artístico, religioso ou político serão precedidas sempre da indicação da pessoa que os pronunciar ou que os tiver escrito, para esse fim, a qual ficará responsável pelos conceitos que emitir, na forma da legislação que regular a liberdade de pensamento. Igualmente as irradiações de quaisquer escritos, já divulgados ou não por qualquer outro meio, serão precedidas sempre da indicação dos respectivos autores, respeitados os direitos autorais e mantida a responsabilidade pelos conceitos emitidos na forma da legislação aplicável ao caso.

Parágrafo único. Se não for observado, no momento da irradiação, o disposto neste artigo, a responsabilidade pelos conceitos emitidos recairá sobre o diretor-gerente da sociedade ou da empresa permissionária. (BRASIL, 1931).

A legislação do Decreto n. 21.111/1932 é muito similar à do ano anterior, mas com uma adição importante para o desenvolvimento das estações de rádio no Brasil: a autorização da irradiação de comerciais. Essa novidade possibilitará às rádios terem outra fonte de renda além do modelo de rádios clube, que dependia fundamentalmente dos sócios. Com a entrada dos comerciais, muitas marcas passarão a investir pesado no rádio como meio de comunicação, tendo em vista o alcance territorial imenso que, aos poucos, vai adquirir. O artigo 73 do Decreto n. 21.111/1932 estabelece quais seriam as regras para uso dos textos comerciais nas irradiações:

Art. 73. Durante a execução dos programas é permitida a propaganda comercial, por meio de dissertações proferidas de maneira concisa, clara e conveniente à apreciação dos ouvintes, observadas as seguintes condições:

- a) o tempo destinado ao conjunto dessas dissertações não poderá ser superior a dez por cento (10%) do tempo total de irradiação de cada programa;
- b) cada dissertação durará, no máximo, trinta (30) segundos;
- c) as dissertações deverão ser intercaladas nos programas, de sorte a não se sucederem imediatamente;
- d) não será permitida, na execução dessas dissertações, a reiteração de palavras ou conceitos. (BRASIL, 1932).

Além da cota de 10% do total de irradiação para fins de propaganda, é importante observar que o artigo 73 propõe quais seriam os parâmetros a serem seguidos relativos ao formato do comercial. A duração máxima de 30 segundos será, por exemplo, um padrão que estabelecerá uma linguagem própria para a publicidade radiofônica. Não foi à toa que os primeiros roteiristas de publicidade no Brasil eram, muitas vezes, humoristas de ofício. A mesma concisão que uma piada deve ter para provocar o riso pode ser aproveitada na elaboração de uma frase de impacto para vender um produto. Para citar um dos exemplos mais emblemáticos, tem-se o humorista Bastos Tigre, que foi o responsável pela criação do slogan do laboratório Bayer que perdura até hoje: “Se é Bayer, é bom” (SALIBA, 2002, p. 86). Para registro, tem-se que o primeiro jingle publicitário veiculado no rádio brasileiro foi o da Padaria Bragança, em Botafogo:

O padeiro desta rua
Tenha sempre na lembrança
Não me traga outro pão
Que não seja o pão Bragança
(ALMIRANTE, 1956 apud SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 17).

Nota-se que o limite imposto pela legislação é uma das balizas que guiará os responsáveis pela elaboração dos comerciais. Sobre isso, observa-se ainda que, no item “d” do artigo 73 do Decreto n. 21.111/1932, é deixado bem claro que a simples repetição de palavras para anunciar algum produto ou marca não seria permitida, sendo esse outro parâmetro a ser levado em conta por quem trabalhava com os textos publicitários radiofônicos. Sobre a relação entre publicidade, rádio e a extensão do território brasileiro, o trecho a seguir, do relatório elaborado por José Caó, diretor geral da Rádio Nacional em 1951 e recolhido por Ferrareto, aponta para a importância da utilização das ondas curtas como ferramenta imprescindível para o sucesso dessa empreitada:

A pedra básica sobre que se apoia a nossa publicidade é a onda curta. Com a onda curta emitida em condições técnicas satisfatórias cobrimos praticamente todo o território brasileiro. Daí se haver tornado esta emissora um veículo ideal para os anunciantes de âmbito nacional, isto é, para os que precisam vender em todos os quadrantes do país. E dessa categoria são os nossos maiores patrocinadores de programa [...]. Chegaram eles à conclusão de que é muito mais econômico e produtivo anunciar na Rádio Nacional do que espalhar anúncios em emissoras e jornais dos diferentes estados. A verba aqui empregada oferece rendimentos

incomparavelmente mais satisfatórios. (CAÓ, 1951, p. 7 apud FERRARETTO, 2017, p. 44-45).

Para acompanhar essa crescente necessidade do uso da publicidade para o sustento das emissoras de rádio, o governo brasileiro, no Decreto-Lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939, em seu capítulo IV, referente à Radiofonia, artigo 94, reitera as orientações estabelecidas pelo decreto anterior referentes à publicidade. No entanto, aumenta o tempo de publicidade para 20% em cada programa e o tempo de duração para cada texto publicitário para o máximo de 60 segundos, podendo chegar, nos dias úteis, entre 7h e 16h, a 75 segundos (BRASIL, 1939). Desse modo, ficava clara a ampliação do amparo legal para a atração de mais verba publicitária para o funcionamento e a expansão da radiofonia em território brasileiro.

1.4 DIP E IBOPE: O PÚBLICO E O PRIVADO ENTRE A INTERVENÇÃO E O DIAGNÓSTICO DA REALIDADE BRASILEIRA (DÉCADAS DE 1930 E 1940)

Muito do que se desenvolveu na rádio difusão brasileira na década de 1920 – mesmo sendo, a sua maioria, de caráter experimental – possibilitou que o rádio no país fosse, aos poucos, profissionalizando-se na década posterior. Além disso, como citado, as potências econômicas europeias, principalmente os estados totalitários nazistas e fascistas, vão enxergar, no rádio, uma ferramenta poderosa de difusão de ideias e de constituição de uma opinião pública que vencia facilmente qualquer espaço geográfico. No Brasil, não será diferente; com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder em 1930 e o seu posterior golpe de estado desencadeado em 1937, o rádio será colocado no centro dos meios de comunicação como principal ferramenta para a difusão dos ideais nacionalistas e trabalhistas, os principais alicerces do que viria a chamar-se de Estado Novo.

No entanto, busca-se, com o presente trabalho, ir além da dicotomia dominador-dominado ou emissor-receptor, que vigorou durante muito tempo na produção historiográfica brasileira quando se abordava esse período ditatorial de Vargas e sua relação com o rádio. Observa-se uma dinâmica muito mais complexa nessa relação entre estado e propriedade privada e que marcará profundamente a história da Rádio Nacional, refletindo em todo o seu funcionamento e desenvolvimento estrutural.

Para compreender como ocorrerá essa relação entre o regime de inspiração totalitária do Estado Novo e a Rádio Nacional, é preciso observar como o estado atuava em relação à

produção cultural desse período. O primeiro ponto a ser examinado é a definição de como desenvolve-se essa fase no governo de Vargas. Como define Maria Helena Capelato (1999, p. 167), “o varguismo não se define como fenômeno fascista, mas é preciso levar em conta a importância da inspiração das experiências alemã e italiana nesse regime, especialmente no que se refere à propaganda política.”.

Bryan McCann, no início do seu livro “Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil” (2004), traz a análise de que o rádio, para Getúlio Vargas, passava ser algo de grande importância, pois conseguiria dar conta de desenvolver pontos-chave para o seu governo e, mais importante, para o seu projeto de nação. O rádio significaria um impulso da produção industrial brasileira ou, ainda, da entrada dos bens de consumo via Estados Unidos (viabilizada pelo contexto da política da boa vizinhança); o aumento do consumo por parte da crescente população brasileira via aquisição dos aparelhos radiofônicos ou dos produtos que passariam a ser anunciados e que, gradativamente, fariam parte cada vez mais do cotidiano das casas brasileiras; ainda, seria a ferramenta mais eficaz na propagação dos ideais estado-novistas ao colocar o povo em contato direto com o seu líder, vencendo a grande extensão do território nacional na velocidade das ondas hertzianas (MCCANN, 2004). Eduardo Vicente (2009, p. 5) lembra que, com “índices de analfabetismo bastante altos (56,4% da população adulta em 1940), o rádio tendia a se tornar, naturalmente, o instrumento privilegiado da propaganda oficial.”.

Apesar de outras grandes semelhanças entre o regime estado-novista e os regimes nazista e fascista, um dos pontos em que mais houve proximidade no *modus operandi* foi no que se refere ao controle dos meios de comunicação em massa. Antes de uma intervenção mais direta sobre o rádio, o Estado Novo já possuía um aparelho repressor muito estruturado com relação à imprensa brasileira. Tudo o que era veiculado na mídia impressa passava pelo crivo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Esse órgão não cuidava somente do que era noticiado – como o nome já indica – sendo responsável pela manutenção da imagem do governo, em especial da figura de seu líder Getúlio Vargas. Criado a partir do Decreto-Lei n. 1.915, de 27 de dezembro de 1939, o DIP foi o órgão final resultante de uma sequência de várias instituições criadas para organizar e, principalmente, fiscalizar a produção cultural brasileira.

Traçando um breve histórico, tem-se, como primeiro órgão com essas características, o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), criado em 2 de julho de 1931, logo após a

ascensão de Vargas ao poder, seguido pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), criado em 10 de junho de 1934, ainda sob o estado brasileiro minimamente democrático. Em 1938, já no contexto estado-novista, é criado o Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que será substituído pelo DIP no ano seguinte (GOULART, 1990 apud VICENTE, 2009).

Neste trabalho, busca-se fugir de expressões já obsoletas, como “doutrinação ideológica” ou “dominação das massas”. Enxerga-se, na ideia proposta por Capellato (1999), ao suscitar o termo “sensibilidade política”, uma solução interessante ao analisar a relação entre o Estado e os meios de comunicação e sua relação com o povo: “sensibilidade política não é um estado de fato, mas o resultado de múltiplas mensagens, apelos, interpelações e dramatizações que mantêm ou modificam diariamente os sentimentos coletivos” (CAPELATO, 1999, p. 168). Partindo dessa ideia, tem-se uma matriz conceitual mais ampla para que se possa compreender como governos que se utilizam dos meios de comunicação foram ajustando o sentimento das pessoas com relação à sua imagem.

De fato, seria pouco eficaz que a gestão de Getúlio Vargas ficasse apenas repetindo palavras de ordem ou que panfletos e propagandas veiculados na mídia impressa fossem simples odes ao seu governo. Para convencer uma nação inteira, ou boa parte dela, era preciso o uso de mais signos. Os atos cívicos, por exemplo, fazem parte do que Capelato (1999) coloca como dramatizações. Isso, aliado a uma propaganda trazida à tona no momento certo, foi aos poucos modificando ou elaborando uma imagem pública a respeito daquele governo e, principalmente, de seu líder. Não se pretende, com isso, afirmar que a população era simplesmente moldada a admirar Getúlio Vargas, até porque, como será visto adiante, existia uma série de tensões que marcaram o seu regime. A sensibilidade política não doutrina ou domina o povo de maneira simples em uma relação emissor-receptor, como durante muito tempo acreditava-se; ela opera sob uma lógica muito mais complexa na elaboração de mensagens e até mesmo na análise de como estas serão recebidas. Até mesmo Assis Chateaubriand, que mais tarde será um dos principais pivôs do enfraquecimento da Rádio Nacional, criticava Vargas pelo pouco uso que fazia do rádio em comparação ao governo nazista alemão. Nas palavras de Chateaubriand:

[...] a técnica de propaganda obtém resultados até a hipnose coletiva (...). O número de heréticos se torna cada vez mais reduzido porque o esforço de sugestão coletiva é desempenhado pelas três armas poderosas de combate da técnica material de propaganda: o jornalismo, o rádio e o cinema (...). (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1935 apud CAPELATO, 1999, p. 170).

Não iria demorar muito para que o Estado Novo percebesse o potencial do rádio para legitimar o golpe. O alcance que o rádio tinha no fim da década de 1930 e, principalmente, nas duas décadas posteriores, já era grande o suficiente para que o governo o considerasse como principal ferramenta para uso de propaganda política. “Em 1937, havia 63 estações, número que passou para 111 em 1945; o número de rádio receptores aumentou de 357.921 aparelhos para 659.762 em 1942.” (CAPELATO, 1999, p. 176). A possibilidade de envio de uma mensagem instantânea para todo o território nacional em um país de proporções continentais como o Brasil será um dos principais diferenciais da radiodifusão com relação a outros meios, como notas publicadas em jornais impressos, cartazes ou panfletos espalhados pelas cidades.

Um dos fatos que marcam o uso do meio de comunicação radiofônico pelo governo será a necessidade de informar à população, e ao mesmo tempo fazer propaganda do regime, a respeito da criação da Consolidação das Leis Trabalhistas. Alexandre Marcondes Filho, Ministro do Trabalho em 1942, atenta para a importância de informar a população, que pouco sabia dos novos direitos que o Estado tinha estabelecido para a massa trabalhadora (CAPELATO, 1999). Justamente por tratar-se de algo que não emanou diretamente de lutas vindas da sociedade, na visão do governo, era necessário que o próprio Estado informasse à população dos direitos que, agora, lhe concedia. Esse tom paternalista presente na promulgação de leis e na emissão de decretos vai construir, aos poucos, a imagem de Getúlio Vargas como “pai dos pobres”. Nessa cartada em relação às leis trabalhistas, o governo dava conta de três jogadas simultâneas: informar a população a respeito da promulgação de uma lei que impactava a vida de todos os trabalhadores do Brasil; fazer propaganda de um governo que se colocava como voltado às preocupações da população pobre; e, de modo mais subliminar, legitimar o golpe de estado dado anos antes, em 1937.

Para que pudesse ter um funcionamento eficaz no controle do que era veiculado e na elaboração de uma imagem positiva do Estado Novo, o DIP estava estruturado da seguinte maneira: “Divisão de Divulgação, Divisão de Radiodifusão, Divisão de Cinema e Teatro, Divisão de Turismo, Divisão de Imprensa e Serviços Auxiliares.” (CAPELATO, 1999, p. 172). Os principais cargos eram ocupados por pessoas de confiança ligadas diretamente a Getúlio Vargas, indicando o alto teor centralizador presente no departamento. Apesar de sua importância, o orçamento, todavia, não acompanhava as necessidades do DIP. De acordo com McCann (2004), Lourival Fontes, diretor do DIP, reclamava do baixo número de pessoal para

dar conta de todo o trabalho. Para ter-se uma ideia, em 1940, o departamento contava com apenas 19 censores cobrindo todo o Rio de Janeiro, sendo que 12 deles eram funcionários temporários. Esse número reduzido de pessoal era responsável pelo controle do rádio, das gravadoras, das empresas de cinema e da imprensa escrita. Não era à toa que Fontes reclamaria que o seu pessoal estava sobrecarregado e que o controle de toda essa produção não seria possível com apenas 19 censores. Ainda em 1940, o número máximo de funcionários que o DIP conseguiu ter, no total, foi de 140, em sua maioria jornalistas e escritores pagos para trabalhos individualmente designados. A título de comparação, a Rádio Mayrink Veiga tinha 150 funcionários que trabalhavam exclusivamente para a emissora. Mesmo assim, o trabalho do DIP ainda dava conta de controlar boa parte do que se produzia culturalmente no Brasil.

Ao observar esses problemas estruturais, comprehende-se porque, às vezes, uma ou outra gravação, peça, filme etc. acabava “passando” pelos olhos dos censores. Um exemplo desse eventual drible que alguns artistas conseguiam dar no DIP pode ser verificado no depoimento de Murce (1976, p. 56): “Consegui irradiar, certa vez, uma peça teatral traduzida do espanhol. Era toda uma sátira aos regimes de força. Convenci ao censor de plantão de que era justamente o contrário. A peça se chamava: *O Soldado de S. Marcial*”.

Outra ocasião, narrada pelo mesmo radialista, foi a de uma leve alteração de um programa humorístico após uma reclamação que teria partido de algumas ouvintes junto à Associação dos Pais de Família e que o DIP teria acatado. A crítica era relativa ao programa “Cenas Escolares”, que representava uma sala de aula bagunçada com vários personagens, incluindo uma professora, que sofria com as travessuras dos alunos; três alunos interpretados por Lauro Borges; um coronel; e um zelador. Muito semelhante ao formato que depois foi consagrado pela “Escolinha do Professor Raimundo”, liderada por Chico Anysio, o “Cenas Escolares” teve sua transmissão cancelada após intervenção federal. No entanto, bastou uma leve adaptação no roteiro e no título do programa para que fosse liberado novamente. O programa passou a chamar-se “Piadas do Manduca” e era ambientado na casa de uma professora aposentada. Ou seja, o esquete humorístico manteve-se praticamente o mesmo, mas não ofenderia mais a ninguém, “[...] disseram os ‘sábios’ do DIP”, nas palavras de Murce (MURCE, 1976, p. 62).

Conforme já ressaltado, além de responsável pelo controle do que era veiculado, o DIP funcionava como braço direito na propaganda do que o governo fazia. No que diz respeito à

imprensa escrita, os periódicos tinham, por obrigação, veicular notícias oficiais, como inaugurações de obras, publicar fotos de Vargas e dar ênfase para os feitos estado-novistas. Para que se tenha uma ideia mais precisa dessa influência, cerca de 60% das notícias veiculadas eram fornecidas pela Agência Nacional (CAPELATO, 1999). No que diz respeito ao controle ou à repressão do que poderia ser veiculado, tinha-se, por exemplo, a proibição de notícias que mostrassem oposição ou descontentamento com o governo; de notícias relativas a problemas econômicos (como o racionamento de gasolina ocorrido logo nos primeiros anos do regime); e divulgação de acidentes, catástrofes ambientais, naufrágios etc. (CAPELATO, 1999).

Desse modo, volta-se à ideia de sensibilidade política, na qual a noção que determinada população terá de um governo não será somente constituída pela emissão de mensagens diretamente relacionadas ao regime, mas por tudo o que estiver relacionado na constituição de um “espírito do tempo”, por assim dizer, que cerca aquele governo. Ou seja, o Estado deveria parecer conduzir corretamente a nação não somente por meio da observação de seus feitos, mas ao filtrar tragédias, protestos e manifestações de descontentamento. Assim, quem consumia as informações veiculadas pelos principais meios de comunicação de massa tinha a impressão de que tudo estava bem, incluindo, nesse horizonte, o governo. Isso diferencia-se um pouco de uma visão muito simplista de que os estados totalitários conseguiam convencer as pessoas pelo seu discurso isoladamente, de forma unilateral.

Outro ponto a ser observado é certa aproximação que existiu entre o Estado Novo e os jornalistas. Não foi somente o aparato repressor do DIP que fez com que a imprensa funcionasse conforme o governo queria; houve também uma troca de favores entre a classe jornalística, de uma maneira geral, que se viu beneficiada durante esse período, e o governo. Foi justamente no Estado Novo que a profissão de jornalista foi devidamente regulamentada, tendo seus direitos assegurados. Além disso, empresários do setor conseguiram empréstimos e outros benefícios financeiros, os quais ajudam a explicar a cooperação com o governo. Muitos jornalistas mantiveram-se firmes e não se dobraram às propostas varguistas, mas ainda assim, era raro encontrar algum periódico que não tivesse cedido ao governo (CAPELATO, 1999).

A aproximação do Estado Novo com setores mais intelectualizados da sociedade não se deu somente pela troca de favores ou pela conquista de direitos, como observou-se em relação aos jornalistas. Lauro Cavalcanti (1999), ao abordar a relação entre o modernismo, a arquitetura e a questão patrimonial, levanta a hipótese de que Mário de Andrade e outros

modernistas teriam aproximado-se do Estado Novo por enxergarem, nesse modelo de governo, uma possibilidade de implementação do que acreditavam ser o ideal para o Brasil. Não que concordassem com todo o aparato repressor em si, mas muitos dos intelectuais, ou da *intelligentsia* brasileira, por assim dizer, viram, no regime, uma oportunidade de desenvolverem ideias as quais, sob o sistema da república velha coronelista, não seriam possíveis. Sob a égide de um estado de inspiração totalitária, alguns dos principais nomes de nossa produção cultural, como o já citado Mário de Andrade ou ainda Villa-Lobos, enxergavam uma possibilidade de avanço na construção real do ideal de nação brasileira (CAVALCANTI, 1999).

De modo semelhante, alguns sambistas aproximaram-se até mesmo do aparelho estatal que censurava suas canções. Em matéria publicada no dia 22 de maio de 1941, pela revista *Diretrizes*, dois dos maiores nomes da música brasileira responderam ao título da matéria, a saber, “Vale a pena ser artista de rádio?”. Além de trazerem as cifras, as quais replicavam positivamente à pergunta principal, acabaram falando de como o DIP atuava de modo produtivo, tanto em sua obra como para o Brasil de uma maneira geral. Francisco Alves não mediou palavras para enaltecer o trabalho do departamento quando questionado: “De que maneira o rádio influiu na educação popular?”. O rei da voz foi enfático ao afirmar que:

Levando bons programas aos lares pobres. O DIP tem melhorado muito o ambiente. Censurando, ou melhor, endireitando as “letras” das composições populares, aquele Departamento tem desenvolvido um magnífico trabalho no sentido de uma melhor apresentação da música nacional. (ALVES, 1945 apud VALE A..., 1941, p. 22).

Dessa declaração de Francisco Alves, pode-se observar duas características interessantes: a visão da “missão” que o rádio teria ao democratizar a cultura nacional, levando os bons programas para os menos abastados; e a ideia da necessidade de forjar uma cultura nacional que respeitasse determinados parâmetros estéticos e, nesse caso, principalmente, morais.

Na mesma matéria, Wilson Batista também responde à questão geral, ostentando cifras positivas: “Eu e o meu parceiro Ataulpho Alves, já ganhamos, como cantores, 15:000\$000 para cantar o nosso ‘Seu Oscar’. Ou sejam 15:000\$000 em três minutos de trabalho.” (BATISTA, 1945 apud DIRETRIZES, 1941, p. 22). No entanto, ao responder pergunta semelhante à função social do rádio: “Quais as finalidades do rádio diante da camada popular?”, nota-se certo desconforto do sambista ao tratar do DIP, apesar de concordar publicamente com o modo de agir do departamento: “Educar e distrair. Às vezes o DIP me censura algumas letras. Fico ‘por conta’, mas logo em seguida reconheço que ele está com a

razão. Há necessidade de um controle. Senão...” (BATISTA, 1945 apud DIRETRIZES, 1941, p. 22). De maneira semelhante a Francisco Alves, Wilson Batista assinala o caráter educativo do rádio, projeto original para a radiofonia brasileira que já abordamos. Todavia, Batista é mais econômico nos elogios ao DIP, parecendo mais cumprir certa obrigação moral e cívica diante de um órgão repressor do que o enaltecedo de fato, como fez Francisco Alves.

O DIP tinha uma atuação específica no que dizia respeito à radiodifusão. De modo semelhante ao seu funcionamento em relação aos periódicos, no caso do rádio, nota-se a dupla atuação: na emissão de conteúdos e no controle do que era veiculado. Como principal expoente da primeira, tem-se a criação da Hora do Brasil, em 1931, que será reformulada em 1939, a qual tinha, como principal objetivo, informar a população brasileira a respeito das realizações do governo. Além disso, tinha, em seu conteúdo e como parte do objetivo, estimular o gosto pelas artes populares (na visão ufanista do Estado Novo do que vinha a ser popular) e exaltar os feitos do passado como forma de auxiliar na forja de uma grande nação sob os moldes totalitaristas. Um ponto interessante a observar é que esse programa tinha um alcance muito grande também em cidades do interior, onde era veiculado em praça pública com o uso do sistema de alto-falantes (CAPELATO, 1999). Esse programa tornou-se fixo na programação radiofônica brasileira até os dias atuais, tendo o seu nome alterado para A Voz do Brasil. Para ter-se uma noção do alcance que o governo do Estado Novo pretendia ter com a Hora do Brasil, no texto dedicado à radiofonia, integrante do Decreto-Lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939, é instituído que: “Os estabelecimentos comerciais que possuírem aparelhos de radio-difusão ficam obrigados a transmitir o programa oficial da D. I. P.” (BRASIL, 1939).

Outra tarefa desenvolvida pela Divisão de Radiodifusão do DIP e muito importante para as relações comerciais do regime estado-novista consistia em um programa, em língua estrangeira, que exaltava as qualidades do Brasil, destacando as belezas naturais, as características climáticas, o cotidiano das cidades e demais informações culturais de diversas regiões do país que pudessem atrair investidores e até mesmo turistas para o território brasileiro. Esses programas eram irradiados em horários determinados por acordos internacionais de transmissão radiofônica para que tivessem a eficácia desejada (CALABRE, 2002).

Como exemplo da atuação censora do DIP no rádio, tem-se os dados relativos ao ano de 1941, que mostram que “foram examinados 3.971 programas, 487 peças radiofônicas e

1.448 esquetes, e proibidos 44 programas (em 1940, o número de proibições foi bem maior: 108)" (CAPELATO, 1999, p. 176). Como estratégia para vencer as questões de pouca estrutura de pessoal já assinaladas, o DIP contava com a censura prévia. Teoricamente, todas as emissoras deveriam enviar os seus scripts para o DIP antes que fossem veiculados nas rádios. Pelo grande volume de textos recebidos, o órgão acabava pré-selecionando alguns artistas que já haviam sido marcados por terem alguma relação de simpatia com a ideologia comunista. Outro instrumento utilizado era a chamada "papeleta", que se constituía em uma listagem de assuntos cuja abordagem era proibida nos programas e que era distribuída para todas as estações de rádio (MCCANN, 2004), semelhante às instruções que já trouxemos mostradas por Capelato (1999) com relação à imprensa escrita.

Outra instituição muito forte – e que existe até os dias atuais – criada durante o Estado Novo foi o Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística (IBOPE), fundado em 1942 na cidade de São Paulo por Auricélio Penteado, dono da Rádio Kosmos (GRUPO MARKTEST, 2002; MCCANN, 2004). Pouco depois do seu surgimento, em 1944, o órgão mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro. As pesquisas realizadas pelo IBOPE foram um dos alicerces fundamentais tanto para o governo, para que este tivesse levantamentos dos mais diversos assuntos, quanto para as agências de publicidade, que tinham acesso a dados extremamente precisos quanto ao consumo de produtos e à audiência radiofônica. Analisando um dos primeiros relatórios divulgado pelo IBOPE em novembro de 1942, é possível ter uma noção do valor que os dados ali apresentados teriam para as marcas anunciantes e para as emissoras de rádio. Em uma espécie de preâmbulo da pesquisa, pode-se notar que os métodos ainda eram de caráter experimental, tendo em vista certas ponderações feitas:

Em novembro fizemos a primeira experiência, visitando 100 famílias de todos os tipos.

Nessa experiência houve falhas que nos foram francamente apontadas por nossos clientes. Não eram falhas resultantes da má execução da pesquisa, mas sim provenientes do número insignificante de visitas efetuadas, de um lado, e má dosagem dos três tipos de família visitadas, de outro. (IBOPE, 1942a, p. 15).

Com o método de pesquisa ajustado para o próximo mês, os pesquisadores conseguiram diagnosticar, de maneira mais satisfatória, alguns dos aspectos que buscavam levantar com relação à renda dos entrevistados. O número de famílias visitadas dobrou e passou a seguir uma proporção de 1-3-2 para as classes abastada, média e pobre, respectivamente. Desse levantamento, foi visto que São Paulo seria uma cidade com maioria de população de classe média, tendo vista os ganhos, de certo modo elevados, obtidos pelas famílias operárias (IBOPE, 1942). Ainda nessa parte do relatório, um dos resultados que

chamou a atenção dos pesquisadores foi o alto índice de leitores da revista *Life*, sendo este superior ao de muitas outras brasileiras e até mesmo da *Seleções*, também vinda dos Estados Unidos. A ressalva metodológica a esse caso é feita quando assinalam que muitos dos entrevistados poderiam não considerar a *Seleções* como revista, tendo em vista seu estilo mais próximo do literário. Os pesquisadores encerram essa primeira parte reiterando o compromisso de elevar para 300 o número de famílias visitadas, a fim de aumentar a precisão na coleta de dados (IBOPE, 1942).

O mesmo relatório mostra quais eram os produtos consumidos, dividindo-os por categoria e listando o nome das marcas. Os produtos foram organizados em quatro grandes categorias: “A – Produtos de Beleza; B – Produtos Farmacêuticos, C – Produtos Alimentícios; D – Produtos Domésticos” (IBOPE, 1942a, p. 1). Essa primeira listagem é bem básica, contendo o nome do produto e a porcentagem de cada marca, dando o resultado por preferência. Observa-se um levantamento bem amplo de marcas, variando entre 10 e 25 por produto pesquisado. No relatório do mês seguinte, tem-se a inclusão da pesquisa sobre o consumo de jornais e revistas. O jornal mais lido era o Estado de S. Paulo, com quase 30% da preferência, muito provavelmente pelo fato de a pesquisa ter sido feita em terras paulistanas. Disputava a liderança das revistas mais lidas a *Cruzeiro*, com 14,5%, e a *Carioca*, com 8,5% (IBOPE, 1942).

Ao ajustar o foco no objeto deste trabalho, o rádio, tem-se um relatório realizado no mês de julho de 1942. Como é possível observar na pequena introdução aos números apresentados, tanto o número de domicílios quanto a metodologia utilizada foram bem diferentes da pesquisa voltada ao consumo de produtos: “Iniciado suas atividades sobre pesquisas de gostos de ouvintes sobre programas de rádio, o IBOPE levou a efeito durante o mês de junho de 1942, em todos os bairros ricos, médios e pobres da Capital de São Paulo, 15.894 visitas domiciliares.” (IBOPE, 1942b, p. 17).

As primeiras pesquisas sobre a audiência radiofônica, apesar do grande número de domicílios visitados em comparação à pesquisa sobre marcas de produtos, ainda eram bem simples se comparadas às próximas que serão realizadas. Nesses primeiros relatórios, foram apresentadas as porcentagens de audiência, dividindo-a em três grupos de quatro períodos: Manhã (das 10h às 11h); Tarde (das 16h às 17h); e Noite (das 18h às 19h e das 21h às 22h). O relatório ainda traz um número de audiência geral considerando a média dos quatro períodos. Esse padrão de levantamento e apresentação de dados mantém-se pouco alterado até o fim do

ano de 1942, com as faixas de horário sofrendo alguns ajustes e a apresentação dos dados sendo feita em tabelas mais gerais ao invés das listas anteriores. No final de 1942, é apresentado um balanço das audiências divididas por mês.

Em 1943, o último do IBOPE em São Paulo, o formato dos relatórios e dos dados apresentados mantém-se sob o mesmo padrão do ano anterior, com alguns ajustes. O principal deles é que, no final do relatório da audiência de cada mês, até abril, era apresentado um texto de no máximo duas páginas comentando os resultados obtidos naquele mês: os dados que mais chamaram a atenção, possíveis fatores externos que levaram à apresentação daqueles números (nos meses de janeiro e fevereiro, por exemplo, foi apontado que as chuvas aos domingos prejudicaram a coleta de dados) e demais comentários que objetivavam deixar a pesquisa um pouco mais específica com relação aos seus resultados. No primeiro relatório (janeiro de 1943), chama a atenção a mensagem veiculada pelo Instituto direcionada às emissoras de rádio. Pelo o que é possível observar, algumas emissoras não gostaram das pesquisas e atacaram o IBOPE, que se defendeu argumentando prestar um serviço que seria essencial para as rádios verificarem em que aspectos poderiam melhorar. O texto chega a expressar que “as pesquisas sobre rádio são uma espécie de exame de sangue para as estações.” (IBOPE, 1943, p. 13). O relatório de março, por exemplo, traz comentários específicos sobre as possíveis razões de determinadas emissoras terem mantido-se na liderança: “A Cultura parece ter restaurado som e volume.”; “A Tupi, acertou com o gosto do público em certos programas que lhe virão a dar, com certeza, índices muito altos” (IBOPE, 1943, p. 46). O curioso é que, a partir do mês de maio de 1943, as pesquisas passam a vir sem esse comentário, voltando ao formato mais simples do ano anterior.

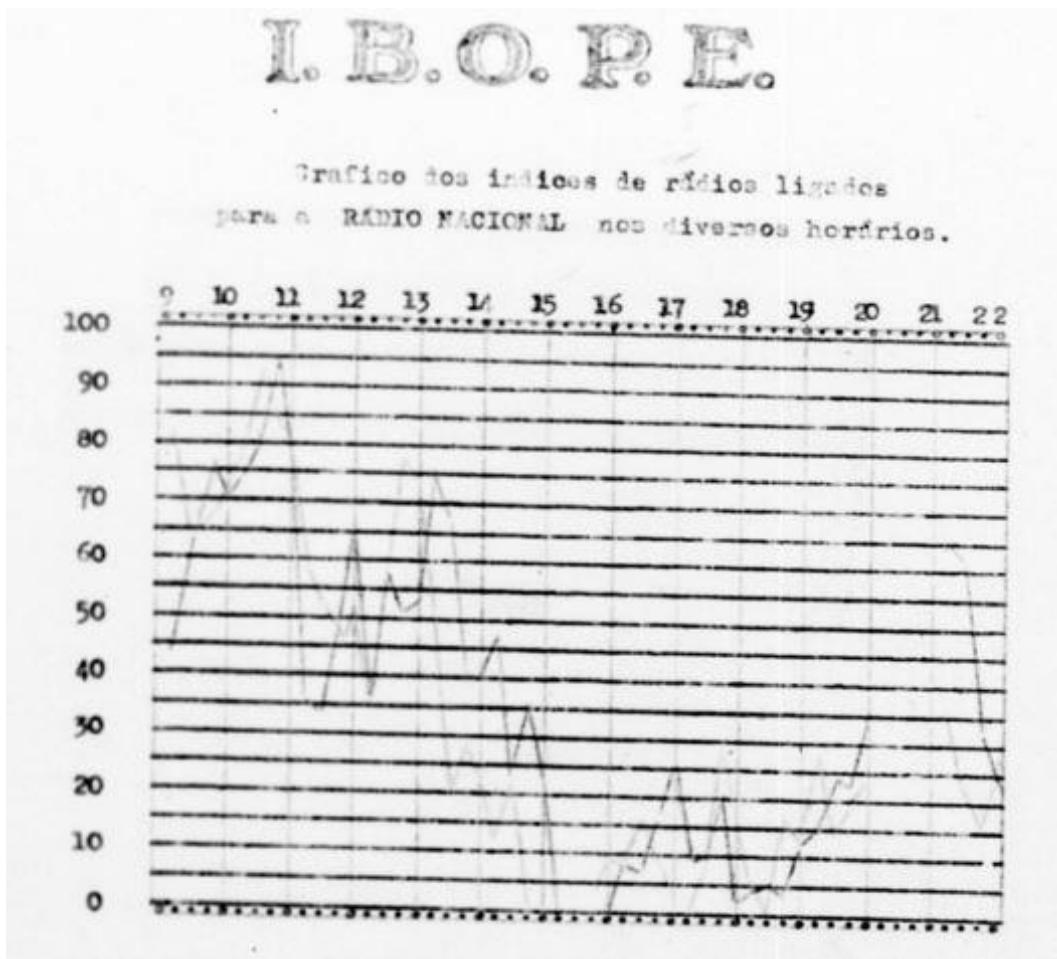
Outro dado que não tinha sido apresentado antes de abril de 1943 e que passou a ser disponibilizado a partir de então era a divisão da audiência entre homens, mulheres e crianças. Essa novidade metodológica é pontuada no comentário do relatório do mês de abril de 1943, o qual marcaria o primeiro ano de atividades do Instituto. A partir desse mês, passou a ser possível ter acesso a esses dados, que tornaram o relatório *sui generis* para uma marca que, por exemplo, se interessasse em saber o melhor horário para a veiculação de uma propaganda voltada para o seu público-alvo (homem, mulher ou criança). Esses dados seriam muito importantes também para o governo que, baseado nesse tipo de levantamento, poderia ajustar os horários dos programas educativos que pretendia transmitir, por exemplo. Cientes disso, no comentário da pesquisa, já é indicado que: “A hora mais oportuna para o anúncio dirigido a

mulheres é, de fato, a de 13 as 14 horas.” (IBOPE, 1943, p. 63). No final do comentário, ainda é destacado que, pela primeira vez, estavam presentes, no levantamento realizado, estações de fora da capital, como a Rádio Nacional e Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro, e estrangeiras, como a BBC (Inglaterra) e São Francisco (dos Estados Unidos), além das vizinhas latino-americanas Paraguai (Paraguai) e Belgrano (Argentina) (IBOPE, 1943).

O ano de 1944 marca a mudança do IBOPE para a cidade do Rio de Janeiro, capital federal, local onde concentrava-se a produção radiofônica e cinematográfica do Brasil. Além da transferência de local físico de funcionamento do Instituto, é possível perceber alterações logo nos primeiros relatórios no que se refere à apresentação dos dados. O relatório é disponibilizado em uma nova versão de folha timbrada, contendo não apenas o nome do Instituto, mas também o seu endereço, o nome do seu diretor, Auricélio Penteado, e do conselho consultivo. Sobre os dados apresentados, a principal mudança são as rádios levantadas na pesquisa, a qual passa a ser realizada na cidade do Rio de Janeiro. Assim, a disputa da liderança deixa de ser entre Tupi, Bandeirantes e Cultura e passa a ser entre a Rádio Nacional, Tupi do Rio de Janeiro e Mayrink Veiga.

As pesquisas, no decorrer do ano de 1944, vão tornando-se mais detalhadas e com uma subdivisão mais ampla nas faixas de horário. No que concerne à metodologia utilizada, verificou-se que eram feitas as seguintes perguntas em cada domicílio visitado: “1^a Qual estação que o senhor está ouvindo neste momento?, 2^º Qual programa que está sendo irradiado por esta estação?, 3^a Quantos homens, mulheres e crianças estão, no momento, ouvindo o rádio?” (IBOPE, 1944, p. 42). Apenas nos meses de julho e agosto, os relatórios contêm a apresentação de gráficos, relacionando o horário e a porcentagem da audiência das quatro primeiras colocadas: Nacional, Tupi, Mayrink Veiga e Tamoio. Destaca-se a seguir (Figura 3) o gráfico relativo à Rádio Nacional, o qual demonstra, muito claramente, sua liderança absoluta de audiência, chegando a incríveis 90% dos rádios sintonizados próximo às 11h.

Figura 3 – Gráfico de audiência da Rádio Nacional - IBOPE de julho de 1944



Fonte: IBOPE (1944, p. 106).

Ainda sobre os relatórios elaborados para o ano de 1944 sobre o Serviço de Rádio, cabem duas últimas observações. A primeira é que, nos meses de novembro e dezembro, tanto a apresentação do relatório como parte do cabeçalho passam a ser publicadas também em língua inglesa. O conteúdo do texto não é exatamente o que está na versão em português; trata-se de uma síntese do que o relatório fornece e de como foi elaborado:

The ratings contained in this report are based on 46.183 “door to door” coincidental calls, covering every district in Rio City.
 This report is strictly confidential for the use of subscribers.
 R. Station ratings are based on total number of S.U. (set users), not of S.O. (set owners).
 Research has been made in November.⁹ (IBOPE, 1944, p. 187).

⁹ “Os resultados contidos neste relatório são baseados em 46.183 visitas ‘porta a porta’, cobrindo cada distrito da cidade do Rio de Janeiro. Este relatório é confidencial, para uso apenas dos assinantes. Os resultados das estações de rádio são baseados no número total de usuários e não no número de proprietários dos aparelhos de rádio. Pesquisa feita em novembro.” (IBOPE, 1944, p. 187, tradução nossa).

É importante ressaltar que os relatórios de 1944 foram elaborados no contexto da política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos. A veiculação desses textos na língua inglesa é mais uma evidência da aproximação entre os dois países durante o período da Segunda Guerra Mundial. Além disso, muitas das empresas de propaganda que se instalaram no país vieram de terras estadunidenses. O acesso a esses dados em inglês sobre o serviço de rádio facilitaria ainda mais o trabalho das agências e, consequentemente, a relação delas com o mercado brasileiro, que se encontrava em franca expansão, seja na venda de aparelhos, seja no número de ouvintes. Isso possibilitaria uma entrada cada vez maior de produtos, brasileiros ou estrangeiros, na preferência do crescente público radiofônico.

Por fim, a segunda observação que gostaríamos de fazer com relação a esses relatórios diz respeito ao último comentário do ano. Encerrando 1944, o relatório de dezembro traz um balanço relativo às funções exercidas pelo IBOPE, bem como explicita os valores cobrados pelos seus serviços. Na primeira parte, denominada “O que é o Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística – IBOPE”, é descrito o funcionamento do Instituto, bem como os serviços prestados. A questão da imparcialidade é destacada ao afirmar que se limita “[...] a realizar estudos com o máximo critério e exatidão, apresentando os resultados, sejam eles favoráveis ou desfavoráveis.” (IBOPE, 1944, p. 236). Outro fator muito marcante dos serviços prestados pelo Instituto é a confidencialidade. No início de todo relatório, é reiterado o pedido de que as informações não sejam repassadas a terceiros que não compraram o serviço de pesquisa. No comentário de dezembro de 1944, além da reafirmação desse pedido, é esclarecida essa questão caso o serviço de pesquisa seja encomendado por um cliente em específico: “Outros estudos, quando encomendados e pagos por só um cliente, são mantidos em rigoroso sigilo profissional pelo I.B.O.P.E.” (IBOPE, 1944, p. 236). É esclarecido ainda que o Instituto passa a ser uma sociedade civil mantida com cotas e “[...] que reúne um grupo de técnicos de propaganda e de pesquisas, homens de negócio e capitalistas.” (IBOPE, 1944, p. 236).

Adiante, na seção “O que já fez o I.B.O.P.E.?", é feito um balanço dos dois anos de trabalho. O texto inicia-se mostrando o suntuoso número de “um milhão e meio de visitas de porta em porta” realizadas (IBOPE, 1944, p. 237). O Instituto afirma que conquistou um grupo excelente de clientes pela “prestaçāo do melhor serviço, mais honesto pelo melhor preço.” (IBOPE, 1944, p. 237). O portfólio das empresas que utilizam o seu serviço inclui “todas as estações emissoras de São Paulo, as principais estações do Rio.” (IBOPE, 1944, p. 237), além de uma robusta carta de clientes constituída de agências publicitárias:

Empreza de Propaganda Standard, a Pan América de Propaganda, a Lintas do Brasil S/A, J. Walter Thompson Company, a Grant Anúncios do Brasil S/A, a Cia. Brasileira de Propaganda, Inter-American de Publicidade S/A, Empreza de Propaganda Brasil, McCann & Erickson Comp. Of Brazil. (IBOPE, 1944, p. 237).

O comentário de dezembro de 1944 é encerrado com as seções “Como e quando cabe um estudo por conta do cliente” e “Os preços que cobramos”. Na primeira, são simuladas algumas situações nas quais um cliente poderia solicitar os serviços de pesquisa do Instituto: “Seja para estudar o produto, a forma pelo qual o público o recebe, a classe de público que o pode adquirir, seus defeitos e qualidades [...].” (IBOPE, 1944, p. 237). Na segunda, são listados os valores para os serviços de rádio e de produtos de mercado. Percebe-se que os valores para as pesquisas de serviço de rádio realizadas na capital federal são ligeiramente maiores do que os daquelas realizadas em São Paulo. O valor cobrado por um pacote de 12 meses no Rio de Janeiro sairia por de Cr\$1.000 mensais, sendo CR\$ 1.200 o valor da pesquisa avulsa. Para São Paulo, os mesmos serviços custavam, respectivamente, Cr\$ 700 e Cr\$ 1.000 (IBOPE, 1944, p. 238).

Apesar do grande impacto que DIP e IBOPE tiveram no modo de produção radiofônica¹⁰ – e, consequentemente, de produção cultural brasileira –, gostaríamos de ressaltar que enxergamos, e buscaremos mostrar no decorrer deste trabalho, que o governo não conseguiu centralizar por completo a produção cultural da época como fez-se crer durante muito tempo. Adalberto Paranhos (2016) salienta, de maneira precisa, que ao se escrever sobre o Estado Novo e seus tentáculos (como o DIP) como um regime totalmente eficaz no controle do que era veiculado, acaba-se deixando de lado muitas das vozes destoantes que se fizeram presentes. Assim, a operação historiográfica a respeito do período acaba tornando-se uma extensão dele mesmo, enaltecedo seu poder centralizador ao deixar escapar outras perspectivas que integraram a época (PARANHOS, 2016). É sob esse olhar, inclusive, que Paranhos (2016) desenvolve todo o seu trabalho publicado no livro “Os desafinados: sambas e bambas no Estado Novo”. Logo no início do texto, citando Walter Benjamin, o autor traz a indagação: “[...] não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1985, p. 224 apud PARANHOS, 2016, p. 32).

¹⁰ Nestor de Holanda, jornalista e crítico musical que chegou a ocupar o cargo de chefe da Seção de Divulgação na Rádio Nacional em 1956, fez o seguinte comentário sobre o IBOPE em nota de rodapé do seu livro “Memórias do Café Nice”: “É o verdadeiro diretor artístico das emissoras de TV do Rio e de São Paulo...” (HOLANDA, 1969, p. 230).

Trazemos à baila da discussão deste trabalho esses novos pontos de vista, pois acredita-se que, ao mesmo tempo que o Estado Novo tinha um controle forte das mensagens que eram veiculadas – seja pelos órgãos oficiais, seja pelo resultado das operações de censura –, existiram também muitos artistas e intelectuais que conseguiram encontrar brechas e difundiram ideias contrárias ao que estava posto. Paranhos (2016) demonstra isso com a produção musical realizada por sambistas no período em questão. Interessam, neste momento do trabalho, as reflexões que esse autor traz a respeito desses outros olhares ou de escutas do passado. Concorda-se com Paranhos (2016) quando este afirma que o poder estatal não pode ser superestimado na medida em que se deixa escapar “a apreensão dos conflitos, das contradições, ou melhor, o caráter dialético da dominação.” (PARANHOS, 2016, p. 33). Por mais forte e eficaz que possa a ser a força de uma ditadura, tal força desenvolve-se em um contexto de disputas ou “campos de lutas”, tema abordado por Bourdieu (PARANHOS, 2016, p. 33). McCann (2004) chama a atenção para o fato de que, dentro desse espaço de luta, os sambistas, principalmente os afro-brasileiros, conseguiram exercer uma influência muito grande no mercado musical, em contraste ao lugar marginal em que eram colocados nas demais esferas políticas e econômicas. Neste e em outros casos, observa-se que a demanda popular fazia parte da dinâmica do que era produzido e veiculado enquanto produção cultural brasileira durante o Estado Novo.

Busca-se, nesse sentido, expor como parte da máquina repressora estado-novista funcionava, no caso do campo cultural capitaneado pelo DIP, mas levando em conta que essa repressão se dava em um espaço de debate entre ideias, sejam elas dentro dos próprios órgãos do governo, como será visto adiante, ou ainda partindo da população em direção ao Estado. Essa tensão observada na relação entre as massas e o poder de manipulação dos governos suscitou debates intensos dentro do marxismo, por exemplo. Paranhos (2016) lembra que Thompson criticava a maneira como os frankfurtianos enxergavam o povo como simples receptor, dominado pelo discurso oficial. De acordo com Thompson, para os intelectuais alemães, apenas uma “minoria esclarecida de intelectuais” (THOMPSON, 1981, p. 205 apud PARANHOS, 2016, p. 32) escaparia dessa ação ideológica uniformizante. É no sentido contrário a essa visão que Paranhos (2016, p. 36) afirma que “[...] mesmo as práticas e concepções hegemônicas são submetidas a reapropriações e ressignificações pelas classes dominadas”. Partindo da ideia de Daryle Williams (2001), McCann (2004) assinala a questão

da brecha existente na música popular, que escapava um pouco dos projetos culturais impostos por regimes totalitários:

In spaces where the regime could exercise considerable control, such as museums and international expositions, they were able to carry out effective projects of cultural and civic persuasion. Popular culture, in contrast, and popular music in particular, proved relatively impervious to direct bureaucratic manipulation. (MCCANN, 2004, p. 21).¹¹

É em meio a essa dinâmica que a Rádio Nacional se desenvolverá no Estado Novo, sendo resultado justamente do debate entre diferentes projetos e modelos de radiodifusão. O caráter híbrido e, por muitas vezes, paradoxal, de ser uma rádio estatal com estrutura comercial, marcará profundamente a emissora que, mais tarde, servirá como modelo para as concorrentes e também para os primeiros tempos da televisão brasileira.

¹¹ “Em espaços onde o regime conseguia exercer um controle considerável, como em museus ou exposições internacionais, conseguiam levar adiante, com eficácia, seus projetos culturais e cívicos. A cultura popular, em contraste, e a música popular em particular, provaram ser relativamente impermeáveis a essa manipulação burocrática.” (MCCANN, 2004, p. 21, tradução nossa).

2 RÁDIO NACIONAL: MODERNIDADES IRRADIADAS

Toda pesquisa histórica parte de algum lugar. Este pode ser fisicamente delimitado, ideologicamente localizado, extraído de algum momento da relação espaço-tempo; mas via de regra, parte de algum lugar. Além das delimitações cronológicas e metodológicas, a questão do local onde desenvolveu-se grande parte dos eventos abordados é de suma importância: o Edifício A Noite, sede dos estúdios da Rádio Nacional.

Para abordar o edifício da Rádio Nacional em uma pesquisa histórica, é necessário um movimento duplo, de olhar para um passado um pouco mais distante, precisamente na virada da década de 1920 para 1930, a fim de analisar o contexto em que foi construído e a situação em que se encontra no tempo presente, tomando como referência cronológica do momento atual a partir de meados dos anos 2000. Ambos os momentos revelam características importantes para que se possa analisar e discutir elementos importantes presentes em cada tempo. Ao observar o momento de sua construção, têm-se subsídios para analisar desde o desenvolvimento da tecnologia empregada, com o uso do concreto armado, até o plano simbólico da edificação, de uma nacionalidade forte e pungente, que encontraria seu ápice poucos anos depois, com o advento do Estado Novo.

2.1 AS INSTALAÇÕES DA EMISSORA E O EDIFÍCIO A NOITE

No tempo presente, a análise, além de partir do contraste com o passado vivido, tem em seu escopo questões voltadas à gentrificação do centro das grandes cidades, à mundialização de metrópoles, tudo isso inserido na dinâmica que vem sendo desenvolvida nos centros urbanos. É justamente nesse movimento de análise do contexto de sua construção no passado e do momento atual de abandono do prédio é que se insere, de maneira muito significativa, a questão do patrimônio. Defendemos, portanto, que tratar do Edifício A Noite é relevante para uma compreensão mais ampla do que significou a Rádio Nacional. No entanto, sua análise não pode limitar-se ao contexto original de sua construção ou ao apogeu vivido nas décadas de 1940 e 1950, mas deve referir-se também a uma operação historiográfica inserida no tempo presente sob o viés patrimonial.

A delimitação do que poderia ser considerado ou não patrimônio é elemento de constante debate entre os principais pesquisadores do tema e pode ser vista justamente como uma das principais forças motrizes do campo. Ou seja, o estudo do patrimônio não é apenas

analisar caso a caso o que entraria no escopo patrimonialístico ou ainda passível de tombamento, mas é, sobretudo, problematizar e analisar como a ideia de patrimônio é construída e desconstruída, sendo o processo em si carregado de marcas do seu próprio tempo. Dos vários pontos a serem levados em conta na questão patrimonial, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, em conferência preparada para a abertura do I Fórum Nacional de Patrimônio Cultural, realizado em 2009, na cidade Ouro Preto, Minas Gerais, inicia sua comunicação lembrando a provocação feita pelo poeta Carlos Drummond de Andrade sobre o assunto e envolvendo o local do fórum: “Qualquer dia Ouro Preto vira monumento interplanetário e continuará com os mesmo problemas!” (ANDRADE apud MENESSES, 2012, p. 30). Drummond, nessa declaração dada ao Jornal do Brasil, aponta para elementos que permeiam grande parte das questões patrimoniais: para que e para quem serve o tombamento de prédios históricos? Qual a relação estabelecida por quem vive no município e que tem seu casario tombado, por exemplo, em um âmbito nacional ou até mesmo mundial (sem ainda chegarmos ao interplanetário)? Essas e outras questões não têm como objetivo uma resposta fixa e delimitada, mas servem para traçar um horizonte de ações quando se trata do desenvolvimento da questão patrimonial com todas as implicações que isso pode suscitar. Meneses (2012) chama a atenção para um ponto que está diretamente relacionado ao objeto deste trabalho. Para o autor, o patrimônio cultural terá sempre um vetor material (MENESES, 2012). Mesmo os patrimônios imateriais – como determinado gênero musical ou a gastronomia específica de uma localidade – passarão pela materialidade em algum momento. Esse vetor material, somado à imaterialidade de outras representações, auxilia na operacionalidade de vários casos, envolvendo as mais diversas categorias patrimoniais.

No que diz respeito ao Edifício A Noite, essa materialidade é evidente no que tange à questão de sua preservação, mas ela, por si, não basta ou esgota sua importância histórica, sendo que há, relacionados ao prédio, inúmeros símbolos e representações imateriais que envolvem desde a sua construção até o seu funcionamento. Antes de abordarmos quais seriam esses aspectos materiais e imateriais relacionados ao edifício, gostaríamos de trazer à baila da discussão patrimonial outros elementos levantados por alguns autores. Um dos pontos mais difíceis de ser trabalhado por quem atua no campo do patrimônio cultural é a questão do valor envolvido em cada produção cultural. Afinal de contas, o que vale ser preservado e o que não vale? Partindo desse termo de “valor”, Meneses (2012) indica quais seriam os principais valores que determinado patrimônio poderia ter; seriam eles cognitivos, formais, afetivos,

pragmáticos e éticos. Em síntese, o autor defende que os valores cognitivos seriam aqueles que poderiam “[...] constituir oportunidade relevante de conhecimento” (MENESES, 2012, p. 35); já os formais teriam como valor predominante a questão estética; os afetivos estariam envolvidos em questões identitárias ou ainda em “vinculações subjetivas” (MENESES, 2012, p. 36); os pragmáticos seriam “valores de uso percebidos como qualidades” (MENESES, 2012, p. 36); e, por fim, os valores éticos “[...] são aqueles não associados aos bens, mas às interações sociais em que eles são apropriados e postos a funcionar, tendo como referência o lugar do outro” (MENESES, 2012, p. 37). Uma produção cultural pode estar inserida em um desses valores ou simultaneamente em dois ou mais e assim por diante. A intenção do autor é mostrar quais seriam as principais balizas de quem trabalha com patrimônio cultural trazendo essa sugestão de esquematização.

Pensando no Edifício A Noite, quais seriam os principais valores imbricados em sua construção? Em nosso ver, a construção localizada na zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, de frente à Praça Mauá, tem como destaque seu valor cognitivo, sendo um importante local para conhecer-se a história do desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro. E, devido à relevância do município, que até 1960 era a capital federal, permite também que se conheça a história do Brasil, tendo em vista tratar-se do primeiro edifício de concreto armado e o primeiro arranha-céu construído na América Latina. Outro valor, dentre os levantados por Meneses (2012), que relacionaríamos com o Edifício, seria o estético. No entanto, cabe a observação de que o estético o qual o autor aborda não diz respeito apenas às belas formas de uma construção, mas ao seu sentido vinculado à origem grega da palavra, *aisthesis*, que significa percepção: “[...] essa ponte fundamental que os sentidos fornecem para nos possibilitar sair de dentro de nós, construir e intercambiar significados para agir sobre o mundo” (MENESES, 2012, p. 36). Dessa perspectiva, o ainda imponente edifício de 22 andares possui uma relação tanto com o local no qual está inserido como com quem o visita.

Outra parte integrante muito importante do debate e da análise acerca de questões envolvendo o patrimônio é a questão da temporalidade, assinalada por François Hartog (2014). Para desenvolver sua ideia, ele parte primeiramente do conceito definido por Krzysztof Pomian, no qual os objetos do patrimônio são ““semióforos: objetos visíveis investidos de significações”” (POMIAN apud HARTOG, 2014, p. 197). Partindo desse conceito, Hartog (2014) analisa as camadas temporais imbricadas no objeto de análise do patrimônio. Neste ou nestes semióforos, estão investidas camadas de temporalidades em que

se tem “um passado do qual o presente não pode ou não quer se desligar completamente” (HARTOG, 2014, p. 197). No caso do processo de tombamento do prédio da Rádio Nacional, a disputa envolve, para além de uma questão do mercado imobiliário, uma querela abrangendo diferentes narrativas sobre a história da comunicação pública brasileira. Apesar de desenvolver-se como uma empresa de forte caráter comercial, a Rádio Nacional tornou-se símbolo do que o Estado brasileiro pode ser em relação ao alcance de público. É nesse sentido que Hartog (2014) afirma que o passado, também no caso patrimonial, não é apenas algo que interessa como memorialístico, “já que se trata do passado - de um certo passado – cuja forma de visibilidade importa no presente” (HARTOG, 2014, p. 197).

No que diz respeito à operação historiográfica, o patrimônio acaba, muitas vezes, tendo a função de estabelecer conexões materiais (mesmo nas produções imateriais, o vetor material faz-se presente, como abordado previamente) entre o presente e o passado. Essas conexões podem ter os mais diversos objetivos, como a reconstrução de um passado glorioso para determinada nação abalada em um período pós-guerra, por exemplo, ou de algum povoado que busca uma essência identitária frente a um processo de globalização cultural cada vez mais agressivo. A questão é que, em ambos os casos – ou em outros que poderiam ser citados –, no que diz respeito à escrita da história, um termo acaba sendo operacionalizado de maneira não muito precisa. Desde o lançamento de “Lugares de Memória” (1984), obra monumental francesa, o termo que intitula o livro vem sendo significado das maneiras mais diversas, sendo ele mesmo já parte de um processo de disputa memorial envolvendo o seu uso. Quando se tratam de trabalhos envolvendo a questão patrimonial, a expressão “lugar de memória” acaba sendo uma síntese tentadora, ou até mesmo uma palavra-chave interessante quando se busca analisar determinado local físico em que se objetiva, muitas vezes, um processo de tombamento ou valorização histórica. No entanto, por ter popularizado-se rapidamente devido a uma força patrimonial, o termo acabou tornando-se cada vez menos preciso em sua definição, precisando ser redefinido ou até mesmo defendido novamente pelo seu autor, Pierre Nora. Janice Gonçalves (2012) analisa essa trajetória dos “lugares de memória” dentro da perspectiva patrimonial e traz apontamentos relevantes para que não se caia em lugares comuns quando se pretende trabalhar com a questão memorial envolvendo patrimônios que possuem uma relação mais próxima com o local no qual estão inseridos, como o Edifício A Noite, situado na Praça Mauá.

Nora (1993, p. 21 apud GONÇALVES, 2012, p. 32) pontua que os lugares de memória “[...] são apresentados como lugares simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais”. Quando se lida com o termo, o historiador não analisaria somente o contexto pretérito de produção daquele patrimônio cultural, mas também todos os processos envolvidos na disputa de preservação ou não de determinada produção cultural. Desse modo, os “lugares de memória” e os “lugares de história” devem ser, partindo-se da perspectiva defendida por Nora (1993 apud GONÇALVES, 2012), examinados ao mesmo tempo – tanto o objeto histórico em si quanto o papel desse objeto na produção do conhecimento histórico. Gonçalves (2012) destaca então o que Nora (1993 apud GONÇALVES, 2012) irá denominar de “história de segundo grau”, na qual a operação historiográfica trata de algum tema que pretende investigar, mas também problematiza a própria investigação histórica. Poulot (2009, p. 12) corrobora com a perspectiva dos lugares quando trata sobre a questão patrimonial, ao afirmar que “[...] a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como a sociedade constrói o seu patrimônio”. Sobre a operacionalização do conceito, Nora (1997) pontua, conforme apontado por Gonçalves (2012), que os lugares de memória não seriam “[...] nem ressurreição, nem reconstrução, nem mesmo representação; uma rememoração. Memória: não a lembrança, mas a economia geral e a administração do passado no presente. Uma história da França, portanto, mas de segundo grau.” (NORA, 1997, p. 2229-2230 apud GONÇALVES, 2012, p. 35).

Mesmo com todos esses esclarecimentos e definições que visavam a uma precisão um pouco mais acurada do termo título da obra monumental organizada por Nora (1997 apud GONÇALVES, 2012), os “lugares de memória” foram criticados por historiadores que analisam questões ligadas ao lugar do presente na produção histórica e à reflexão sobre o esquecimento na produção das memórias e lembranças. Hartog (1997, p. 25 apud GONÇALVES, 2012, p. 38) afirma que “a memória dos Lieux é uma memória sem inconsciente, sem lapsos, sem apagamentos, sem recalques”. Na visão do autor, partindo do regime histórico definido por ele como presentismo, no qual muitas vezes se deseja uma reconstituição memorial e por vezes patrimonial, a obra não levou em conta, em sua produção, o processo de apagamento ou nulidade de determinados sujeitos envolvidos na produção e na análise dessas memórias. É seguindo nesse fio que Paul Ricoeur (2007) indica que teria escapado da obra de Nora uma problematização mais profunda dos efeitos corrosivos e nocivos que a patrimonialização poderia ter como parte integrante na produção

de memórias (e esquecimentos) no percorrer de alguma operação historiográfica. Desse modo, Ricoeur (2007, p. 420 apud GONÇALVES, 2012, p. 38) qualifica como “insólitos” os lugares de memória definidos por Nora em sua obra. Apesar das críticas apontadas por Hartog, Ricoeur e outros historiadores sobre os lugares de memória, Gonçalves (2012) pondera que, desde o seu primeiro texto, Nora já defendia os lugares de memória não apenas como um local de repositório memorialístico onde historiadores e demais pesquisadores poderiam escolher uma memória para auxiliar na tessitura de sua narrativa histórica. De modo mais complexo que isso, Nora (1984, p. X apud GONÇALVES, 2012, p. 39) pontua que “[...] os lugares de memória não são aquilo a partir do que se lembra, mas lá onde a memória trabalha; não a tradição mesma, mas seu laboratório”.

Devido a toda essa carga de problematização em torno da expressão “lugares de memória”, apesar da tentativa de Nora de atribuir a ela certa precisão, sua intenção acaba escapando de seu sentido original e sendo ressignificada constantemente. Gonçalves (2015, p. 16), em outro artigo, propõe: “Melhor seria pensarmos em vetores de memória, em vez de lugares?”. A ideia desenvolvida pela autora defende que demais artefatos ou itens que passam a ser analisados pelos historiadores não são portadores de memória em si, mas carregam consigo algum significado, que pode apontar para alguma memória ou ainda para a construção de determinadas memórias. Pensar em vetor ao invés de lugar amplia as possibilidades de análise, tendo em vista que não se leva em conta o artefato, o objeto ou até mesmo o discurso em si, mas a memória carregada nele. Ou ainda, pensando na espacialidade do conceito, leva-se em consideração de onde esse vetor parte, ou seja, o contexto em que foi produzido ou forjado, e para onde ele aponta, aonde quer chegar ou até mesmo em que local aportou o vetor quando analisado pelo historiador. Gonçalves (2015) pontua que a ideia de vetor não é inteiramente sua, mas proposta por Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses que, se utilizando dos apontamentos de Eclea Bosi, indica a memória não como objeto definido e acabado, mas portadora de um constante processo de construção e remodelação (MENESES, 1992 apud GONÇALVES, 2015).

Ao voltarmos nosso olhar para a materialidade do Edifício A Noite, não seriam o prédio em si ou a Praça Mauá locais onde memórias foram depositadas, mas antes de tudo, vetores que carregam uma série de memórias produzidas em diferentes contextos históricos, as quais, quando levadas em conta por quem as pesquisa, apresentam uma perspectiva muito mais aprofundada do que simples repositórios. Não é a edificação em si, mas toda a série de

significados que constitui um papel histórico daquela construção na cidade do Rio de Janeiro. Os vetores de memória, nesse caso, poderiam ser os mais diversos, partindo do mesmo local: o vetor de memória, relativo ao contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro no momento em que o prédio foi construído; o vetor da tecnologia que foi utilizada na construção do prédio, que seria o maior arranha-céu da América Latina erguido em concreto armado – tecnologia essa desenvolvida na Escola Politécnica do Rio de Janeiro (antes, as construções mais altas eram feitas de estruturas de aço importadas); o vetor da história da imprensa no Brasil, tendo em vista tratar-se de um prédio que teria, como proprietário, um jornal, mostrando assim a relevância e a potencialidade econômica da imprensa já na virada do século XX no Brasil. Adiante então, o edifício do jornal A Noite abrigaria a maior rádio do seu tempo, tanto em estrutura como em audiência, a Rádio Nacional, adicionando, aos outros vetores supracitados, aquele relativo à história e à memória da comunicação, do jornalismo e também da música no Brasil. Cada vetor citado tem sua origem em locais diferentes da perspectiva temporal, mas acabam entrelaçando-se e formando um local de memória em comum que, ao ser analisado pela perspectiva vetorial, torna-se mais complexo quando são levadas em conta essas diferentes temporalidades de cada um, apontando para futuros diferentes que foram somando-se na construção de uma modernidade de seu(s) tempo(s).

No que se refere à questão patrimonial, essa operação de seleção do que passa a ser considerado patrimônio histórico pode ser chamada do “ato de patrimonializar”, que, segundo Sandra Pelegrini (2018, p. 89), seria:

[...] conferir o estatuto de patrimônio para um bem material ou imaterial, a partir do reconhecimento de seu valor identitário, histórico, representativo de tradições culturais, entre outras singularidades que possam ser reconhecidas nos modos de viver de um grupo radicado em um determinado espaço e temporalidade.

Imbricado nesse processo de patrimonializar, Pelegrini (2018) lembra os perigos e as armadilhas de quando são chamados “experts” para delimitar o que pode vir a ser considerado patrimônio (PELEGRINI, 2018). Ainda de acordo com Pelegrini (2018), é preciso cuidado para que interesses voltados às próprias pesquisas desses profissionais não sejam as principais balizas em processos de tombamento. Assim, ela mesma ressalta a importância de instituições como a Organização das Nações Unidas (ONU), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Conselho Internacional de Museus (ICOM), as quais postulam importantes diretrizes para os países signatários. Cabe ressaltar, no entanto, que nem mesmo órgãos competentes e respaldados como os citados, ou ainda o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), estão totalmente isentos de vinculação

com interesses atrelados ao capital financeiro e a outras dinâmicas. Muitos pesquisadores indicam que vivemos, de certo modo, um período de inflação patrimonial. Seja no crescimento das pautas identitárias, “[...] em que inúmeros centros de memória, como museus, por exemplo, vão sendo criados por diferentes grupos sociais” (ANGELO; SIQUEIRA, 2018, p. 52), seja no uso turístico que pode ser feito, o patrimônio aparece, em vários momentos, no cerne de algumas disputas de preservação que levam, muitas vezes, a embates relativos à construção e à operação da narrativa histórica.

Esse mesmo fenômeno é analisado por Hartog (2017), que o nomeia como refluxo patrimonial. Viviane Borges (2018), ao avaliar questões voltadas à preservação de espaços de privação de liberdade, como um famoso presídio na França, faz uso da reflexão de Hartog na medida em que “[...] da invenção passamos à digestão. Não seria mais o tempo dos manifestos, mas de pensar sobre o que conservar, considerando que deve servir à vida, sob a perspectiva de uma economia do patrimônio” (BORGES, 2018, p. 218). Não queremos afirmar, com isso, que os embates envolvendo o estabelecimento do patrimônio cultural estejam encerrados ou totalmente amadurecidos, mas que, aos poucos, uma nova etapa vem estabelecendo-se no campo – o que acaba, inclusive, gerando novas disputas, ao relacionar a preservação de determinados patrimônios e seu uso em uma perspectiva um pouco mais pragmática ou, de certo modo, utilitarista, ao invés da conservação calcada principalmente em seu valor simbólico. Não queremos tecer uma apologia à destruição de bens patrimoniais para que fiquem somente aqueles que parecem ou podem ser úteis no presente momento, mas apontar que essa questão de usos e ressignificações calcados no presente passam também a configurarem-se enquanto uma das balizas envolvidas nas discussões de preservação de patrimônios e bens culturais. Nesse sentido, a arquitetura, integrando em seu rol prédios, praças, pontes e demais manifestações, encontra-se no centro desse debate.

O Edifício A Noite, com sua história de construção e posterior (e atual) disputa memorial, patrimonial e até mesmo econômica, é um caso que consideramos emblemático de toda a dinâmica que envolve várias questões. Entre elas, tem-se desde o contexto de sua construção e os valores envolvidos, como o momento de forja de uma identidade nacional calcada na modernidade, até o momento atual, quando se discute a relevância dessa construção no sentido de integrar um processo de patrimonialização e ainda uma disputa envolvendo sua apropriação pela iniciativa privada.

A história do Edifício A Noite é parte fundamental da história do Brasil, estendendo sua relevância para o contexto latino-americano por vários motivos. Construído na virada dos anos 1920 para a década de 1930, ele simboliza um momento crucial do estabelecimento de uma nação que ainda buscava sua identidade após mais de três séculos sob o controle colonial e que, até aquele momento, não tinha alcançado nem metade de um século sob a égide republicana. O Brasil que conhecemos hoje, a partir do qual podemos elencar várias características culturais que abarcam das mais variadas manifestações artísticas até a nossa cultura política, estava ainda em fase inicial de formação (ou invenção). Nem mesmo os clichês utilizados até hoje como projeção no imaginário de outros países, que nos associam a futebol, carnaval, samba etc., estavam totalmente estabelecidos. Foi justamente a partir da década de 1930, e na esteira do Estado Novo, que esses e outros símbolos culturais foram, aos poucos, sendo forjados. Não queremos afirmar que isso é o que define o Brasil de maneira fidedigna ou que tais representações são autenticamente brasileiras. Chamamos a atenção para o fato de que justamente essas invenções de tradições culturais e símbolos nacionais vão ganhar força no mesmo contexto da construção do Edifício A Noite. A cidade do Rio de Janeiro, capital federal, acabara de passar por uma ampla reforma urbana comandada pelo prefeito Pereira Passos, empreendida entre 1903 e 1906, que buscava, de modo higienista e sem integrar a população ao processo, modernizar a capital federal para, aos poucos, superar de vez seu aspecto colonial. É nesse contexto que ocorre a abertura da Avenida Central (atual Rio Branco), que passaria a fazer a ligação da nova Avenida Beira-Mar ao Largo da Prainha (atual Praça Mauá).

O Largo, por sua vez, fez parte de uma série de obras que modernizaram o porto da cidade do Rio de Janeiro, que agora poderia agora receber barcos maiores e mais próximos à costa e não depender do transporte de pequenos barcos para levar passageiros e mercadorias entre o porto antigo e as grandes embarcações. A região onde foi estabelecida a Praça Mauá tem sua ocupação datada de meados do século XVI, quando, precisamente no ano de 1575, Manoel de Brito comprou terras na região, iniciando um processo de drenagem do território para o estabelecimento de uma chácara. Após sua morte, a capela que havia sido construída foi entregue aos religiosos da Ordem Beneditina, que mudaram seu culto de Nossa Senhora da Conceição para Nossa Senhora de Montserrat. Adiante, seria construído o Palácio Episcopal e ainda uma fortaleza militar (IPHAN, 2012). Com a remodelagem do porto, que passou a atender de maneira mais eficaz os mais variados tipos de embarcações, a Praça Mauá passaria

a ser um dos principais locais de entrada dos estrangeiros que viajavam em transatlânticos que faziam sua parada no Rio de Janeiro. Era ao mesmo porto e, consequentemente, à mesma praça, que chegavam os imigrantes europeus após triagem na Ilha das Flores. A Praça Mauá foi ainda palco das primeiras grandes manifestações do Movimento Operário no Primeiro de Maio, tendo suas imediações habitadas por trabalhadores alocados em pequenas vilas construídas pelas fábricas.

Por tratar-se então de um local deveras estratégico para o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1928, começou a ser construído aquele que seria o maior arranha-céu da América Latina e um marco na história da arquitetura e da engenharia civil: o Edifício A Noite. O jornal, que dá nome ao edifício, foi fundado no ano de 1911 pelo jornalista Irineu Marinho Coelho de Barros, que, depois de passar por veículos como Diário de Notícias, A Tribuna e A Notícia, decide abrir o primeiro jornal vespertino do Rio de Janeiro, com uma perspectiva assumidamente nacionalista; surgia assim o jornal A Noite. No ano seguinte, em 1912, o engenheiro Geraldo Rocha, que já havia trabalhado na construção da estrada Rio-Petrópolis e da estrada de ferro Madeira- Mamoré (da concessionária Railway Company, de Percival Farquhar, investidor estadunidense, do qual Irineu Marinho discordava das investidas em terras brasileiras), retorna ao Rio de Janeiro e começa a trabalhar como jornalista no A Noite. Após uma assembleia ocorrida enquanto Irineu Marinho estava em viagem à Europa, em 1924, foi tomada a decisão de ampliar o capital do jornal para novos investidores, fazendo com que Irineu perdesse o controle total do jornal que havia fundado. No ano seguinte, em 1925, ele sai da sociedade e funda o jornal O Globo. Em seu lugar, como diretor-presidente do vespertino A Noite, toma posse Geraldo Rocha. Com uma visão expansionista dos negócios, decide que o jornal deveria ter uma sede própria, que fosse um marco não somente na imprensa, mas também na arquitetura e na engenharia no Brasil. Nada representaria essa ambição de melhor maneira do que a construção de um arranha-céu em concreto armado na Praça Mauá, símbolo da chegada de visitantes e imigrantes, ou seja, de novas ideias, visões e sonhos, como seria aquele idealizado por Geraldo Rocha. Para que o sonho saísse do papel e fosse para o real, diversos empréstimos e investimentos de terceiros foram feitos com grande participação de Percival Farquhar, aliado de longa data de Geraldo Rocha.

A edição do dia 18 de julho de 1927 do jornal A Noite estampava, em matéria de capa inteira, manchete que anunciava a construção do seu grande empreendimento, como uma

conquista não somente da empresa em si, mas de todo o setor jornalístico no Brasil: “Uma grande victoria da Imprensa Brasileira” (UMA GRANDE..., 1927, p. 1). No lead, é estabelecida a relação das comemorações de aniversário do vespertino com a construção do edifício, destacando a altura deste como um recorde para o continente Sul-americano: “A Noite comemora o seu 17º aniversário podendo anunciar ao povo que, em 1928, se installará no mais alto edifício da América do Sul” (UMA GRANDE..., 1927, p. 1). A reportagem faz um retrospecto de grandes momentos vividos pelo jornal em seus 17 anos de existência, citando reportagens de cunho investigativo, furos e uso de tecnologias (como o telégrafo) na cobertura de acontecimentos ultramarinos. A ideia era mostrar a grandiosidade que o jornal já tinha como veículo de comunicação e que, agora, seria materializada com a construção da nova sede. A matéria continua na segunda página, na qual consta um gráfico de vendagens em constante crescente, mostrando a grandiosidade que o vespertino havia alcançado. Na segunda página, também está presente um pequeno texto, intitulado “Os ante-projectos apresentados ao concurso da A NOITE”, no qual aparecem breves comentários dos projetos que ilustram a matéria de capa (Figura 4).

Figura 4 – Reportagem do jornal A Noite anunciando a construção da nova sede



Fonte: Uma Grande... (1927, p. 1).

Foram apresentados cinco projetos para a construção do edifício. As descrições de cada um deles, presentes no texto da segunda página, eram no plano estético, procurando demonstrar no que cada um se destacava. Antes de citar cada projeto, o jornal ressalta que todos eram de grande imponência e que representariam muito bem o jornal como forte defensor dos interesses nacionais, orientação ideológica essa que pautou também toda a matéria de capa, ao destacar as inúmeras incursões jornalísticas realizadas pelo vespertino. O projeto de Memoria-Cuchet é descrito como “tranquilo, solene e grandioso” (UMA GRANDE..., 1927, p. 2), impressionando pela “compacta opulência de seus contornos, na sua gravidade, na sua imponência perfilada” (UMA GRANDE..., 1927, p. 2). O projeto de Joseph Gire é colocado como o oposto à primeira proposta, ao apresentar-se “leve, luminoso, despido de todo excesso decorativo, como uma grande peça alta e limpida” (UMA GRANDE..., 1927, p. 2). Já o projeto de Edgard Vianna aproximar-se-ia do primeiro e é descrito “com sua pesada massa arquitetural, harmonioso, grave, catedralesco, algo rígido [...]” (UMA GRANDE..., 1927, p. 2). A ideia apresentada por Baldassini é descrita como clara e elegante, tendo “linhas inflexíveis que assinalam os grandes edifícios modernos” (UMA GRANDE..., 1927, p. 2). Por fim, o projeto de Eduardo V. Pederneiras iria alinhar-se ao de Baldassini, diferenciando-se por ser “sensivelmente menos contornado” (UMA GRANDE..., 1927, p. 2).

A edição do dia 7 de setembro de 1927 apresentou, como vencedor dos projetos, o do arquiteto francês Joseph Gire. Novamente estampando a capa do vespertino e continuando na segunda página, a matéria traz as justificativas para a escolha do projeto e também o currículo do arquiteto. Os itens que diferenciaram o projeto em relação aos outros seriam:

[...] o mais vantajoso do ponto de vista econômico, o mais próprio, atendendo aos fins especiais da construção, o mais adequado à natureza do edifício, pelo seu caráter arquitetônico, em que a simplicidade e a elegância de estilo se casam na melhor forma. (O CONCURSO..., 1927, p. 1).

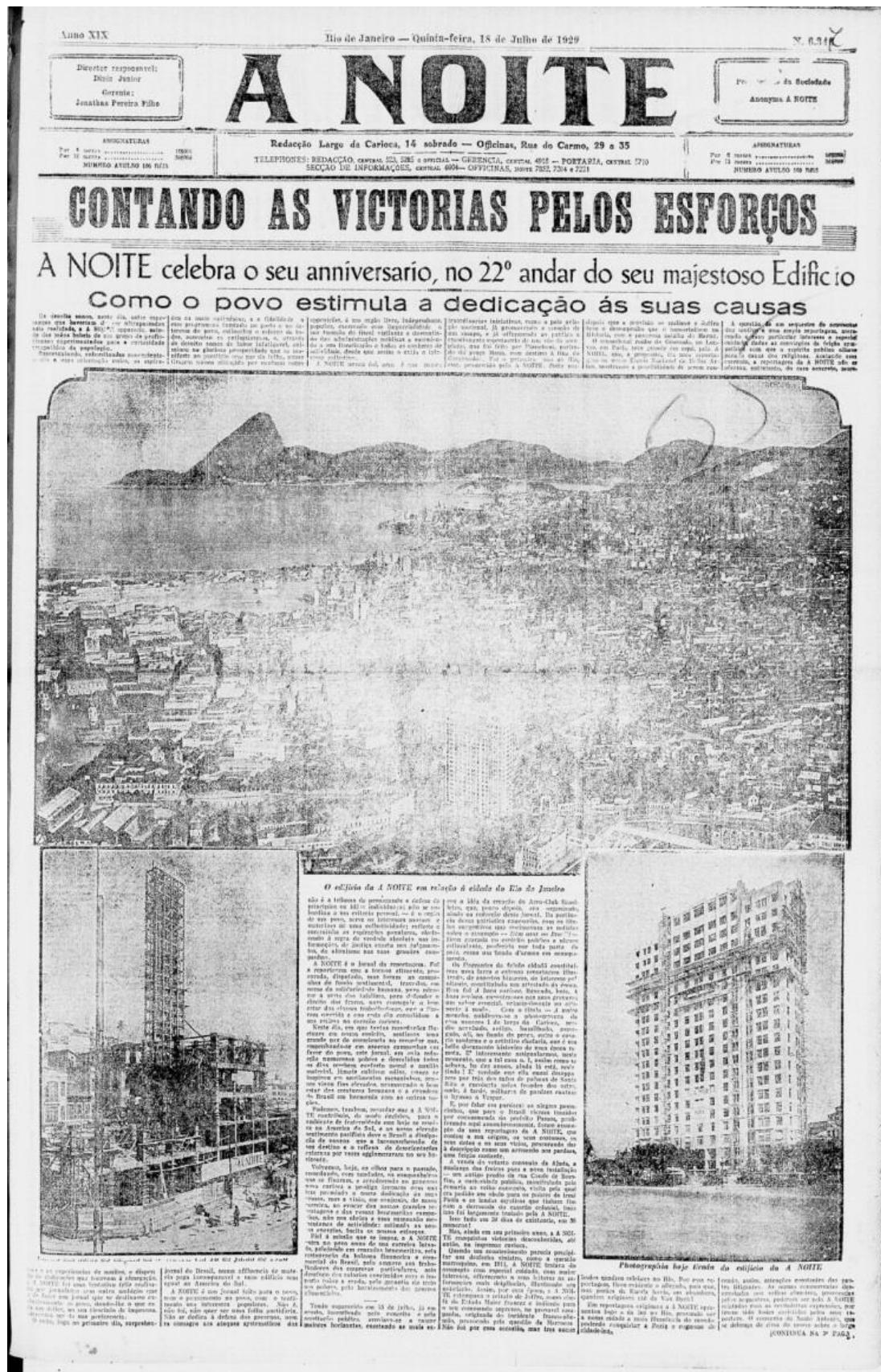
A trajetória do arquiteto também integra o rol de justificativas, sendo relatada a sua formação como aluno da Escola Nacional de Belas Artes, em Paris, e perpassando seus trabalhados realizados em solo francês, na Argentina e também no Brasil. Na França, foi arquiteto-inspetor da Exposição Universal de 1900, além de construir diversas casas para a nobreza francesa, incluindo vários príncipes e duques. Na Argentina, onde morou por sete anos, participou de várias construções de caráter público e privado, como a Escola de Topografia Militar, o Hospital Geral de Santiago del Estero, o Banco da Nação e o National City Bank, além de algumas residências particulares. Já com oito anos de carreira no Brasil, desde 1919, Joseph Gire construiu também algumas residências particulares, dentre elas a de

Eduardo Guinle (atual Palácio das Laranjeiras). Como destaque de seu portfólio carioca, tem-se o Copacabana Palace Hotel (descrito na matéria como Hotel Cassino Copacabana) (O CONCURSO..., 1927). A matéria encerra-se com alguns dados técnicos relativos à construção do futuro Edifício A Noite, citando desde a utilização total da superfície do terreno até aspectos voltados a questões estéticas, como “[...] supressão de toda decoração estilística afim de obter grandes superfícies lisas [...]” (O CONCURSO..., 1927, p. 2). No fim do texto, projeta-se que a próxima comemoração de aniversário do jornal já seria feita nas novas instalações, que contariam com novo maquinário para a impressão do vespertino, “que corresponderá à grandiosidade do prédio” (O CONCURSO..., 1927, p. 2). A repercussão da construção da nova sede do vespertino já começava a espalhar-se pelo território brasileiro, como exemplifica a nota, em edição de 15 de outubro de 1927, publicada pelo próprio A Noite, a respeito do comentário veiculado no “Correio do Pará”. Este último veículo teria publicado, em sua primeira página, uma fotografia do projeto de construção do edifício, saudando a empreitada, além de destacar a característica de ser a construção mais alta da América do Sul (O “ARRANHA-CEO”..., 1927).

Apesar de o jornal A Noite ter noticiado, no ano de aprovação do projeto, 1927, que provavelmente, na próxima comemoração de aniversário do vespertino, em 1928, o edifício seria inaugurado, esse fato ocorrerá somente dois anos após o início das obras, em 1929. O primeiro grande anúncio feito data de 8 de janeiro de 1929, em que se noticia a realização da festa da “cumieira”. De acordo com a reportagem, a tradição herdada de Portugal consiste em uma festa realizada quando é colocada a última laje em uma construção. Assim, após discurso do diretor Diniz Junior, foi servido um lanche com doces, sanduíches e chopp para os operários e presentes na festividade. A reportagem destaca mais uma vez a altura do prédio, reforçando o feito de ser o mais alto da América do Sul, contando com 126 metros espalhados em 22 andares (O GRANDE..., 1929). Em outra edição, de 25 de abril de 1929, é possível encontrar anúncios de aluguel de escritórios no edifício que, aos poucos, começava a ser ocupado. O anúncio destaca o título de “mais alto edifício da América do Sul”, além de trazer informações técnicas relativas à presença de instalações sanitárias, banheiro, água, luz, gás e água resfriada. O anúncio encerra-se com o diferencial de o prédio ter um “Roof Garden”, jardim no terraço, em tradução livre, referindo-se provavelmente ao terraço do 22º andar do edifício.

Na edição de aniversário do jornal, no dia 18 de julho de 1929, a efeméride é destaque da capa, assim como ocorreu dois anos antes, na edição que anunciava a construção do edifício. Dessa vez, as comemorações dos 18 anos do vespertino carioca são realizadas no 22º andar do edifício, que muito em breve seria sua nova sede. O texto da reportagem segue a mesma linha comemorativa de dois anos atrás, recapitulando grandes momentos do jornal e enaltecedo o papel do veículo na consolidação de uma nação mais forte, destacando sua imparcialidade e seu caráter investigativo e de prestação de serviço para o povo. Dessa vez, como percebe-se no fac-símile a seguir (Figura 5), o jornal dá um destaque enorme, com várias fotografias, ao seu maior empreendimento desde sua fundação: a construção do edifício. Para a solenidade de comemoração de aniversário do jornal, foram convidadas várias autoridades e celebridades, contando com presenças que iam desde o monsenhor Pio Cesar, vigário da Paróquia de Santa Rita, até a Miss Brasil, Olga Bergamini, acompanhada de sua família.

Figura 5 – Reportagem do jornal A Noite celebrando seu aniversário já no edifício novo



Fonte: Contando... (1929, p. 1).

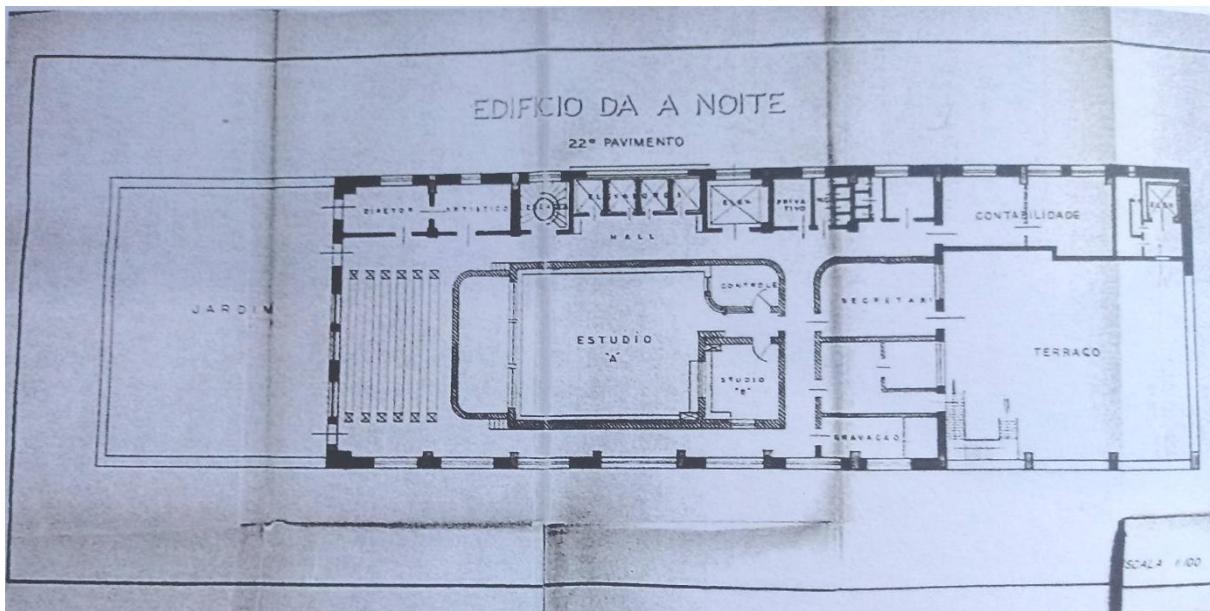
Na emblemática data de 7 de setembro de 1929, o jornal *A Noite* anuncia finalmente, em matéria de capa, a inauguração das novas instalações do vespertino, alocadas no edifício da Praça Mauá. Para marcar o acontecimento, além de valorizar a conquista da própria empresa em seu grande empreendimento, a mesma manchete de dois anos atrás é resgatada para valorizar o que seria “Uma grande victória da imprensa brasileira” (UMA GRANDE..., 1929, p. 1). A reportagem segue com um tom semelhante ao da matéria veiculada em razão do aniversário do jornal em julho, mas em seu histórico, é dado mais destaque aos nomes envolvidos na fundação do vespertino e a como o jornal foi consolidando-se. A terceira das quatro páginas é dedicada inteiramente ao destaque da reportagem: as novas instalações do jornal, incluindo o novo maquinário importado da França, além do prédio inaugurado meses atrás e agora nova sede do jornal. São fornecidos vários detalhes técnicos do prédio, como a capacidade elétrica, as esquadrias, os materiais usados em todos os acabamentos e as firmas relacionadas a cada um dos serviços realizados. O mesmo é feito com relação ao novo maquinário do jornal, o qual é descrito em detalhes, apresentando sua capacidade de impressão, o aumento de velocidade e a qualidade do produto final (UMA GRANDE..., 1929). Portanto, daquele momento em diante, o jornal *A Noite* passaria a ter, como sede própria, o mais alto edifício em concreto armado da América do Sul, título que, tecnicamente, seria superado no mesmo ano com a construção do Edifício Martinelli, por uma diferença de apenas dois metros (IPHAN, 2012). No entanto, de modo algum isso fez com que diminuísse a importância ou ainda a força como símbolo de modernidade do Edifício *A Noite*.

A função do jornal *A noite* em noticiar o acontecimento da construção da sua nova sede fez com que, ao mesmo tempo, exercesse uma função de propaganda e firmasse, no imaginário do povo e no meio da imprensa, um grande acontecimento. A palavra “acontecimento” é utilizada como termo síntese pelo periódico como maneira de assinalar a importância da construção do edifício. Nesse sentido, a análise sobre o fenômeno do acontecimento como parte integrante da narrativa historiográfica, feita por François Dosse (2013), contribui quando este afirma que, “longe de ser uma relação de externalidade, as *mass media* participam plenamente da própria natureza dos acontecimentos que elas transmitem” (DOSSE, 2013, p. 260). No caso do jornal *A Noite*, a participação é muito próxima, tendo em vista que o jornal organizou toda a narrativa relativa à construção do prédio desde a escolha dos projetos até sua inauguração, culminando então no grande acontecimento. Dosse (2013), citando Veron, aponta que: “As mídias informativas são o lugar onde as sociedades produzem

nosso real" (VERON, 1981, p. 8 apud DOSSE, 2013, p. 338). Desse modo, o que se percebia no momento e o que se analisa hoje como acontecido, como parte da realidade da época, foi fruto dessa produção discursiva do jornal *A Noite*.

Um novo e importante momento da história do Edifício *A Noite* aconteceria na década de 1940, quando a Rádio Nacional, que fazia parte do consórcio de empresas do vespertino – já sob o controle do Estado –, passou a ocupar os dois últimos andares do prédio, possuindo, em seu 22º andar, o maior auditório do rádio brasileiro, com 111,72 metros quadrados e capacidade de 496 lugares (SUPERINTENDÊNCIA, 1956), inaugurado em 1942. A planta das novas instalações pode ser conferida na Figura 6.

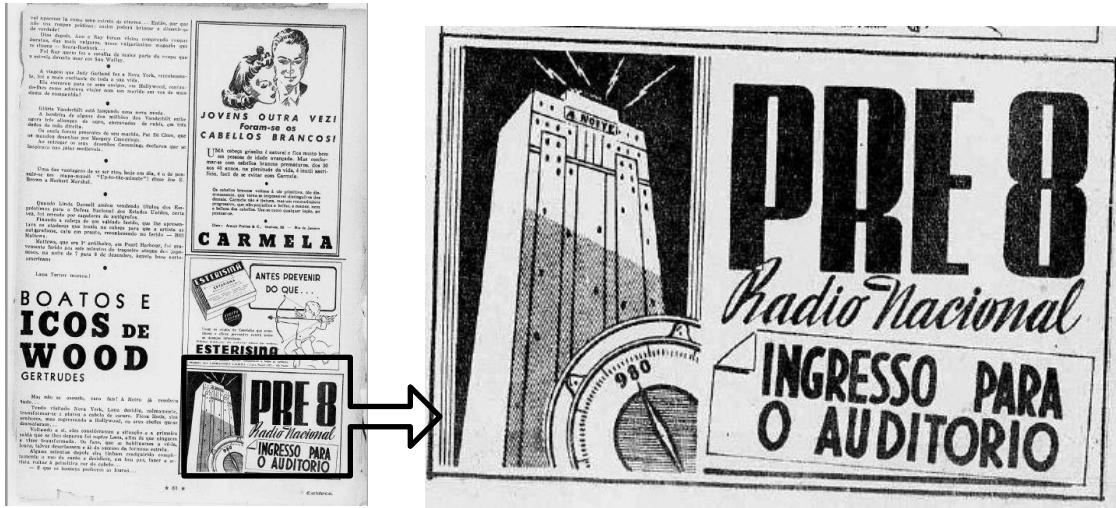
Figura 6 – Planta baixa do 22º andar do Edifício *A Noite* – instalações da Rádio Nacional



Fonte: Cabot (2014, p. 116).

A Revista Carioca, empresa também associada ao jornal *A Noite*, cobre o acontecimento com o devido destaque, com uma reportagem em tom laudatório às novas conquistas da empresa e com muitas fotografias das personalidades presentes, seguindo uma linha semelhante à de uma coluna social. Na mesma edição, estava disponível para o ouvinte que gostaria de visitar a rádio um ingresso para o auditório da Rádio Nacional, a ser destacado da própria revista (Figura 7).

Figura 7 – Ingresso para o auditório da Rádio Nacional, disponibilizado em edição de 1942 da Revista Carioca



Fonte: Anúncio (1942, p. 41).

Na imagem, é possível notar o destaque que se dava para o Edifício A Noite, sede da Rádio Nacional, como símbolo do progresso e da modernidade que representava naquele momento. Além disso, o ingresso tinha a representação do dial sintonizado na frequência da emissora: 980 kws.

O edifício do jornal A Noite vai, cada vez mais, tendo sua imagem relacionada à Rádio Nacional, tendo em vista a liderança absoluta de audiência cravada durante a chamada Era de Ouro do rádio brasileiro. Com o advento da televisão e sua posterior popularização, as grandes estrelas do rádio, bem como o formato de seus principais programas – das atrações de auditório às radionovelas –, passaram a integrar o novo meio, que contava com o atrativo da imagem, fazendo com que, gradativamente, o apelo popular do rádio diminuisse, passando a dividir sua audiência com os telespectadores. Muito pelo fato de tratar-se de uma emissora controlada pelo Estado, e depois reclassificada como parte da Empresa Brasil de Comunicação (EBC), a Rádio Nacional resistiu aos novos tempos e aos avanços, tanto da televisão como das emissoras FM. Mesmo sem alcançar números expressivos de audiência, o legado da emissora é inegável e referenciado até os dias de hoje por muitos artistas, jornalistas, locutores e demais profissionais envolvidos no meio radiofônico.

O Edifício A Noite também resiste ao tempo, presente na Praça Mauá, apesar das constantes disputas que envolvem o seu futuro. Em reportagem veiculada pelo jornal O Estado de São Paulo, em 11 de setembro de 2016, é apontada a possibilidade da venda do prédio para a iniciativa privada. O edifício, avaliado em R\$ 137 milhões em 2015, teria, como

um dos principais interessados em sua aquisição, a empresa estadunidense Tishman Speyer, proprietária de prédios famosos de Nova Iorque, como o Rockefeller Center e o Chrysler (PENNAFORT, 2016). Um dos principais pontos que incidem para a venda do prédio é a sua utilização. A Rádio Nacional, que ocupava quatro andares do prédio, está hoje alocada junto à sede da TV Brasil. Já o Instituto Nacional da Propriedade Intelectual (INPI), que ocupava os outros 18 andares, passou a alugar salas comerciais na região central.

Caso a entrega para a iniciativa privada ocorra, quem adquirir a posse do edifício terá que seguir diversas normas relativas à preservação do prédio, tendo em vista que ele foi objeto de um processo de tombamento, realizado no ano de 2013. No processo, foram levantados todos os pontos que justificam o tombamento do edifício, os quais, de certo modo, buscamos elencar durante esse texto: a construção como parte importante de um novo momento histórico da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil; o pioneirismo do uso do concreto-armado em construções; o marco arquitetônico-estético do projeto desenvolvido por Joseph Gire; e ainda a relevância na história da comunicação brasileira por ser sede da principal emissora de rádio durante o auge deste veículo. Verificou-se, no entanto, que os devidos cuidados não têm sido tomados para a preservação desse patrimônio como a lei obriga. Analisando uma Ação Civil Pública impetrada pelo Ministério Públco em 2016, observa-se uma série de problemas estruturais que estariam comprometendo a construção, deixando-a à sorte do tempo. O texto cobra medidas urgentes da União, por enquanto proprietária e responsável legal pelo edifício, para que sejam feitas obras de reparação e restauração, visando a preservar parte importante da história do Brasil. Em reportagem feita pelo jornal O Globo, em 28 de setembro de 2018, foi noticiada decisão da Justiça Federal, que acatou o pedido do Ministério Públco desenvolvido na Ação Pública já citada, indicando o INPI e a EBC como responsáveis por realizarem as restaurações necessárias para o prédio, o qual será entregue ao Tribunal Regional Federal da 2^a Região (TRF2) (LEAL, 2018).

Dos desafios colocados para o historiador do Tempo Presente, destacamos a questão de aceleração do tempo que permeia o mundo moderno para quem habita uma sociedade altamente influenciada pelo modo de pensar e viver permeado pela tecnologia. Em artigo publicado sobre essa questão, que envolve temas como o atualismo e um presente amplo, os autores Mateus Henrique Pereira e Valdei Lopes de Araujo (2017) chamam a atenção para alguns pontos muito pertinentes para quem desenvolve uma pesquisa histórica nessa sociedade altamente preocupada com uma constante atualização de dados e ferramentas. Seja

o historiador vinculado ou não ao campo da História do Tempo Presente, essa questão deve ser considerada como uma de suas bases de reflexão, tendo em vista que o contexto do qual o pesquisador faz parte não é algo de que ele consegue escapar. Este trabalho, inserido no campo da História do Tempo Presente, destaca essa questão considerando tratar-se de um ponto muito relevante o que é aqui proposto. De acordo com o Araujo e Pereira (2017, p. 24): “no atualismo – *updatism* – o presente nunca se adapta ao passado nem ao futuro, considera que necessita *atualizar* constantemente essas dimensões em seu próprio horizonte”. Essa nova relação de tempo que vem se estabelecendo tem consequências na elaboração das narrativas históricas em desenvolvimento, tendo em vista o alargamento do presente no que se convencionou chamar de presentismo:

Nessa progressiva invasão do horizonte por um presente cada vez mais inchado, hipertrofiado, é bem claro que o papel motriz foi desempenhado pelo desenvolvimento rápido e pelas exigências cada vez maiores de uma sociedade de consumo, na qual as inovações tecnológicas e a busca de benefícios cada vez mais rápidos tornam obsoletos as coisas e os homens, cada vez mais depressa. (HARTOG, 2013, p. 147-148).

É desse modo que se percebe o deslocamento do topo historiográfico que, antes, se pautava no relato de experiência (*historia magistra vitae*), desenvolveu-se para o apontamento de um futuro pautado no progresso (o futurismo) e, agora, hipertrofia o presente em uma sociedade ávida por constante atualização de dados e parâmetros analíticos. Sobre a relação entre o presentismo e a História do Tempo Presente, Roussso (2016, p. 231) faz um breve balanço, no qual valoriza as contribuições do campo de pesquisa para este fenômeno:

Do ponto de vista de suas intenções, para não dizer de suas realizações efetivas, a história do tempo presente tal como se desenvolveu nesses últimos 30 anos me parece, portanto, contrária a uma forma de resistência ao presentismo, uma pretensão a restituir, como todos os historiadores, uma profundidade ao passado próximo ou a atualidade, uma maneira de inseri-lo em uma duração. Que ela tinha êxito ou não é outra questão, que ela tenha uma parte de responsabilidade no domínio de certas temáticas na historiografia recente e nos debates públicos, é possível. Mas se, como escreve François Hartog em uma passagem citada na introdução deste livro, o presente, destacado ao mesmo tempo do futuro e do passado, privilegia o imediato, então a história do tempo presente constitui um antídoto e não um sintoma.

Importante ressaltar que essa preocupação, ou ainda percepção, acerca do desafio de acompanhar a história enquanto ela desenvolve-se não é fato novo. Hartog (2013), ao analisar os diários de viagem de Chateaubriand, principalmente em suas viagens para a América do Norte, já percebe uma preocupação do cadete bretão em não conseguir acompanhar, em seus registros, o desenrolar dos eventos. Sobre uma viagem realizada entre 1794 e 1797, ele afirma:

[...] os acontecimentos corriam mais rápidos que minha pena; sobrevinha uma revolução que tornava falhas todas as minhas comparações: escrevia em um navio durante uma tempestade e pretendia pintar como objetivos fixos as margens fugidias que passavam e se desmanchavam ao logo da consta! (CHATEUBRIAND apud HARTOG, 2013, p. 111).

Ao longo de outros relatos, Hartog (2013) percebe que Chateaubriand “destaca o descompasso entre a vida miserável do historiador e o movimento rápido da história” (HARTOG, 2013, p. 112). Essa questão é muito pertinente para o historiador do Tempo Presente, mesmo no caso desta tese, cujo recorte cronológico de análise principal finda na década de 1950, tendo em vista que as disputas, seja pela memória da Rádio Nacional, seja no caso mais material, envolvendo a questão do prédio, foram tendo novos desenvolvimentos enquanto este trabalho ia sendo escrito. Outra questão imbricada a essa aceleração do tempo e ao consequente inchaço ou hipertrofia do presente é o papel do passado nos processos históricos contemporâneos.

Observamos, neste breve panorama sobre a história do Edifício A Noite, a questão do tempo em suas diversas camadas ou estratos temporais na construção de sua identidade patrimonial. Essa perspectiva temporal é verificada pelo patrimônio, segundo Poulot (2009, p. 9), no sentido de que: “[...] o patrimônio sanciona, a todo instante, a passagem acelerada que atribui uma posição ‘de destaque’ a objetos ou práticas”. É desse modo que o patrimônio pode ser encarado como uma das balizas da passagem do tempo, tanto no que diz respeito à percepção de quem o vive no presente como da maneira em que pode ser inserido em uma operação historiográfica. “O patrimônio não é o passado, já que sua finalidade consiste em certificar a identidade e afirmar valores, além da celebração de sentimentos, se necessário, contra a verdade histórica” (POULOT, 2009, p. 12). Assim, o patrimônio faz-se no presente, seja nas perguntas que são lançadas àquela produção cultural, sua categorização ou ainda nas disputas envolvidas em seu processo patrimonial. Partindo de uma perspectiva de assimilação do passado, em que ocorrem diversas recriações de contexto e relações estabelecidas com aquele objeto, e também de certa estranheza no contato de testemunhas de um passado remoto com o tempo presente, o patrimônio é validado no “reconhecimento do tesouro, ‘reconhecimento que constitui a própria virtude do tesouro’” (DUPRONT, 1968, p. 46 apud POULOT, 2009, p. 14).

Mesmo avançando na questão da memória, ao utilizar o sistema vetorial ao invés de indiscriminadamente utilizar os “locais”, a questão relativa aos usos e às mediações memorialísticas feitas pelos historiadores e outros agentes não se esgota. Ainda que lance mão

de outra perspectiva para analisar a construção coletiva de memórias sob a óptica dos vetores, cabe ao historiador o papel de mediador e muitas vezes de selecionador do que, de fato, integrará ou não determinada narrativa histórica. Por isso, concordamos com Janice Gonçalves (2015) quando a autora retoma a perspectiva de Hartog sobre o papel de quem exerce esse ofício ao lembrar que, na Antiguidade, o “histor [...] tinha a função de mediar as diferentes visões acerca do vivido, não meramente aderir a elas” (HARTOG, 2001, p. 23 apud GONÇALVES, 2015, p. 26). Nesse sentido, a autora afirma que “Ser historiador, em sua plenitude, é, hoje muito claramente, um empreendimento de risco” (GONÇALVES, 2015, p. 26). Um dos principais perigos, a nosso ver, seriam justamente as escolhas feitas com relação à memória quando se busca contar e problematizar o vivido de outros povos e tempos, passando sempre pela escolha do que se quer lembrar e aquilo que pode ser esquecido.

2.2 UM MODELO DE BROADCASTING

A história da Rádio Nacional pode variar muito em seu desenvolvimento dependendo da escala adotada. Durante considerável tempo, a história das mentalidades, na esteira da história social, optou por análises generalizantes e maciças dos processos históricos que, de certo modo, deixavam de lado diversas categorias e possibilidades de análise, tidas como secundárias. Insistimos em lembrar que, por um longo período, foi reservado à Rádio Nacional o lugar de porta-voz do Estado Novo na produção historiográfica, sendo deixados de lado outros enfoques por não serem, na percepção de quem a pesquisa, relevantes para a edificação da história do Brasil no período em questão. A figura de linguagem evocada por Ricoeur (2007) a respeito de construir, reconstruir ou até mesmo demolir cabe para o que gostaríamos de chamar a atenção: um estudo da história da Rádio Nacional sob os mais variados olhares, escalas, escutas e análises tem muito a nos dizer a respeito da formação da sociedade brasileira. É justamente nesse sentido que o autor afirma que “[...] a generalização da ideia de jogo de escalas pode constituir uma via privilegiada para trazer à tona a dialética velada da ideia de representação emparelhada com a de prática social” (RICOEUR, 2007, p. 229). Variar a escala na escrita da história não diz respeito apenas a aproximar-se ou distanciar-se do objeto. Não se trata de aumentar determinado tema em detrimento de outro. As variações ou os jogos de escala permitem que o próprio objeto ou tema da investigação histórica se modifique conforme o ajuste de foco, ou de escala, feito por quem o pesquisa.

A Rádio Nacional foi, em inúmeras ocasiões, retratada pela historiografia como simples porta-voz do governo, ou apenas como um dos principais meios de divulgação e difusão dos ideais estado-novistas. Este trabalho busca, entre outros objetivos, indicar diferentes pontos de vista a respeito dessa emissora que, a partir da década de 1940, passa a integrar o aparato estatal de um regime de inspiração totalitária. Capelato (1999) indica que o Estado Novo tinha, diante de si, duas propostas para o rádio: a do DIP, que objetivava utilizar o sistema radiofônico para veicular propaganda maciça de caráter fortemente ideológico, semelhante a outros estados totalitários (como a Alemanha); e a proposta de Roquette-Pinto, que já foi tratada neste trabalho, que via o rádio como uma potente ferramenta para educar e – na sua perspectiva – civilizar a população brasileira, além de um potencial instrumento de divulgação científica.

Como será observado, nenhum dos dois modelos será adotado pelo regime como política de Estado; será justamente o choque entre essas duas propostas que dará origem ao que constituirá a Rádio Nacional: “[...] um sistema misto em que o Estado controlava e fiscalizava a atividade, mas a exploração ficava por conta da iniciativa privada.” (CAPELATO, 1999, p. 176-177). Isso não significaria que a Rádio Nacional, ao ser incorporada ao Estado, não teria nenhum compromisso ideológico com a ideia de construção de uma identidade brasileira, mas sim que o desenvolvimento dessa ideia não se daria por meio de discursos maçantes ou propagandas incessantes, como buscava o DIP. Seria fruto de uma programação altamente agradável e de caráter amplamente comercial. Gilberto de Andrade, um dos principais diretores da emissora em seu auge, firmou, em 1943, o compromisso de atrair a simpatia do público brasileiro com uma programação altamente patriótica, educativa e de formação cultural (ANDRADE, 1943 apud MCCANN, 2004). Capelato (1999, p. 178) assinala, com precisão, sobre a eficiência da propaganda política: “a eficácia de sua atuação depende da capacidade de captar e explorar os anseios e interesses predominantes num dado momento.”.

Quatro anos antes de a Rádio Nacional ser incorporada ao patrimônio da União e um ano antes de o regime do Estado Novo ser estabelecido no país, em 1936, Lourival Fontes, então diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, futuro DIP, indicava a importância que o rádio teria como elemento-chave para uma ação político-social mais ativa:

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio “oficial”. Todos os demais têm estações que cobrem todo o seu território. Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza [...]. Não podemos

desestimar a obra de propaganda e de cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar; basta dizer que rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é: aos pontos mais longínquos do país e, até, a compreensão do analfabeto. (FONTES, 1936 apud MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 13).

Percebe-se, na declaração de Lourival Fontes, uma visão a respeito do rádio que já vinha sendo construída pelo Estado brasileiro, como pudemos observar no desenvolvimento da legislação ao seu respeito. O rádio é visto como instrumento que não encontra barreiras geográficas e nem de compreensão; Fontes cita o exemplo do analfabeto, o que demonstra um objetivo muito claro para qualquer governante que assumisse o poder no Brasil naquela conjuntura.

Com a ascensão do Estado Novo, projetos de uma rádio oficial chegaram a ser desenvolvidos em dois ministérios diferentes: no Ministério da Educação e Saúde e no Ministério do Trabalho. A primeira estação, do Ministério da Educação e Saúde, tinha transmissor e estúdios próprios, mas acabou falhando no sentido de conquistar a audiência da população. Os programas de caráter educativo não pareciam ser exatamente o tipo de entretenimento que o brasileiro gostaria de ouvir quando chegava em casa depois de uma longa jornada de trabalho. Também não eram atrativos para a dona de casa que, durante os afazeres domésticos ou em seu momento de descanso, gostaria de ouvir algo para entreter-se e não para ser “educada”. Essa rádio existe até hoje sob o nome de Rádio MEC, mantendo-se como rádio educativa; no entanto, em contexto de regimes democráticos, não possui mais resquícios de sua matriz civilizatória. A outra estação, do Ministério do Trabalho, tentou emplacar os discursos de seu ministro Alexandre Marcondes Filho, que tinha adquirido a Rádio Mauá para esse fim. Semelhante ao ocorrido com os programas educativos, os discursos patrióticos e muitas vezes ufanistas do ministro não emplacaram enquanto relevância radiofônica, levando Getúlio Vargas a cortar o orçamento para a empreitada (MCCANN, 2004).

Simultaneamente às iniciativas dos Ministérios, o Estado Novo incorporava, ao seu patrimônio, no ano de 1940, uma série de empresas e capitais, incluindo uma emissora já com certa relevância no broadcasting brasileiro: a PRE-8, prefixo da Rádio Nacional. Para compreender essa aquisição do governo do Estado Novo, é preciso voltar alguns anos antes, precisamente a 1929. Nesse ano, ocorre a expansão dos negócios de *A Noite*. Além de contar com esse jornal, o grupo editorial também seria o responsável pela publicação das revistas “*A Noite Ilustrada*”, “*Carioca*” e “*Vamos Ler*”. Ressalta-se que, nesse mesmo contexto, é que foi erguido o edifício do *A Noite* na Praça Mauá. No entanto, o alto valor

envolvido na empreitada de concreto armado fará com que todos os imóveis, máquinas e instalações do jornal *A Noite* sejam vendidos, no ano de 1931, para a Companhia Estrado de Ferro São Paulo-Rio Grande, uma das várias frentes de investimento do empresário estadunidense Percival Farquhar – que, além da Companhia, tinha vários outros negócios, por exemplo, as concessões de gás, luz e telefones do Rio de Janeiro.

Dois anos depois, em 1933, além de jornais e revistas, o grupo *A Noite*, sob novo proprietário, decide investir também no meio radiofônico. Sendo assim, no dia 18 de maio de 1933, é criada a Sociedade Civil Brasileira da Rádio Nacional. Em maio de 1936, é convocada uma assembleia com a finalidade de estabelecer cotas de cada sócio; ademais, ficaria decidido que: “Foram conferidos ao presidente poderes para adquirir uma estação de radiodifusão de 20KW” (MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 16).

No dia 12 de setembro de 1936, após a transmissão da Hora do Brasil, a sequência de notas de “Luar do Sertão”, tocada ao vibrafone por Luciano Perrone, marcaria a inauguração oficial da Rádio Nacional. Celso Guimarães aproxima-se do microfone e anuncia: “Alô, alô Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro!” (MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 24). Na sequência, a Orquestra do Teatro Municipal executa o Hino Nacional e, logo, toma a palavra o presidente do Senado, Medeiros Neto, que, em nome do presidente da república, anuncia:

Aqui se levanta mais uma voz pela paz e pela defesa de todos quanto souberem, nesta hora terrível para a humanidade, compreender que ela é mais uma garantia de que, na nossa pátria, a liberdade terá sempre um culto. A estação que neste momento se inaugura nasce sob a proteção de uma empresa que em todos os tempos tem sido arauto das grandes aspirações do povo – a *A Noite*. Está inaugurada a grande estação da Sociedade Rádio Nacional. (MEDEIROS NETO, 1936 apud MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 24-25).

Da fala do senador, é possível perceber dois aspectos muito interessantes devido ao desenvolvimento dos acontecimentos. O primeiro diz respeito à “hora terrível para a humanidade”, que, ao nosso ver, se refere ao nazismo alemão, ao fascismo italiano e à Guerra Civil Espanhola. No entanto, com a ascensão do Estado Novo no ano seguinte, 1937, a valorização da liberdade, também mencionada, será completamente colocada de lado. O segundo aspecto é o enaltecimento do *A Noite* como modelo empresarial bem-sucedido no país, modelo este que sucumbirá novamente à falência, só sobrevivendo ao ser incorporado pela União em 1940.

No dia da inauguração da Rádio Nacional, um avião decorado como se fosse um cometa sobrevoou a cidade do Rio de Janeiro, distribuindo panfletos divulgando a

inauguração da rádio, sendo alguns deles premiados. Os valores variavam entre 10, 50, e 500 mil-reis, sendo este último prêmio contemplado por um único morador do bairro da Penha, que foi prontamente à emissora resgatar o valor (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). “Um grande acontecimento na radiophonia brasileira”; será essa a manchete utilizada pela revista Carioca (1936) para noticiar a inauguração da Rádio Nacional. A reportagem, publicada em sincronia com a primeira transmissão da rádio, traz, como destaque, os nomes do *cast* que faria parte da emissora. No texto da reportagem (ou informe publicitário?), é destacada a potência do transmissor: “[...] a Rádio Nacional com seus 22 kilowatts, será ouvida nitidamente por todo o paiz, desde o Amazonas até o Rio Grande do Sul” (UM GRANDE..., 1936, p. 40). Essa potência não seria somente em sua abrangência de norte a sul, mas referente também à qualidade sonora, característica crucial para a manutenção da audiência, como observado nas pesquisas do IBOPE analisadas neste trabalho. Adiante, o texto reafirma “[...] as finalidades educativas e culturais” (UM GRANDE..., 1936, p. 40) que seriam trabalhadas pela emissora. Esses objetivos, desde o surgimento da radiodifusão no Brasil, eram colocados como eixo norteador para as estações, mesmo que o seu funcionamento dependesse dos anúncios publicitários. Essa visão do rádio como formador da sociedade é algo que perpassa vários momentos desse setor no Brasil. O maior destaque dessa matéria são o *cast* de funcionários e a estrutura envolvida naquela que já se colocava como “[...] a mais forte estação do paiz” (UM GRANDE..., 1936, p. 41).

A aproximação com o Estado brasileiro tem uma primeira demonstração com a apresentação de Genolino Machado, redator-chefe da Hora do Brasil, como cronista da Rádio Nacional. A reportagem informa que serão irradiadas, todas as manhãs, aulas de ginástica com o professor Oswaldo Diniz de Guimarães, com o acompanhamento de Jorge Paiva no piano, a fim de auxiliar na marcação rítmica dos exercícios (UM GRANDE..., 1936).

Apesar do sucesso de audiência da Rádio Nacional, os negócios da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande não iam bem. A dívida com o Estado brasileiro chegou à cifra de três milhões de libras esterlinas (FERRARETO, 2017). Como estratégia para sanar financeiramente os investimentos de Percival Farquhar, todos os negócios pertencentes à Companhia serão incorporados à União:

Art. 1º – Ficam incorporados ao Patrimônio da União:

- a) toda a rede ferroviária de propriedade da Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande ou a ela arrendada;
- b) todo o acervo das Sociedades “A Noite”, “Rio Editora” e “Rádio Nacional”;
- c) as terras situadas nos Estados do Paraná e Santa Catarina, pertencentes à referida Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande.

Parágrafo único – Ficam igualmente incorporadas ao Patrimônio Nacional todas as entidades ou empresas dependentes das enumeradas nas alíneas a e b ou a elas financeiramente subordinadas. (BRASIL, 1940).

Dessa maneira, a Rádio Nacional passava a integrar o aparato estatal. Parte do texto do Decreto-Lei n. 2.073, de 8 de março de 1940, revelava também o interesse do governo em adquirir tais negócios: “[...] é de relevante interesse para a economia do país e, portanto, de utilidade pública, a manutenção e desenvolvimento das atividades de tais empresas, sob a orientação e responsabilidade do Governo.” (BRASIL, 1940).

Além disso, na opinião de Vargas, era melhor que essas empresas ficassem todas nas mãos do governo ao invés de serem entregues ao capital estrangeiro (MCCANN, 2004). O Estado Novo teve também a oportunidade de contar com uma rádio que já possuía uma estrutura física boa, relevante entre as emissoras, e que, com o aparato estatal, seria uma ferramenta muito potente para a manutenção ideológica do regime.

Em um primeiro momento, os funcionários da emissora ficaram apreensivos, pois não sabiam o que iria acontecer com os seus empregos (MOREIRA; SAROLDI, 1984). Deixariam de ser trabalhadores com carteira assinada e passariam à categoria de funcionários públicos? Murce (1976) relata que, para os ex-funcionários da rádio, isso se tornou um problema; no fim das contas, não seriam reconhecidos como funcionários públicos, para depois obterem os direitos que seriam justos (como aposentadoria), e tão pouco foram contratados como comerciários. Nestor de Holanda (1969), sem precisar data, no livro dedicado aos “subterrâneos da música popular e da vida boemia do Rio de Janeiro”, traz o relato do músico saxofonista Luiz Americano sobre a possibilidade de tornar-se funcionário público sendo músico contratado da Rádio Nacional:

Quando decreto do governo permitiu a transferência para o Serviço Público de todos os que pertenciam aos quadros da Rádio Nacional, Luís Americano não optou por uma vaga entre os funcionários. E me disse por quê:

- Não apitei, porque não quero ser burocrata... (HOLANDA, 1969, p. 48-49).¹²

A questão trabalhista envolvendo os funcionários da Rádio Nacional é uma das faces desse paradoxo de a emissora ser, ao mesmo tempo, uma rádio pertencente à União com uma gestão completamente comercial. Esse é um dos vários exemplos de entre lugares ocupados pela Rádio Nacional no que diz respeito às esferas pública e privada.

¹² Não sabemos se o uso da expressão “apitei” foi proveniente de erro de digitação no livro, no lugar de “optei”, ou se trata-se de uma expressão da época. Por isso, mantivemos o texto como está no original.

Para o cargo de Superintendente das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, foi nomeado o coronel Luiz Carlos da Silva Neto e, para a direção da Rádio Nacional, Gilberto de Andrade (SAROLDI; MOREIRA, 1984). Logo no início da nova gestão, Andrade estabelece a criação da Seção de Estatística da Rádio Nacional, que organizava, em gráficos, os programas e seus horários para serem oferecidas cotas publicitárias às empresas de acordo com o sucesso que a atração obtinha (SAROLDI; MOREIRA, 1984). Essa gestão baseada em levantamento de dados será fundamental para o sucesso da Rádio Nacional e servirá de modelo para outras emissoras. Alinhado a essa perspectiva, conforme detalhado anteriormente neste trabalho, o surgimento do IBOPE tornará esse levantamento de dados ainda mais refinado, permitindo intervenções cada vez mais precisas na organização dos programas, relacionando-os à sua relevância em determinado horário e com foco em determinado público, seja este formado por homens, mulheres ou crianças. O sucesso desse modelo pode ser verificado nos números da Rádio Nacional relativos ao rendimento dos seus programas.

Com uma visão moderna, Gilberto de Andrade compreendia que um programa que tivesse mais audiência permitiria a experimentação em outros de menor retorno financeiro, tornando a emissora atrativa em vários segmentos. Paulo Tapajós (1974), diretor musical da Nacional em seu auge, exemplifica essa estratégia comercial e financeira escolhida pela emissora com o seguinte exemplo:

Então a gente podia realizar um programa deficitário que mais adiante a gente faria um programa altamente lucrativo. Jararaca e Ratinho era um programa altamente lucrativo porque não ocupava ninguém e dava uma boa renda. Um milhão de melodias foi um programa deficitário, porque ele ocupava muita gente, custava uma nota alta que não era coberta pela renda publicitária. (TAPAJÓS, 1974 apud SAROLDI; MOREIRA, 1984, p. 33).

De fato, um programa humorístico, como o da dupla caipira Jararaca e Ratinho, por não precisar de uma estrutura muito robusta, era barato de realizar. Os programas humorísticos tinham um apelo de audiência muito forte, além de lotarem os auditórios. Mesclando apresentações musicais, paródias, contação de causos e interação com o público, era o tipo de programa que chamava a atenção dos anunciantes¹³. Já programas que continham

¹³ Desenvolvi, em minha pesquisa para o Mestrado em História, uma análise da performance humorística da dupla Alvarenga e Ranchinho nos palcos da Rádio Nacional: GIANELLI, Carlos Gregório dos Santos. '**Os milionários do riso**': a performance humorística da dupla Alvarenga e Ranchinho nos programas de rádio (1936-1947). 162 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Mestrado em História, Florianópolis, 2014.

uma orquestra como elemento base eram muito mais caros, isso por causa de elementos como o grande número de músicos envolvidos, a necessidade de mais operadores de microfone etc. Vale lembrar, no entanto, que o programa citado por Tapajós, “Um milhão de melodias”, foi o escolhido pela Coca-Cola como veículo de divulgação do produto que acabara de chegar a terras brasileiras. McCann (2004) aponta para o fato de que, enquanto o *A Noite* e revistas associadas drenavam dinheiro dos cofres públicos, a Rádio Nacional, em contraste, garantia lucros imensos. Para ter-se uma noção, o crescimento da emissora, compreendido entre os anos de 1940 e 1946, chegou à casa dos 700% (MCCANN, 2004).

Um momento que marcará a história da Rádio Nacional, mostrando a potência da emissora enquanto rádio comercial amparada pelo Estado, é a inauguração dos seus novos estúdios. Entre as inovações, destacam-se o piso flutuante sobre molas do palco sinfônico e o isolamento acústico em vidro e aço, medindo 5m56cm de largura por 2m53cm de altura, pesando um total de duas toneladas, acionado a motor, que auxiliava a captação dos músicos e permitia acesso visual aos espectadores no auditório. Este último, por sua vez, tinha 111,72 metros quadrados e capacidade de 496 lugares (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). As imagens da chegada desse novo material impressionam pela engenhosidade envolvida, o que acabou chamando a atenção de quem passava pela Praça Mauá no momento, como é possível observar nas imagens a seguir (Figura 8, Figura 9 e Figura 10).

Figura 8 – Chegada do isolamento acústico em vidro e aço



Fonte: Superintendência (1956, p. 22).

Figura 9 – Chegada do isolamento acústico em vidro e aço – panorama Praça Mauá



Fonte: Superintendência (1956, p. 22).

Figura 10 – Chegada do isolamento acústico em vidro e aço – içagem ao auditório



Fonte: Superintendência (1956, p. 22).

Ainda em 1942, ocorre a mudança de local dos transmissores de Campinho para a Parada de Lucas, com a compra de um novo transmissor de 50 kws, o mais potente do país (MCCANN, 2004), fortalecendo o seu sinal, fato que colocaria a Rádio Nacional entre as cinco maiores rádios do mundo (MOREIRA; SAROLDI, 1984). Como não poderia ser diferente, o fato foi devidamente noticiado pela revista Carioca (1942), como é possível conferir na Figura 11.

Figura 11 – Reportagem sobre a inauguração dos novos estúdios da Nacional na Revista Carioca



Fonte: Os Novos... (1942, p. 3).

Na fotografia em destaque, tem-se o diretor do DIP, Lourival Fontes, proferindo o discurso de inauguração das novas instalações. Logo no início do texto, é mencionada a grande extensão territorial do Brasil como empecilho para o progresso. Nesse contexto, com a instalação de novos transmissores, a Rádio Nacional iria contribuir na missão de levar seus programas para todo o território brasileiro com a qualidade sonora desejada¹⁴.

Adiante, na mesma publicação, constam fotografias divulgando o evento, em um estilo similar ao de uma coluna social, mostrando os convidados muito bem trajados para a ocasião (Figura 12). Nessas fotografias, destaca-se, em duas delas, a presença de Gilberto de Andrade, diretor da Rádio Nacional: na primeira, junto ao superintendente das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, coronel Luiz Carlos da Costa Netto; na segunda, com o diretor da revista Carioca, Heitor Muniz. Já o coronel aparece tanto na primeira foto citada como na terceira abaixo, ao lado de sua filha, esposa e demais convidados não identificados.

¹⁴ Lamentamos que a cópia digitalizada fornecida pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional não possua a página 63, na qual a reportagem continua. Infelizmente, até a conclusão desta tese, essa falha não foi reparada.

Figura 12 – Comentários, com fotografias, sobre a inauguração dos novos estúdios da Nacional na Revista Carioca

A "NACIONAL" inaugura os seus novos estúdios



NO AUDITÓRIO DA RÁDIO NACIONAL, no dia de sua inauguração, vendo-se da direita para esquerda o Dr. Gilberto de Andrade, o Coronel Costa Netto, o Sr. Apolinário Salles, ministro da Agricultura, o ministro Barros Barreto, presidente do Tribunal de Segurança Nacional e a escritora Sra. Ilka Chase.



O diretor da CARIOLA, Dr. Heitor Menz, ao lado do diretor da Rádio Nacional, Dr. Gilberto de Andrade, na primeira audição pública realizada nos novos estúdios no dia seguinte ao de sua inauguração.



Grupo tirado nos novos estúdios da Rádio Nacional na audição de 19 de abril, vendo-se entre outros o Coronel Costa Netto, sua gentil filha senhorita Janete Rand Costa, a senhora Violante Coelho Netto de Freitas

Mary Benaion



Senhorita Mary Benaion

Com distinção, terminou a senhorita Mary Benaion o curso de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Aluna da professora Dulce de Sá, a jovem amazônica possui verdadeiro temperamento de artista. Inscreve-se no concerto pianístico instituído pela pianista Mirella Jonas.

NÃO HÁ CABEÇA EM QUE ESTE TRIO NÃO APPAREÇA!



Lacaio **PHENOMENO**
FORTIFICA OS CABELOS - EUPHINA A CASPA
FACILITA A CHIQUILAGAO

Fonte: A "Nacional"... (1942, p. 49).

Da incorporação da Rádio Nacional ao Estado brasileiro em diante, os números da emissora só aumentaram e sua estrutura foi ficando cada vez mais impressionante. Antes, ocupava somente um andar (22º) do prédio do edifício A Noite; a partir de 1942, com os novos estúdios e o auditório reformados, passou a ocupar também o 21º, onde as novas instalações ficariam. O 22º andar ficou dedicado principalmente à seção de radioteatro, possuindo um instrumental completo voltado para a sonoplastia (MOREIRA; SAROLDI, 1984), um dos grandes destaques da estrutura da emissora. Essa primeira fase áurea da Rádio Nacional pode ser delimitada pela presença de Gilberto de Andrade como diretor. Foram nove anos à frente da emissora, sendo eles mais que suficientes para comprovar o sucesso de seu modelo de gestão. Em entrevista cedida para o Jornal do Comércio, em 1945, Andrade exibe os números relativos à programação da rádio, que acabaram sendo um balanço de sua administração:

A situação da Rádio Nacional [...] apresenta os seguintes índices: irradia 112 horas por semana, ou seja, 6.720 minutos, assim distribuídos os seus programas: música clássica e semiclássica, 300 minutos; programas educativos, 300 minutos; informativos e crônicas, 740 minutos; música variada, 1810 minutos; cultura física, 660 minutos; radioteatro, 960 minutos; música popular brasileira, 740 minutos; programas de auditório, 270 minutos; variedades, 940 minutos. (ANDRADE, 1945 apud MOREIRA; SAROLDI, 1984, p. 52).

Mesmo após a saída de Gilberto de Andrade, concretizada em 16 de março de 1946¹⁵, a Rádio Nacional continuou a mostrar um desempenho incrível. Em 1947, por exemplo, de um total de 248 faixas de horário analisadas em uma semana, a emissora liderava em 171 e ficava em segundo lugar em 58. Em outras pesquisas realizadas na década seguinte, como em uma feita em 1952, mesmo quando os ouvintes das cidades do interior sintonizavam em outras estações locais, diziam preferir as atrações provenientes do *cast* da Rádio Nacional (MCCANN, 2004).

Conforme mencionado, um dos principais motivos para o sucesso comercial da Rádio Nacional, além de seu poderio econômico e estrutural por estar ligada ao Estado, era, de fato, o seu modelo organizacional. O apoio financeiro ou até mesmo de pessoal que a União poderia prover não seria suficiente se não houvesse um modelo de gestão eficiente. Como

¹⁵ No fim do mesmo ano, Gilberto de Andrade aceita o convite de Assis Chateaubriand e assume a direção das emissoras cariocas da rede das associadas. À frente das rádios Tupi e Tamoio, Andrade recebia 2% de todo o faturamento, mais um salário fixo. Aos poucos, muitas das atrações exclusivas da Nacional foram sendo contratadas pela Tupi, o que contribuiu significativamente para a derrocada da emissora na questão da audiência (MOREIRA; SAROLDI, 1984).

exemplo da fomentação do crescimento existente dentro da emissora, no ano de 1940, foi estabelecida, pelo Departamento Comercial, uma meta de faturamento de 300 contos, sendo que a rádio nunca havia atingido nem 150. Como forma de incentivar os funcionários a buscarem investidores, o Departamento ofereceu o prêmio de 5 contos para o corretor que obtivesse o maior número de verbas. A iniciativa deu certo, fazendo com que a Rádio Nacional atingisse o faturamento de 307 contos de réis (SUPERINTENDÊNCIA, 1956).

De uma perspectiva geral, a emissora possuía o seguinte plano organizacional: “gravitando em torno da Direção Geral, oito Divisões, com um Diretor cada uma.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 11). Ou seja, cada divisão operava de modo razoavelmente independente, mas todas tinham, como elo comum, a direção geral. O que se quer dizer com isso é que uma divisão responsável pela criação artística da emissora, por exemplo, não estava subordinada à financeira. Esta última deveria apenas cumprir a sua função de acordo com as prerrogativas e ordens estabelecidas com e pela Direção Geral. Isso fez com que – como no caso citado por Tapajós (1974), no qual um programa humorístico bancava os gastos de uma estrutura orquestral –, caso a Direção Geral visse sentido em gastar ou investir mais em determinado programa, caberia à divisão financeira apenas cumprir a ordem de realocar os investimentos. Além da Direção Geral, a Rádio Nacional contava com as seguintes divisões: Divisão de Administração; Divisão de Secretaria e Contencioso; Divisão de Radiojornalismo; Divisão Musical; Divisão de Radioteatro; Divisão Técnica; Divisão de Publicidade e Divisão de Programação. Cada Diretor, relacionado a cada divisão, mais o Diretor Geral, formavam o Conselho de Administração (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Com relação ao número de pessoal, verifica-se, no auge da emissora, na década de 1950, os seguintes dados: 40 funcionários administrativos, 10 maestros e arranjadores, 33 locutores, 124 músicos, 55 radioatores, 39 radioatrizes, 52 cantores, 44 cantoras, 18 produtores, 1 fotógrafo, 13 informantes, 5 repórteres, 24 redatores e 4 secretários de redação (além dos já mencionados diretores de cada divisão e do Diretor Geral) (SUPERINTENDÊNCIA, 1956).

Integrando a parte organizacional da Rádio Nacional, tem-se a Associação Beneficente dos Empregados da Rádio Nacional (ABERNA). Criada com o apoio da Direção Geral, foi responsável por estabelecer alguns serviços que muito auxiliariam no bem-estar de seus funcionários. A emissora possuía o seu próprio bar-restaurante, que servia uma média de seis mil refeições por mês (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Além disso, eram oferecidos os mais diversos serviços médicos pela ABERNA. O número de consultas no ano de 1955, por

exemplo, chegou a 2.535. Além desse serviço, a ABERNA oferecia cirurgia; pequena cirurgia; fisioterapia; injeções; traumatologia; oftalmologia; otorrinolaringologia; tisiologia; exame de laboratório; radiografias; e visitas em domicílio (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). A preocupação em manter o alto nível das performances de seus artistas não era refletida somente por meio das instalações físicas da rádio, com seus estúdios modernos ou transmissores, mas por um olhar literalmente clínico sobre o principal instrumento de muitos de seus profissionais: a voz. Por isso, além do investimento em equipamentos modernos, a Rádio Nacional tinha uma Escola de Solfejo¹⁶, que contava com consultas periódicas e exercícios para a voz (SUPERINTENDÊNCIA, 1956).

O departamento artístico da Rádio Nacional pode ser observado a partir de duas grandes divisões: a Divisão de Radioteatro e a Divisão Musical. Em dezembro de 1936, três meses após a inauguração da rádio, pequenas cenas de radioteatro eram veiculadas entre os números musicais. No ano seguinte, no dia 6 de agosto de 1937, começou a ser irradiado semanalmente o programa “Teatro em Casa”, com peças completas (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Outro marco da programação voltada ao radioteatro foi a primeira novela radiofônica, “Em Busca da Felicidade”, que estreou na Rádio Nacional no dia 5 de junho de 1941.

Com o passar do tempo, o radioteatro foi ganhando cada vez mais espaço, chegando, no meio da década de 1950, a ocupar 50% da programação da Rádio Nacional (com exceção das madrugadas), transmitindo um total de 14 novelas por dia (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Para garantir um suporte sonoro qualificado, a Rádio Nacional dispunha de dois setores ligados ao radioteatro que eram essenciais para dar credibilidade às histórias contadas: de sonofonia e de sonoplastia. O primeiro setor, sonofonia, era responsável por fornecer elementos tidos como “ornamentos sonoros” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 44), provenientes de discos pertencentes à emissora. Seria muito próximo do que hoje chamaríamos de trilha sonora, com a diferença de que, na sonofonia, às vezes eram utilizadas partes muito específicas de peças clássicas para auxiliar em momentos da narrativa que expressassem tensão, alegria, tristeza etc. A seguir, tem-se a imagem de um funcionário da

¹⁶ Solfejo é o exercício vocal em que são “cantadas” as notas musicais lidas em uma partitura. A música solfejada não necessariamente possui letra, podendo ser um exercício para aumentar a precisão vocálica ao atingir determinada nota, ou ainda treinar elementos importantes para a prática do canto, como respiração e impostação da voz.

Nacional fazendo marcações nos discos que seriam utilizados como efeitos, sempre tendo o script da novela como guia (Figura 13).

Figura 13 – Funcionário da Rádio Nacional marca em disco efeitos que serão utilizados em uma radionovela



Fonte: Superintendência (1956, p. 44).

O segundo setor, o de sonoplastia, era definido pela Rádio Nacional como “a arte mágica dos ruídos” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 45). Para a obtenção dos mais diversos sons – que iam desde o trote de um cavalo até um tiro de revólver, da chegada de um trem a cigarras cantando noite adentro –, foram construídas instalações muito completas para fornecer o máximo possível de gama sonora. Até mesmo uma casa em miniatura foi erguida nos estúdios para auxiliar no processo de criação (Figura 14).

Figura 14 – Instalações da seção de radioteatro da Nacional



Fonte: Superintendência (1956, p. 38).

Outro grande destaque do setor artístico da Rádio Nacional era a sua Divisão Musical. Desde a sua inauguração, a emissora valorizava o *cast* musical que conseguiu reunir. Como destaque à parte, as orquestras sempre foram um diferencial. Na década de 1950, a rádio tinha 16 maestros e arranjadores que compunham a equipe dirigente da Orquestra da Rádio Nacional, podendo contar, portanto, com um grande número de músicos. Em 1956, a orquestra tinha cerca de 110 músicos (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). A Rádio Nacional colocava sua orquestra como responsável por realizar um “fundo sonoro capaz de enriquecer a impressão auditiva” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 58). Com isso, a emissora procurava afirmar que sua Divisão Musical não tinha como funções apenas acompanhar intérpretes em suas canções ou executar peças para os programas de caráter exclusivamente musicais; mas que a cama sonora que seus músicos forneceriam tornaria diferente a experiência de escutar os programas. A Rádio Nacional nomeia essa categoria musical de “[...] música concreta¹⁷, pois é ela que dá forma as abstrações do microfone.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 58).

¹⁷ O termo “música concreta”, utilizado pelos autores do Anuário Comemorativo da Rádio Nacional, não tem o mesmo significado do termo cunhado por Pierre Schaeffer em 1948, “no qual a música pré-gravada é difundida sem presença de músicos ou cantores em tempo real”. (MÚSICA, 2020).

Os números da Divisão Musical não eram impressionantes apenas na disposição de músicos, mas também no que diz respeito ao acervo de partituras que a emissora dispunha em seu Arquivo Musical (Figura 15), muitas delas originais para cada programa. O número de orquestrações próprias com o qual a Rádio Nacional contava em 1956 chegava a 30.881; já o número de orquestrações diversas (uma peça já composta ou para acompanhamento de intérprete) era de 22.080 exemplares, chegando ao total de 52.961 orquestrações (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Integrando uma perspectiva que se projetava para o Brasil em meados da década de 1950, na qual se acreditava no potencial da industrialização brasileira como forma de superar os atrasos econômicos e sociais, parte dos funcionários que integravam a Divisão Musical foram apresentados como “operários da canção”: “Realizado o extenuante serviço pelos **operários da canção**, a música brilhará nas paradas musicais ou passará despercebida” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 61, grifo nosso). Adiante neste trabalho, será analisado como a Divisão Musical da Rádio Nacional, com enfoque na produção de Radamés Gnattali e Almirante, constituiu uma ideia de modernidade para a música brasileira, contribuindo com o seu desenvolvimento desde o seu aspecto sonoro (arranjos, orquestrações, modos de captação, timbres etc.) até os seus novos lugares e significados dentro da produção radiofônica e até mesmo fonográfica brasileira.

Figura 15 – Arquivo Musical da Rádio Nacional



Fonte: Superintendência (1956, p. 61).

Além de um departamento artístico robusto, que a Rádio Nacional tinha em suas divisões de Radioteatro e Musical, outro setor teve bastante destaque na emissora: a Divisão de Radiojornalismo (Figura 16). Primeira emissora do Brasil a contar com uma redação própria para jornais diários (SUPERINTENDÊNCIA, 1956), a Nacional estabelecerá uma linguagem radiofônica para a veiculação de notícias que será a base para outras emissoras e, posteriormente, também para o jornal televisionado.

Figura 16 – Divisão de Radiojornalismo da Nacional



Fonte: Superintendência (1956, p. 48).

A redação da Rádio Nacional funcionava 24 horas por dia, dividindo a jornada de trabalho em quatro turnos. Cada turno contava com um redator, um redator auxiliar, dois locutores, um noticiarista e um repórter, os quais eram supervisionados por um redator-chefe, que estava em contato direto com a sua secretaria em qualquer turno que fosse necessário (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). A divisão ainda tinha uma Seção de Reportagem, com um chefe e cinco radiorrepórteres, “inclusive uma mulher” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 48), nas palavras da emissora, e que estava sempre a postos para irradiar, a qualquer hora do dia, uma notícia de última hora.

Com o objetivo de organizar o horário disponível para a irradiação das notícias, a Rádio Nacional desenvolveu um “sistema linear”, que consistia na organização de determinado texto em linhas, o qual serviria de base de cálculo para a elaboração de um programa. Com o tempo, convencionou-se que um minuto de leitura radiofônica correspondia a 15 linhas do texto jornalístico (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Outra inovação implantada pela Rádio Nacional foi o “lead radiofônico”, que consistia basicamente no resumo das principais informações que seriam veiculadas logo no início do programa (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). O maior expoente do modo de produzir um programa jornalístico na emissora foi o Repórter Esso, transmitido pela primeira vez em 28 de agosto de 1941, que teve Heron Domingues como o seu principal locutor. A impostação vocal de Heron, a precisão na dicção e o cuidado com a entonação das palavras é algo que se faz presente na linguagem jornalística radiofônica e televisiva até os dias de hoje.

Integrando a Seção de Reportagem da Nacional, tinha-se o Setor Político. Estava designado um jornalista para cobrir os acontecimentos na Câmara dos Deputados, outro para o Senado Federal e um terceiro na Câmara dos Vereadores. Para organizar todas as informações e reuni-las no programa “Antena Política”, a emissora contava com mais dois jornalistas. Além dessa equipe, a Nacional tinha dois jornalistas, um operador e equipamento completo para a transmissão de notícias diretamente da sede do governo federal para o boletim “Aconteceu no Catete” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956).

Integrava também a Divisão de Radiojornalismo da Nacional a Seção de Esportes, a qual foi pioneira na transmissão de jogos de futebol e outras modalidades esportivas, tais como automobilismo, basquete e corrida de cavalo (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). A seção contava com mais de 20 profissionais que, além da realização de transmissões em tempo real, elaboravam programas comentando os principais acontecimentos de determinado campeonato. Nessa categoria, destacavam-se o programa “No Mundo da Bola”, transmitido aos sábados e domingos, e o programa “Resenha Esportiva Superball” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Durante a Copa do Mundo de 1950, ocorrida no Brasil, a Rádio Nacional deu suporte técnico e logístico para as emissoras estrangeiras de rádio que solicitasse o seu serviço (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Uma inovação apresentada pela emissora na transmissão das partidas de futebol foi o sistema duplo. Implantando em 1946, consistia basicamente na utilização de dois locutores. Cada um ficava localizado mais próximo à área de ataque do time adversário, aumentando a velocidade da locução, a

dinâmica e a precisão na descrição das jogadas. Mais tarde, esse sistema foi ampliado com a presença de repórteres que ficavam atrás de cada gol, informando detalhes da partida (SUPERINTENDÊNCIA, 1956).

A terceira seção vinculada à Divisão de Radiojornalismo da Nacional era a Seção de Divulgação, responsável por estabelecer “[...] os vínculos de relações-públicas com a imprensa de todo o país.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 52). Essa seção influenciava todo o setor de publicidade, passando pelo seu crivo os “[...] lançamentos dos programas, planejamentos de apoio publicitário, a propaganda da rádio e de seus artistas.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 52). O responsável por essa seção durante certo período foi Nestor de Holanda, conhecido cronista da música e dos circuitos culturais da cidade do Rio de Janeiro na época. Nestor de Holanda relata sobre o pagamento enquanto funcionário da Rádio Nacional: “Ganhávamos, como já disse, por produção de programa, além de um fixo pela exclusividade” (HOLANDA, 1969, p. 266). Para a emissora, era importante manter certos nomes exclusivos em seu quadro a fim de garantir o padrão de qualidade estabelecido até então. A disputa por nomes que integrassem tanto o *cast* de intérpretes e músicos quanto quem fazia os roteiros, como no caso de Holanda, era grande, pois isso era fator determinante para o sucesso de um programa e que, consequentemente, atrairia mais investidores.

Além de estabelecer parâmetros fundamentais para o desenvolvimento do radiojornalismo, a Rádio Nacional implantou a Rede Nacional de Notícias. Era formada por dezenas de emissoras e centenas de serviços de alto-falantes espalhados pelo interior do país. Eram retransmitidos 17 boletins diários elaborados pela Rádio Nacional em mais de 13 estados, simultaneamente.

Para dar conta de todo esse aparato jornalístico e artístico, a Rádio Nacional precisava contar com uma estrutura técnica robusta, que fosse capaz de dar a assistência necessária tanto para o funcionamento da própria emissora (captação sonora, tratamento dos programas, edição etc.) como para a transmissão do seu sinal. A Divisão Técnica contava com 59 funcionários encarregados de prestar esse suporte. As tarefas designadas para essa divisão eram as seguintes: operação de cinco controles de áudio responsáveis pela qualidade sonora de seis estúdios para a programação de 24 horas diárias; manutenção no ar de dois transmissores FM durante 19 horas e meia diárias; manutenção no ar de um transmissor de ondas médias de 50 kws, dois transmissores de ondas curtas de 50 kws e dois transmissores de ondas curtas de 10 kws durante 19 horas e meia diárias; manutenção no ar, durante quatro

horas e meia pela madrugada, de um transmissor de ondas médias de 25 kws; e execução de todas as tarefas de transmissão de programas e reportagens fora da sede da Nacional, utilizando inclusive viaturas (SUPERINTENDÊNCIA, 1956).

Ainda na Divisão Técnica, a Rádio Nacional possuía um Controle-Geral (Figura 17), nos estúdios do 21º andar, de onde era possível controlar o radioteatro, o rádio jornal, o funcionamento da frequência modulada e a saída de som para os transmissores, utilizando-se do mais moderno equipamento de mesas de som e outros moduladores da época. Esse local era apelidado de “vitrina dos milagres” por tratar-se de um controle-geral no formato de “aquário”, de onde os técnicos tinham acesso visual a artistas e jornalistas da emissora, podendo então dar comandos por gestos durante a gravação de um programa ou o sinal do início de alguma transmissão. A função era equalizar o som de maneira que este ficasse com a melhor qualidade possível, desde o momento de captação até a transmissão para os ouvintes do Brasil e do mundo.

Figura 17 – Técnico operando no Controle-Geral da Rádio Nacional



Fonte: Superintendência (1956, p. 71).

O envio do sinal da Rádio Nacional era efetuado por nove transmissores instalados na Parada de Lucas (Figura 18). A título de comparação, lembramos que, em 1936, ano de surgimento da emissora, ela contava apenas com um transmissor de 25 kws.

Figura 18 – Mesa de comando do transmissor Telefunken de 50 kws na Parada de Lucas



Fonte: Superintendência (1956, p. 75).

O investimento realizado por suas gestões, combinado ao sucesso comercial da emissora com o aparato estatal, acabaram por impulsionar, literalmente, a potência da Rádio Nacional, que terá o seu sinal captado em várias partes do globo. Na Parada de Lucas, duas antenas, uma de 25 e outra de 16 metros, eram direcionadas para a captação do sinal nos Estados Unidos; outro par de 25 e 16 metros era direcionado para a captação na Europa; e uma antena de 16 metros era direcionada para a África do Sul (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). Além dessas, mais cinco antenas instaladas na Parada de Lucas, variando entre 16 e 48 metros, eram utilizadas para a transmissão para todo o território nacional (SUPERINTENDÊNCIA, 1956). No alto do edifício A Noite, a Rádio Nacional ainda contava com duas antenas FM; uma RCA, modelo Pylon, “a única existente no Brasil” até então, e outra do modelo terraplano (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 75).

Desse modo, percebe-se a clara intenção de internacionalização que a Rádio Nacional tinha com esse investimento em antenas direcionadas especificamente para outros continentes mundo afora. Para além de envio de um sinal de qualidade, essa preocupação integrará o modelo de broadcasting que a emissora implementou e que vinha desde a sua estrutura humana, de criação artística e jornalística que, para obter o êxito desejado, deveria ter uma estrutura física e técnica à altura.

Compartilhamos da tese apontada por vários autores (MOREIRA; SAROLDI, 1984; MCCANN, 2004; FERRARETO, 2017; ZUCULLOTO, 2017) a qual atribui parte do modelo

bem-sucedido da emissora ao paradoxo público-privado no qual a Rádio Nacional estava imersa. Ao mesmo tempo em que a rádio tinha um retorno comercial inquestionável, figurando entre as empresas mais rentáveis pertencentes às Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, tinha também uma estrutura estatal permanente por trás, o que garantia, além de alguns investimentos diretos, facilidades burocráticas e canais diplomáticos com emissoras e governos de outros países.

No entanto, como mostra McCann (2004), um dos fatores apontados como fundamentais para o estabelecimento desse modelo de broadcasting como referência para outras emissoras foi o distanciamento que a Rádio Nacional acabou tendo dos burocratas do Estado Novo na elaboração de sua programação. Como foi visto, eles não tiveram sucesso em outras tentativas de estabelecer um canal de comunicação pelo rádio com a população em toda a extensão do território brasileiro; estavam mais interessados em satisfazer os objetivos do regime voltados para a propaganda política e ideológica. Somente com a visão comercial dos diretores e produtores da Rádio Nacional é que a emissora conseguiu atingir um público grande e variado, marcando índices de audiência que se mantiveram, durante muito tempo, como inatingíveis.

2.3 A INTERLOCUÇÃO NAS REVISTAS

Para analisar o impacto que a Rádio Nacional teve em seu auge, apontamos como possibilidade a análise das revistas que orbitavam a emissora. Dentre os periódicos que circulavam no período analisado neste trabalho, escolhemos dois: a Revista Carioca e a Revista do Rádio. Vale lembrar que a Revista Carioca fazia parte do grupo editorial do jornal A Noite, que fundará a Rádio Nacional, tendo, por esse motivo, uma relação muito próxima com a emissora desde antes de sua fundação oficial. De modo muito discreto, a Carioca fazia uma “tabelinha” com a Rádio Nacional, auxiliando na divulgação da emissora e informando seus ouvintes sob outra perspectiva que não a sonora. Vale lembrar que as revistas e os jornais na época pré-televisão eram de suma importância para as emissoras de rádio, pois eram responsáveis por fornecer uma referência visual dos artistas que integravam o *cast*. Desse modo, tanto a Carioca quanto a Revista do Rádio cumpriam um papel fundamental para o funcionamento do *star system* da época na divulgação de mídia de quem buscava o estrelato nos microfones do rádio. Os cantores e cantoras, em especial, além de atuarem nas

transmissões radiofônicas, tinham, como meio de divulgação de seus trabalhos, os fonogramas (principalmente na época de pré-carnaval), e poderiam ser visualizados pelo público em algumas produções cinematográficas. No entanto, outros artistas envolvidos na radiofonia, como locutores (ou *speakers*, como eram chamados), rádio atores e jornalistas tinham, na mídia impressa dos periódicos, a possibilidade de aproximarem-se do público pela referência visual que as fotografias poderiam proporcionar, além de uma abordagem mais íntima em reportagens que mostravam os aspectos pessoais da vida do artista.

Dentre as produções escritas passíveis de serem analisadas pelo historiador, a revista ocupa um entre-lugar relevante quando se busca compreender um recorte temporal específico. A revista não tem a pretensão de permanecer por muito tempo como produto literário, como um livro, e também não tem a fugacidade do jornal que, depois de poucos dias, já não traz a novidade que se espera do veículo. Nesse sentido é que as revistas “desempenharam o papel de mediadoras de saberes, de práticas sociais e de linguagens” (LINS, 2010, p. 12). Como aponta Monica Velloso (2010, p. 43), “a revista não visa captar a atualidade imediata. Ela se esforça para torná-la objeto de reflexão”.

Juntamente do rádio, a revista, ao mesmo tempo, engendra e testemunha o processo de modernidade ocorrido no Brasil na primeira metade do século XX. No Rio de Janeiro, entre 1880 e 1911, surgem inúmeras revistas, sendo esse fato parte do processo de profissionalização do jornalismo, que se mostraria uma carreira possível de ser seguida, ao lado do ensino e da política (LINS, 2010, p. 15). Tanto as primeiras revistas literárias como as ilustradas que surgiram naquele período buscaram refletir sobre uma modernidade nascente ao retratarem, por exemplo, a velocidade das transformações que a sociedade urbana, em especial a carioca, vinha experimentando. A nova capital federal, forjada nas reformas urbanísticas com suas novas avenidas e construções, será devidamente registrada por essas revistas que surgem do moderno, além de o representarem em suas páginas. Vale salientar que essa modernidade era imposta de maneira autoritária, sustentada na forma de ação de uma oligarquia na delimitação dos novos espaços urbanos. Tendo como base o modo de vida europeu em seus hábitos e costumes, lugares considerados transgressores, como a boemia dos cafés do Rio de Janeiro, serão paulatinamente extintos, ficando a liberdade de expressão cada vez mais restrita a representações artísticas espacialmente limitadas.

Outros aspectos interessantes a serem levados em conta quando analisadas as revistas são as características voltadas à sua materialidade e ao seu modo de leitura. Como enfatiza

Velloso com base em Chartier, “os documentos [...] devem ser também estudados em si mesmos, articulando-se seus aspectos materiais e discursivos, suas condições de produção e suas utilizações estratégicas” (CHARTIER, 2002 apud VELLOSO, 2006, p. 316). Diferentemente do jornal, as revistas, de uma maneira geral, serão editadas e impressas em um formato ainda mais dinâmico que os periódicos; e, por possuírem uma paginação menor que a dos livros, o transporte será facilitado. Assim, por possuir um manuseio muito mais simples do que o do jornal, com suas grandes páginas, ou um livro de capa dura ou com um grande número de laudas, a revista poderá ser facilmente lida em praticamente qualquer ambiente ou momento em que o leitor moderno se encontrasse. Seja sentado no bonde enquanto fazia o trajeto para o trabalho, seja nas praças em algum momento de descanso ou até mesmo no conforto de seu lar. Essa questão material relaciona-se com o modo de leitura mais dinâmico que a revista proporciona. A ampliação do uso de imagens, com fotografias, ilustrações ou intervenções gráficas, faz que a leitura não seja feita de modo mais tradicional, como em um livro, em que se seguem linhas da esquerda para direita e de cima para baixo, ou nas reportagens e inúmeras notas quase que exclusivamente textuais veiculadas pelos jornais. Por ser também resultado do processo de modernidade, a revista propõe, em sua diagramação, uma leitura muito mais dinâmica, fazendo com que os olhos do leitor percorram suas páginas de modo mais aleatório do que formal. “A leitura não se restringe necessariamente ao âmbito do grupo letrado, mas, engloba percepções, práticas e sensibilidades do conjunto da vida social” (VELLOSO, 2010, p. 49).

2.3.1 Revista Carioca

A Revista Carioca surge em um contexto editorial no qual a mídia impressa estava bem desenvolvida no Brasil com a consolidação de muitos jornais, fossem eles matutinos ou vespertinos. A revista integrará parte do consórcio de mídia liderado pelo jornal *A Noite*, que contará também com a Rádio Nacional. A Carioca, desde o seu primeiro número, terá, como traço marcante, várias das características das revistas ilustradas. O periódico contava com textos dos mais variados tipos, que iam desde relatos de guerra (o conflito entre Itália e Abissínia estava em seu auge) até dicas de moda voltadas para o público feminino da elite carioca. Mesmo que mais focada no público feminino e jovem, como analisaremos a seguir, percebe-se que o público que a revista pretendia atingir era mais amplo, fazendo com que uma

mesma edição pudesse ser lida por vários segmentos diferentes dependendo do interesse de cada um. Uma das principais características que diferencia a Carioca de outras revistas ilustradas da época é o uso, em grande quantidade, de imagens, para, como o nome da categoria já indica, ilustrar textos, reportagens e perfis que a publicação trazia.

O editorial do número de estreia da Carioca tece uma reflexão sobre o nome da revista e o ritmo que ela pretendia impor enquanto publicação. Sobre a palavra Carioca, a revista apresenta sua trajetória como palavra em tupi, que poderia significar “água que corre da pedra” ou “casa da água”. Já outro estudioso teria dito que o mesmo termo significaria “descendente do branco” ou “casa do homem branco”. Com o advento do Império Brasileiro, o termo ganhou uma conotação pejorativa por remeter aos locais de coleta de água dos tempos coloniais. Desse modo, o habitante do Rio de Janeiro, antes carioca, passa a ser chamado de fluminense. Somente em tempos republicanos é que a palavra seria resgatada e retirada sua pecha pejorativa. De acordo com o editorial, a sonoridade da palavra em si já continha uma beleza e que, por isso, “[...] do dicionário nacional, passou a palavra tupy ao vocabulário universal, servindo de batismo a uma dança nova, cristalização do samba brasileiro, de delirante sucesso em todos os continentes.” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5).

Depois desse breve percurso histórico-semântico da palavra que batiza a revista, o editorial da primeira edição tece uma relação da palavra carioca – e, por consequência, da revista – com a cidade do Rio de Janeiro, que via florescer a modernidade em seus novos prédios, avenidas e balneários. “Carioca é hoje, sinônimo de beleza e elegância” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5), define a revista. Objetificando a mulher como símbolo dessa beleza, o editorial afirma que “a mulher carioca é um padrão de formosura sem par, de graça inconfundível” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5). Traçando um breve panorama da cidade partindo da figura feminina, o texto segue dizendo que “sejam de Copacabana ou da Tijuca, de Ipanema ou de Botafogo, de Laranjeiras ou do Flamengo, tem o dom do ‘chic’ e do ‘savoir plaisir’.” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5). Para ampliar o alcance da revista em todo o território nacional, ou ainda para que não soasse como uma publicação voltada estritamente ao público do Rio de Janeiro, o editorial apresenta a palavra carioca como síntese das “virtudes essenciais da nossa gente, dos brasileiros de todo o país, com o seu espírito vibrante e independente, seu bom humor permanente.” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5). No fim do texto, é possível perceber muitas características do que seria o moderno, já em meados da década de 1930, no que dizia respeito à forma de comunicação da mídia impressa e sua

relação com as mudanças em voga no Rio de Janeiro, que, naquela época, era ao mesmo tempo o epicentro político, por tratar-se do distrito federal, e ainda dividia com São Paulo espaços de convergência no âmbito cultural. A modernidade da leitura, que pode ser percebida desde a primeira edição da revista, integra esse movimento de modernidade, como deixa claro o próprio editorial: “Carioca, revista moderna, leve, ágil, prefere fugir à velha praxe e conversar com o leitor” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5). O público leitor que se espera para a revista é estabelecido também: “[...] tudo quanto possa interessar, sobretudo, ao público feminino e a juventude” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5). Logo em seguida, a publicação lista quais serão os assuntos abordados em suas páginas: “Esportes, rádio, cinema, novelas e contos, turismo, curiosidades, divulgação científica e didática, sob forma nova, além de ampla seção de modas e assuntos femininos” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5). O editorial é finalizado com uma perspectiva bem cara ao consórcio o qual integrava: a questão do nacionalismo. O jornal A Noite sempre colocou-se abertamente como defensor dos ideais nacionalistas, não sendo aleatória, de modo algum, a escolha do nome Nacional para a emissora de rádio que seria criada a seguir. Na mesma linha, a revista Carioca encerra o seu editorial de abertura sintetizando a relação do nome da revista com o nacionalismo defendido pelo consórcio: “Recebendo no seu batismo o nome que atravessou os séculos, vindo do Brasil selvagem que os descobridores mal haviam pisado, das fontes mais puras da nacionalidade, Carioca traz consigo o risonho otimismo e a confiança.” (MENSAGEM AOS..., 1935, p. 5).

Para integrar este trabalho, analisamos os dois primeiros anos da revista Carioca a fim de acompanhar justamente como seria a relação desta publicação, surgida em 1935, com a Rádio Nacional, inaugurada em 1936. Nesse sentido, verificamos a trajetória, desde o início, de três seções estreitamente relacionadas com o rádio. Em ordem de aparição na publicação, temos, como primeira delas, “O que pensam os rádio-ouvintes”, seguida de “Por Trás do Dial” e, por fim, a seção intitulada “Conheça o seu rádio”. A seção “O que pensam os rádio-ouvintes” tem sua primeira aparição na segunda edição da revista, em 17 de outubro de 1935. Esta seção seria um concurso permanente da revista Carioca, para a qual os leitores enviavam suas opiniões a respeito do rádio no Brasil, com a publicação das cinco melhores, sendo devidamente premiadas em dinheiro. A revista definia, como objetivo da pesquisa, “divulgar as impressões dos apreciadores do rádio sobre os programas das estações emissoras, como dos artistas que neles atuem, qualquer que seja a sua modalidade” (O QUE PENSAM..., 1935, p.

35). A única regra estabelecida era de que as cartas não deveriam ultrapassar dez linhas, sendo estas datilografadas. Por conter elementos gráficos que bem representam o estilo da Carioca, reproduzimos a seguir a página em sua versão fac-símile, encontrada na Hemeroteca Digital (Figura 19).

Figura 19 – Primeira edição da seção “O que pensam os rádio-ouvintes” da Revista Carioca



Fonte: O Que Pensam... (1935, p. 35).

A abertura da seção é amplamente ilustrada com fotos que tomam a página inteira, retratando a figura feminina de duas artistas já consagradas do broadcasting: Cecília Miranda e Heloisa Helena. As imagens escolhidas representam o interesse da publicação de atrair o público feminino, além do retrato da modernidade das mulheres próximas a suntuosos microfones, utilizados na época pelas emissoras. Logo na edição seguinte da revista, são publicados os primeiros vencedores do concurso. O primeiro lugar ficou com o leitor J. Muniz Filho, que teceu suas considerações sobre o samba no rádio. Segundo o leitor, apesar de o samba ser um gênero genuinamente nacional, o samba que estava sendo irradiado deveria atender a padrões mais elevados em sua sonoridade e no conteúdo de suas letras. Coloca, como padrão a ser estabelecido para as rádios, os sambas compostos e gravados por Ary Barroso. O segundo lugar foi dado a Cecília Santa e sua opinião sobre os Programas Infantis. De acordo com a leitora, os programas eram muito importantes, pois atraíam as crianças para os estudos, sendo muito instrutivos. No entanto, o foco de sua opinião estava na crítica à inclusão de anedotas caipiras em um dos programas da Tupy, que “só servem para ensinar a falar errado” (O QUE PENSAM..., 1935, p. 46). O terceiro lugar chama a atenção por problematizar algo que, para quem pesquisa o rádio do período, parecia ser algo bem resolvido, mas que, como mostra o depoimento, poderia não ser: a questão dos termos em língua inglesa para referir-se a locutores e estações de rádio. Antonio Moacyr Vieira, de Cruzeiro, no estado de São Paulo, critica o uso dos termos *speaker* e *broadcasting*, os quais, na opinião do leitor, poderiam ser facilmente substituídos por orador e estação transmissora, respectivamente. Importante observarmos que a defesa da língua portuguesa corrobora com a perspectiva nacionalista que a linha editorial da revista deixara claro em seu primeiro número. Os dois últimos lugares do concurso fazem comentários a respeito da programação de uma maneira geral, com o quarto lugar questionando uma abertura maior para novos artistas e o quinto defendendo o aumento de uma programação radiofônica voltada ao público erudito. A seção é encerrada com uma pequena subseção, intitulada “Coisas que nem todos sabem”, trazendo pequenas curiosidades sobre os artistas do rádio, como a de que Orlando Silva teria começado sua carreira artística após atender a um anúncio, publicado por Ary Barroso, que buscava um cantor.

As próximas edições da Carioca continuarão a publicar o resultado semanal dessa pesquisa feita com os ouvintes em formato de concurso, sendo uma seção grande da revista, ocupando entre três e cinco páginas do periódico. Tal seção poderia ser analisada e

interpretada como um mero segmento de curiosidades, de comunicação do público com a revista ou de projeção dos leitores no próprio periódico, não fosse a questão cronológica na qual a revista Carioca e, por consequência, a pesquisa estão inseridas quando analisamos o desenvolvimento das empresas do consórcio A Noite. O jornal, como vimos, fundado ainda na década de 1920, foi crescendo até tornar-se uma empresa que abrangeeria revistas e uma emissora de rádio. Chama a atenção o fato de que a Rádio Nacional, antes de ser inaugurada em 1936, já existia no papel enquanto Sociedade no ano de 1933, como já abordamos neste trabalho. Percebe-se que a pesquisa “O que pensam os rádio-ouvintes” (1935) se insere justamente entre a elaboração da rádio, juntamente de seus diretores (1933), e sua inauguração (1936). Podemos afirmar com certa segurança que, ao incluir o leitor como colaborador da Revista Carioca, o grupo que, no ano seguinte, inauguraría a Rádio Nacional, estava recolhendo um material de opinião pública focado no rádio, o qual seria de extremo valor para qualquer um que estivesse fundando uma emissora. Vale ressaltar que eram publicadas apenas cinco das várias cartas enviadas pelos leitores para a revista. Ou seja, o banco de dados que foi, aos poucos, sendo disponibilizado para a empresa A Noite como subsídio para a elaboração do que viria ser a programação da Rádio Nacional teve forte impulso com os dados recolhidos via concurso feito pela sua revista ilustrada.

A próxima seção voltada exclusivamente para assuntos radiofônicos que será inaugurada pela Revista Carioca foi intitulada “Por Trás do Dial”, na edição de número 20 do dia 7 de março de 1936. Como o nome indica, a seção traria curiosidades do mundo radiofônico: “[...] o que se passa nos estúdios, mas o ‘speaker’ não anuncia” (POR TRÁS..., 1936a, p. 41). Era composta por pequenas notas, cada uma contendo entre cinco e sete linhas, anunciando fatos como o aumento do *cast* de alguma emissora: “Segundo informações colhidas em boa fonte, Agrrippina Duarte, a ‘garota’ n. 1 da Rádio Record e do ‘broadcasting’ paulista, virá, atuar, brevemente, na PRH-8...” (POR TRÁS..., 1936a, p. 41); a aquisição de novas antenas (a questão da potência de transmissão e seu consequente aumento de qualidade era um diferencial forte para as estações): “A Rádio Ipanema deverá, até meados de julho, aprontar a sua nova estação de 25 kilowatts. [...] Tudo indica que recomeçará a luta em conquista do ar...” (POR TRÁS..., 1936a, p. 41); e propostas feitas em outros países para artistas brasileiros: “Alzirinha Camargo, a loura ‘estrela’ da Rádio Tupy, tem em seu poder inúmeras propostas de emissoras argentinas, inclusive uma da Rádio ‘El Mundo’ que é sedutora. Alzirinha, porém, não pensa em sair do Brasil neste momento” (POR TRÁS...,

1936a, p. 41). Diferentemente do que depois seria desenvolvido fortemente pela Revista do Rádio, a seção “Por Trás do Dial” da Carioca não focava em trazer informações sobre a vida pessoal de artistas ou envolvidos com o rádio, mas sim os bastidores exclusivamente artísticos, envolvendo principalmente assuntos que diziam respeito ao rádio e à carreira dos artistas em si. No entanto, por trazer informações que não eram divulgadas nas ondas radiofônicas, ainda sim atraía a curiosidade do público ouvinte que, com esse tipo de informação, teria uma perspectiva muito diferente, sabendo do que acontecia nos bastidores das grandes emissoras.

Na edição de número de 30, datada de 16 de maio de 1936, começa, na Revista Carioca, sua terceira seção dedicada exclusivamente ao universo radiofônico, intitulada “Conheça o seu rádio” (Figura 20). Diferentemente da primeira seção que citamos, que tratava de uma pesquisa feita com os ouvintes, ou da segunda, que trazia informações sobre o desenvolvimento das emissoras e das carreiras dos artistas envolvidos, essa seção trataria de questões técnicas para aqueles que se dedicavam ao radioamadorismo ou que gostariam de obter dados técnicos dos aparelhos que haviam adquirido. Durante a década de 1930, os radioamadores ainda constituíam um público forte dos ouvintes de rádio. Com o avanço da indústria no Brasil e o desenvolvimento de aparelhos mais baratos e leves, em oposição aos aparelhos caros (importados) e pesados, esse segmento amador, ou dos rádio clubistas que gostavam de montar e ajustar seus aparelhos, vai perdendo força. No entanto, em 1936, ano em que a seção é inaugurada, esse segmento ainda era representativo dentre os radiouvintes. De acordo com a revista, a seção era “destinada a ministrar ensinamentos capazes de contribuir para a melhoria das audições” (CONHEÇA O SEU..., 1936, p. 48). A publicação ressalta ainda que todas as informações seriam passadas por técnicos oficiais da “Hora do Brasil” sob a orientação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural¹⁸, sendo essa a garantia de segurança dos procedimentos informados. Essa primeira edição apresentará uma indicação de montagem de um sistema de galena que, de acordo com a revista, remeteria aos primeiros dias da radiofonia e ainda encontraria muitos adeptos. A seção contava também com um texto explicando detalhadamente como seria feita a montagem, com um esquema ilustrado de montagem de circuito receptor. Além desse esquema para os galenistas, a nova

¹⁸ Sob a égide do Estado Novo, dois anos depois, este departamento será reorganizado, tornando-se o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) (GOULART, 1990 apud VICENTE, 2009).

seção trouxe um breve dicionário técnico de rádio, com os termos absorção, absorção atmosférica, absorção pela terra, acoplamento, acoplamento direto e acoplamento indutivo (CONHEÇA O SEU..., 1936). A seção é finalizada convidando os leitores a enviarem cartas para a revista, que prestaria então consulta técnica para os radioamadores interessados em sanar suas dúvidas.

Figura 20 – Primeira edição da seção “Conheça o seu Rádio” da Revista Carioca

CONHEÇA O SEU RÁDIO!

CARIOMA, procurando tornar-se cada vez mais útil e mais interessante para os seus leitores, inicia hoje uma seção nova, de radiotecnica, destinada a ministrar ensinamentos capazes de contribuir para a melhoria das audições. Esta nova seção ficará sob a orientação dos técnicos oficiais da "Hora do Brasil", do Departamento de Propaganda e Diffusão Cultural, o que é bastante para recomendar a segurança dos conhecimentos que divulgaremos nesta página.

PARA OS GALENISTAS
UM BOM CIRCUITO DE CRYSTAL

O receptor de crystal, lembrando os primeiros dias da radiotelephony, ainda encontra, entre nós, grande numero de adeptos. Simples, económico, e sem maiores gastos que o inicial, o velho galena, mesmo agora, satisfaz plenamente aos menos exigentes amadores. Por elle passaram quasi todos os bons radiophilos de hoje.

CARIOMA, iniciando esta seção, não poderia deixar de apresentar um circuito de galena, dadas as considerações acima, grandemente melhorado e de resultados positivos, uma vez que nello foram introduzidas interessantes modificações.

A bobina L₁ enrolada sobre um tubo de 2" de diâmetro, consta de 80 espiras de fio 24 D. C. C. com "taps" de 10 em 10 espiras; L₁ bobinada sobre uma tubo de 1,5 pollegada de diâmetro tem 15 espiras de fio 32 D. C. C.; e L₂ 100 espiras do mesmo fio e enrolada no mesmo sentido de L₁, no mesmo tubo e separada daquelle apenas poucos centímetros.

C e C₂ são dois condensadores variaveis de .005 mfd. e .0035 mfd. de capacidade, respectivamente, ou seja, 23 e 17 placas. C₁ é um condensador fixo de mica de .002 mfd. de capacidade. O restante do material é "standard" nessas montagens e dispensa maiores detalhes, uma vez que o "schema" está bastante claro.

Uma antena constituída de um unico fio, isolado entre seus dois pontos de apoio, e uma boa tomada de terra, é o suficiente para a montagem deste circuito que, por certo, terá despertado grande interesse entre os amadores, não só da capital como também do interior do paiz.

DICCIONARIO TECNICO DE RÁDIO

ABSORÇÃO — Quantidade de potência que se perde na propagação da energia electro-magnética.

ABSORÇÃO ATMOSPHERICA — A energia proveniente da dissipação produzida na atmosfera.

ABSORÇÃO PELA TERRA — Outra forma de dissipação devido a condutibilidade mais ou menos defeituosa, que apresentam os distintos terrenos.

ACCOPLAMENTO — A união de dois circuitos por meio de um dispositivo de tal maneira que, permita a transferência de energia de um para outro.

ACCOPLAMENTO DIRECTO — É o que se obtém mediante uma inductância ou resistencia, comum aos dois circuitos, com dois condensadores destinados a facilitar a transferência dessa energia, isolando, por sua vez, da corrente continua, certas porções do circuito.

ACCOPLAMENTO INDUCTIVO — É o accoplamento de dois circuitos por meio de um transformador ou auto-transformador.

CONSULTAS TECHNICAS

Nesta seção, criada especialmente para auxiliar os amadores nas suas dificuldades, atenderemos com o maior prazer todos os que nos quiseram confiar a solução de seus problemas. As consultas deverão ser dirigidas à redação de CARIOMA — Praça Mauá, 7 — Edifício d'A Noite", 3º andar.

Perfumaria NUNES

Garantia = Legitimidade
Cortesia = Variedade
Largo S. Francisco, 25
Telephone 22-0883

ATTENÇÃO

A's Terças, Quintas e Sábados offertamos aos nossos distintos clientes um vidro para bolsa das mais afamadas Águas de Colonia

ORBLEU — ORGANDY ou REVE ROSE

AI QUE pontada!

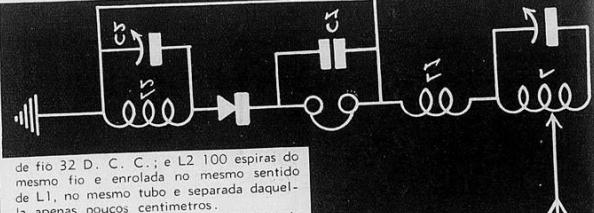
Sofre de frequentes dores lombares, pontadas na região renal que lhe tiram o prazer de viver? O amigo está necessitando de PILULAS DE FOSTER.

Para tais padecimentos elas dão alívio quasi instantâneo e cura rápida. Devido à sua forte ação diurética as PILULAS DE FOSTER expelem do organismo o excesso do ácido urico causador de reumatismo, irregularidades urinárias e de faltos outros sofrimentos.

FOSTER

PHILIPS
RADIO

É O NOME QUE VALE






Fonte: Conheça o Seu... (1936, p. 48).

Apesar do convite feito pela revista para que seus leitores enviassem dúvidas, somente três edições posteriores ao surgimento da seção, na edição 33, de 6 de junho de 1936, é que serão publicadas as primeiras perguntas enviadas seguidas das respostas dos técnicos. Assim, a seção passa a ter duas partes: a primeira tratando de algum elemento de interesse geral dos radioamadores e a segunda dedicada a responder questões pontuais enviadas pelos leitores. Interessante observar que, apesar de a revista ter um apelo maior para o público do Rio de Janeiro, um dos leitores que teve sua dúvida respondida era de São Paulo. As dúvidas possuem um grau de especificidade técnica e, por isso, não vale a sua reprodução aqui; no entanto, cabe observar o empenho dos técnicos consultados pela revista em responderem, de maneira bem completa, o que lhe fora solicitado. Essa interação entre os leitores e a revista é algo que também diferencia esse tipo de publicação de um jornal que, apesar de por vezes contar com uma seção de cartas de leitores, ainda assim não atinge esse grau de interatividade que a revista propõe.

Além dessas três seções específicas sobre o rádio que a Carioca irá publicar em suas páginas – “O que pensam os rádio ouvintes?”, “Por trás do dial” e “Conheça o seu rádio” –, a revista abordará o rádio de maneira indireta em diversas reportagens que tratavam de artistas de cinema, os quais, muitas vezes, tinham uma carreira radiofônica simultânea, ou ainda de artistas que excursionavam, gravavam fonogramas, mas que não faziam parte de *cast* específico, apresentando-se nas emissoras de rádio esporadicamente.

Uma dessas reportagens que abordou o rádio fora das seções específicas sobre o tema e que merece destaque foi intitulada “Os Amadores do Rádio, Chefes de Estado ao Microfone”, publicada na 13^a edição, datada de 18 de janeiro de 1936. Como veremos nas reproduções a seguir (Figura 21 e Figura 22), a reportagem é amplamente ilustrada com os principais chefes de Estado daquele momento, fazendo uso do rádio como instrumento de comunicação com os seus respectivos países. As personalidades presentes nas imagens são Getúlio Vargas, presidente do Brasil ainda sob a égide democrática; Mussolini, já renomado líder fascista na Itália; o presidente Roosevelt, dos Estados Unidos; o Papa Pio XI, diretamente do Vaticano; o marechal Oscar Carmona, presidente de Portugal, falando aos portugueses residentes no Brasil em uma transmissão promovida pelo jornal *A Noite*; o chefe do parlamento francês Pierre Laval, em discurso irradiado para toda a França a respeito da abertura do parlamento; e por fim Hitler, líder do nazismo na Alemanha, em foto que ilustra bem sua postura energética perante as massas em seus momentos de pronunciamento. A

reportagem em si é bastante curta, mencionando apenas que o rádio havia estabelecido-se como ferramenta fundamental para que qualquer líder político, independentemente da ideia que defendesse, conseguisse comunicar-se com uma massa de pessoas de maneira eficaz. O texto ressalta a importância da Hora do Brasil como instrumento de comunicação do governo, que vinha alcançando grande penetração em todo o território nacional, cumprindo a missão de levar informações para a população brasileira.

Sobre essa reportagem, cabem algumas observações. A primeira diz respeito às escolhas de palavras para o título. O termo “amador”, em tempos atuais, é utilizado geralmente em contraposição a “profissional”. No entanto, ao observarmos o significado da palavra, constatamos que amador é aquele que gosta muito de alguma coisa, e não necessariamente o indivíduo que não faz uso profissional dessa coisa. Ou seja, lendo o título munido desse significado, os chefes de Estado seriam entusiastas da utilização do rádio em seus governos, de maneira amplamente sistematizada e profissionalizada, longe do sentido amador ao qual estamos acostumados. Outro ponto a ser destacado somente é possível perceber com a distância histórica que o tempo permite. A naturalidade com que se coloca figuras como Mussolini e Hitler ao lado do Papa Pio XI ou do chefe do parlamento francês pode chocar quem já sabe quais seriam as atrocidades cometidas por eles e por outros ali retratados, como Getúlio Vargas. Destacamos as figuras dos líderes fascistas e nazistas por tratarem-se de nomes que, hoje, dificilmente passariam impunes de alguma ressalva político-ideológica por parte da publicação que faria esse tipo de matéria. Por fim, cabe ressaltar que a reportagem registra o fato de que os governos já estavam bastante cientes da importância da utilização do rádio como veículo de propagação de suas ideias, sendo esse um dos principais motivos da aquisição feita quatro depois, já sob o regime estado-novista, do consórcio do jornal *A Noite* – que continha, em seu rol de negócios, a Rádio Nacional.

Figura 21 – Reportagem sobre os chefes de Estado e o rádio (parte 1/2)



Fonte: Os Amadores... (1936, p. 40).

A radiophonia representa, na actualidade, uma das mais perfeitas e efficientes formas de communication do pensamento humano, conduzindo, através das ondas hertzianas, a paragens longínquas, a palavra falada. Era natural que, em razão disso, fosse o rádio convertido em instrumento de propaganda de toda a sorte de idéias políticas e escolhido pelos chefes de Estado para a diffusão de seus conceitos e opiniões, nos momentos mais importantes da vida de cada nação. Raros são os países que ainda não oficialisaram o rádio, estabelecendo estações de propriedade

Figura 22 – Reportagem sobre os chefes de Estado e o rádio (parte 2/2)



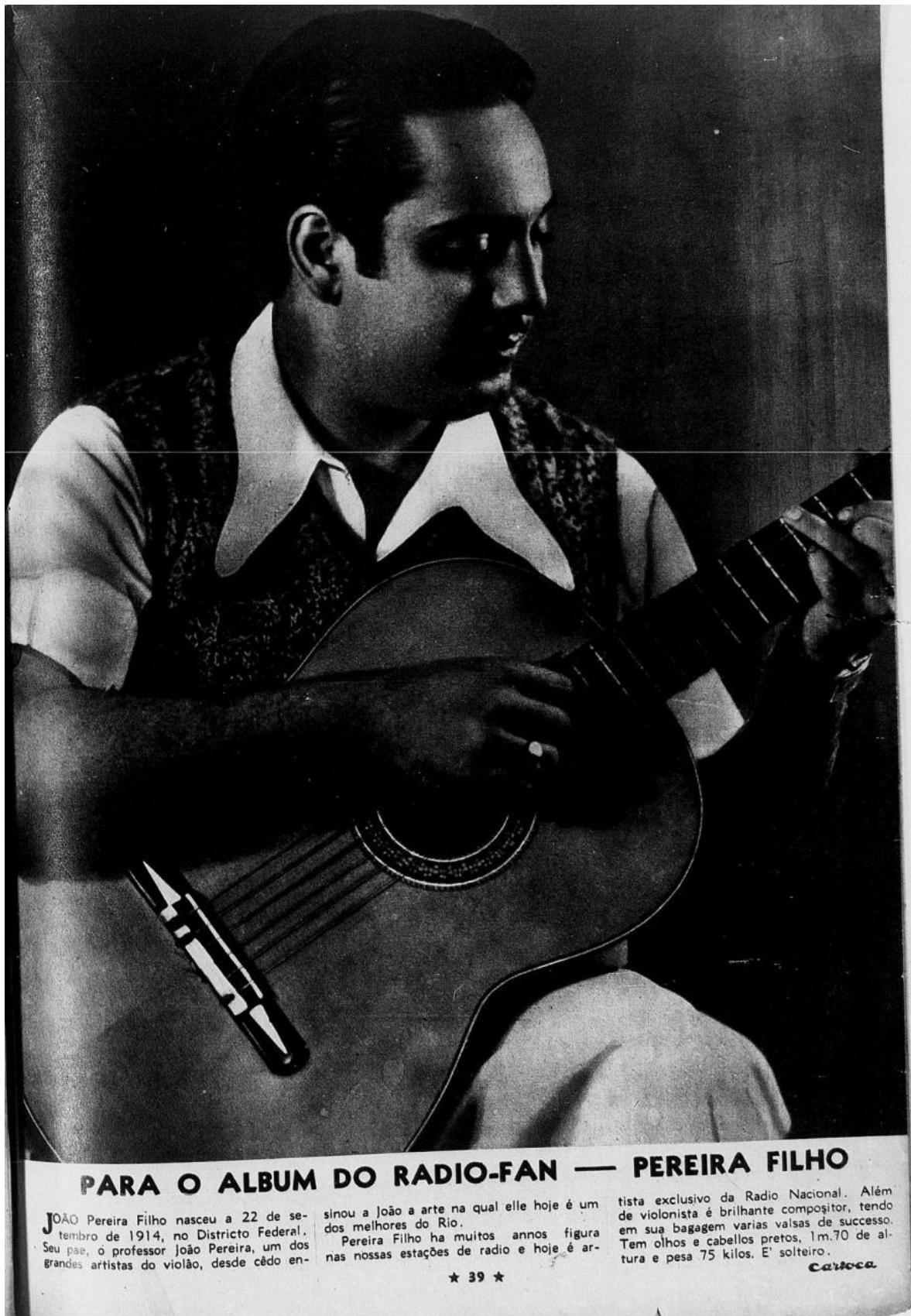
Fonte: Os Amadores... (1936, p. 41).

Adiante em nossa análise, podemos considerar, como um ponto de convergência na trajetória da Revista Carioca, um fato já abordado neste trabalho: a inauguração da Rádio Nacional. A partir daquele momento, a revista irá priorizar, na cobertura dos artistas e demais envolvidos com o rádio, aqueles relacionados à Rádio Nacional, por tratarem-se, revista e rádio, de empresas pertencentes ao mesmo consórcio, capitaneado pelo jornal *A Noite*. Desde a inauguração da emissora, já foi possível perceber o foco e a atenção conferidos a ela pela publicação, com muitas fotos e destaque a todos os artistas contratados, bem como em relação a sua estrutura. A Rádio Nacional formaria um braço importante nesse sistema de mídia, envolvendo a Revista Carioca e o jornal *A Noite*. Não que artistas de outras emissoras não fossem abordados nas páginas da Carioca; no entanto, a prioridade com certeza era dada àqueles pertencentes ao *cast* da Rádio Nacional. Das seções aqui apresentadas, aquela em que fica mais evidente o destaque dado à Rádio Nacional é a voltada aos bastidores do rádio: “Por Trás do Dial”. Na edição número 51, de 1936, por exemplo, metade das notas veiculadas diz respeito a artistas da Rádio Nacional: “Paulo Serrano, um artista que fez a sua estreia ao microfone atuando na Rádio Nacional, é um dos novos vitoriosos elementos daquela estação” (POR TRÁS..., 1936b, p. 48). Novas contratações também eram destaque: “Ghyta de Jambloux, intérprete de canções ciganas que vem se exibindo com grande sucesso em estações de rádio de vários países, foi contratada pela PRE-8, Rádio Nacional” (POR TRÁS..., 1936b, p. 48). A Carioca servirá também de intermediária entre os artistas da Rádio Nacional e os seus leitores, como mostra a nota publicada em nome do cantor Orlando Silva:

Orlando Silva, o vitorioso cantor da Rádio Nacional, recebeu, no último sábado, um monte de telegramas, por ocasião do seu aniversário natalício. Na impossibilidade de agradecer pessoalmente a todas as suas fãs, Orlando Silva deixa, por intermédio da Carioca, o seu reconhecido agradecimento. (POR TRÁS..., 1936b, p. 48).

Na edição de número 54 da Revista Carioca, é feita uma menção ao público da Rádio Nacional, que seria “a estação que tem contado com maior número de ouvintes-assistentes, que superlotam o auditório e o enorme terraço daquela estação.” (POR TRÁS..., 1936c, p. 49). Trazemos ainda como exemplo dessa função de ponte entre o artista e seu público a reprodução a seguir (Figura 23), presente na edição 67 da Carioca, da foto de Pereira Filho, artista exclusivo da Rádio Nacional, para o “álbum do rádio fan” (PARA O..., 1937, p. 39):

Figura 23 – Foto do artista Pereira Filho



Fonte: Para o... (1937, p. 39).

Trabalhando em fronts diferentes, isso ajudará tanto a revista como a emissora a crescerem, isso porque, ao mesmo tempo em que o ouvinte gostaria de ter informações extras a respeito do artista que já acompanhava na Rádio Nacional, e para isso deveria obter uma cópia da Carioca, a direção contrária também ocorria, quando a revista, ao dar destaque para determinado artista ou programa, acabava por direcionar aquele leitor a sintonizar na PRE-8.

2.3.2 Revista do Rádio

A parceria entre a Carioca e a Rádio Nacional seria inabalada até a inauguração de uma nova revista voltada exclusivamente à audiência radiofônica: a Revista do Rádio. Foi fundada em 1948 por Anselmo Domingos, que enxergou um nicho muito forte de ouvintes que gostariam de saber mais sobre os artistas do rádio, não somente aqueles pertencentes à Rádio Nacional, mas de outras emissoras também. Era um público ávido por novidades e informações para além do *metier* artístico e que também gostaria de um olhar mais aproximado do artista. A Revista do Rádio foi, aos poucos, tornando-se a principal publicação do meio radiofônico ao conseguir unir, em uma mesma publicação, uma perspectiva moderna de veicular informação sobre o que acontecia à frente dos microfones e uma abordagem de questões e assuntos focados na vida privada dos artistas. Isso funcionava como uma fórmula praticamente infalível, pois a revista tinha uma utilidade bem prática para o ouvinte que gostaria de ter acesso a mais dados sobre o mundo radiofônico. Ao mesmo tempo, aproximava os fãs de seus artistas, de um modo que o público em geral poderia, sabendo da vida do artista com detalhes, estar de algum modo mais próximo dos “olimpianos”, para usar de uma expressão de Morin (MORIN, 1975, p. 91-95).

Nos dois primeiros anos, a Revista do Rádio foi veiculada mensalmente, em um formato que se manteve durante toda a sua existência, de 19cm por 27cm. Não era grande demais para ser facilmente transportada e, ainda assim, permitia a reprodução de fotos em tamanhos bem satisfatórios para os fãs do rádio. A revista passou a ser semanal em março de 1950, na 25^a edição, com o número de tiragens crescendo rapidamente de 28.500 exemplares na 14^a edição para 50 mil exemplares logo na 22^a (BILHETE AO..., 1949).

A primeira edição da revista saiu em fevereiro de 1948, com Carmen Miranda na capa. Analisando o editorial de estreia da Revista do Rádio, percebe-se uma publicação que já demonstrava sua opinião de maneira bem direta, sem rodeios ou indiretas a respeito do que

pensava sobre cada emissora. Ao mesmo tempo, como o título “Com licença...” (COM LICENÇA..., 1948, p. 1) revela, a publicação não chega querendo pegar espaços de outras revistas, mas ocupa, antes de tudo, uma lacuna dentre as publicações por abordar, em suas páginas, principalmente e quase que exclusivamente, o meio radiofônico. Logo no início do texto, Anselmo Domingos, que o assina, afirma: “Programa não apresentamos. Ele está encerrado no próprio nome da revista. Estaremos cumprindo com um programa se cumprirmos com o título” (COM LICENÇA..., 1948, p. 1). Desse modo, ao mesmo tempo em que deixa a revista aberta no que se refere aos assuntos abordados, o fundador deixa claro que o fim da publicação será sempre o meio radiofônico. Ou seja, se abordar um artista do cinema, por exemplo, este também será integrante de algum *cast* de emissora. Outras revistas da época, como “Cena Muda” e “Diretrizes”, também abordavam artistas ligados ao rádio, mas não de modo exclusivo, como a linha editorial publicada no primeiro número da Revista do Rádio indica.

Além de revelar o seu não programa encerrado no título, o primeiro editorial da Revista do Rádio faz um balanço das principais emissoras de rádio em 1947. Seguindo pela ordem de audiência, a primeira emissora abordada não poderia ser outra que não a Rádio Nacional. Sobre a estação, é destacada sua desenvoltura, sendo ela ainda “oficiosa” (COM LICENÇA..., 1948, p. 1), o que, em nossa interpretação, faria referência ao fato de que, mesmo com o fim do regime do Estado Novo (que acabara três anos após o início da publicação), ainda pertenceria ao governo. Esse posicionamento dentro da cronologia da história brasileira é algo a ser destacado, tendo em vista que a Revista do Rádio surgirá justamente nesse período de redemocratização, quando, com certeza, gozaria de uma liberdade muito maior do que se fosse fundada sob a ditadura varguista. Seguida da Rádio Nacional, Anselmo Domingos cita a Tupi, que “chegou ao fim do ano já mais firme no páreo eterno que mantém com a Nacional” (COM LICENÇA..., 1948, p. 3). O texto segue falando um pouco sobre cada emissora, fechando com as oficiais do governo, a Roquette-Pinto, a Mauá e a PRA-2, que “padecem do mal de ser do governo. Lutam contra tudo” (COM LICENÇA..., 1948, p. 3). Observa-se, desse modo, que mesmo a Rádio Nacional estando sob um organograma ligado ao governo, não era vista ou percebida do mesmo modo que as outras rádios oficiais, justamente por não abordar, em sua programação, uma linguagem pesadamente institucional. Isso fornece-nos mais um exemplo, ainda que pequeno, de que a Rádio Nacional não era percebida como “porta-voz do governo Vargas”, como fez-se crer em

várias produções historiográficas e mesmo no imaginário popular. A Rádio Nacional conseguia ter penetração no público e emplacar seus altos índices de audiência por conseguir ter, em sua estrutura, um aparato do Estado, sem necessariamente parecer um simples megafone do discurso estado-novista.

Ao final do texto de abertura da primeira edição da Revista do Rádio, Anselmo Domingos, que também trabalhara no meio radiofônico como primeiro como redator da Rádio Educadora e, depois, como diretor artístico da Tamoio, saúda a Associação Brasileira de Rádio. Em suas palavras: “Não se comprehende um radialista fora da associação. E muito menos um associado que não se interesse por ela” (COM LICENÇA..., 1948, p. 1). Desse modo, é provável que o acesso às fontes para conseguir informações necessárias para uma publicação exclusiva fosse facilitada pelo fato de que Anselmo não era um chefe de redação sem relação com o mundo radiofônico. Ainda sobre esse primeiro editorial da Revista do Rádio, destaca-se, no expediente, a informação de que, apesar de ter surgido como uma publicação de pequeno porte mensal, já contava com representantes “em todo o Brasil, em Buenos Aires, Montevidéu, Hollywood, Lisboa e Paris” (COM LICENÇA..., 1948, p. 1). Assim como a Carioca, a Revista do Rádio, logo em seu primeiro número, faz um convite para que os leitores participem com perguntas na seção “Pergunte o que quiser”. Para isso, bastava o leitor recortar um pequeno formulário disponibilizado pela revista e preencher os campos: “O Leitor; pergunta ao artista; da Estação; o seguinte” (PERGUNTE O..., 1948, p. 6).

A revista contava com vários textos opinativos, vindos das mais diversas fontes, como mostra a seção “Cada cabeça, uma sentença”, que trazia pequenos textos de variadas publicações da época que tivessem emitido alguma opinião sobre o universo radiofônico. Há críticas diretas, como: “Até quando as nossas estações vão insistir nesses horríveis programas de duplas caipiras? Mário Júlio – Jornal de Notícias – São Paulo” (CADA CABEÇA..., 1948, p. 8), passando por reflexões sobre a função do rádio: “A realização integral da rádio-educação não existe permanentemente entre nós. – A.S. – Gazeta de Notícias” (CADA CABEÇA..., 1948, p. 8), chegando a elogios a intérpretes: “Nas melodias brasileiras, Maria da Graça supera, especialmente em interpretação, muitas das nossas cantoras – Miguel Curi – A Manhã” (CADA CABEÇA..., 1948, p. 8). A revista segue com reportagens sobre alguns artistas de destaque, como Carmen Miranda e Francisco Alves, cujas escolhas denotam a intenção de atrair um público leitor para a recém-criada publicação. Outra característica que

vai marcar a tônica da revista é trazer informações a respeito dos bastidores do rádio, focando principalmente na trajetória pessoal dos artistas, quase sempre mostrando que aquele ou aquela grande estrela do broadcasting já teve uma profissão ordinária, tal qual o leitor-ouvinte. Logo nessa primeira edição, já é publicada uma reportagem com o título “Jorge da Veiga era pintor de paredes” (JORGE DA..., 1948, p. 24-25). Outros exemplos podem ser colhidos na seção “Rádio Curiosidades”. Composta de pequenas notas sobre cada artista, o leitor poderia ter informações do tipo “Carlos Galhardo foi alfaiate antes de ser a ‘voz de veludo’. Até que existe afinidade” (RÁDIO CURIOSIDADES, 1948, p. 10) ou “Carmen Miranda trabalhou no balcão de uma loja na rua Gonçalves Dias” (RÁDIO CURIOSIDADES, 1948, p. 10).

Várias das seções que vão estabelecer-se como certo padrão durante os primeiros anos da Revista do Rádio surgem logo em sua segunda edição, como as seções “Rádio Biografia” e “Biografia em pílulas”. A primeira trazia uma reportagem de, no máximo, duas páginas sobre algum artista. A segunda seção trazia um pequeno texto, equivalente a meio parágrafo, sobre um artista, com dados resumidos de sua vida, como data e local de nascimento, onde começou sua carreira, a que estilo pertencia e onde estava naquele momento. Outro traço marcante da publicação será a divulgação dos salários e do patrimônio dos principais artistas do rádio. Essa talvez fosse a estratégia elaborada para que o leitor-ouvinte tivesse alguma noção mais precisa de quanto uma estrela do broadcasting brasileiro poderia ganhar em seu auge. A precisão e a divulgação dos números relativos aos ganhos dos artistas podem soar estranhas, e até mesmo invasivas nos dias de hoje, mas ao que parece, para a época, era a maneira mais clara possível de mostrar que um artista estava com sua carreira indo bem. Na reportagem “Milionários do Rádio” (MILIONÁRIOS DO..., 1948, p. 17), são divulgados os bens de quatro artistas: Francisco Alves, Héber de Boscoli, Vicente Celestino e Ary Barroso. Como exemplo, Francisco Alves estaria ganhando por volta de 25 mil mensais com a Rádio Nacional e vendagem de discos, possuindo cavalos de corrida e várias casas. Já Vicente Celestino teria ganhado, até aquela data, cerca de 3 milhões de cruzeiros, com uma renda mensal de 30 mil cruzeiros entre teatro, rádio e gravações.

Apesar de a Revista do Rádio ficar conhecida por trazer várias notas e reportagens que retratavam principalmente a vida pessoal dos artistas, criar algumas intrigas e fofocas ao unir casais que nunca estiveram juntos, ou ainda separar casais que nunca se divorciaram, é preciso observar que a publicação não se resumia a esse tipo de matéria. A revista era muito

mais abrangente nos assuntos que abordava e pode ser lida de uma maneira muito mais complexa, estabelecendo várias redes de fatos e informações do período analisado. Por isso, não concordamos com a perspectiva mostrada por Rodrigo Faour em seu livro “Revista do Rádio: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados” (2002), por tratar a publicação em questão apenas sob a perspectiva de uma revista de fofoca. Observando os primeiros anos da Revista do Rádio, podemos verificar alguns exemplos de temas abordados que superavam a temática do jornalismo de celebridades.

O primeiro que trazemos é um leve de ponto de tensão possível de ser observado entre a Rádio Nacional e a Tamoio, que poderia ser, de certo modo, visto com uma disputa editorial entre as revistas Carioca, pertencente ao mesmo grupo da Rádio Nacional, e a Revista do Rádio, que tinha uma relação bem próxima com a Tamoio. O proprietário desta última, Anselmo Domingos, trabalhava na estação que, no fim da década de 1940, estava disputando a liderança com a Rádio Nacional em algumas faixas de horário. Essa disputa é tratada na reportagem “Tamoio X Nacional”, que traz um longo depoimento de José Roberto Penteado, da revista “Publicidade e Negócios”. Após listar o problema das outras emissoras, como Mayrink Veiga, Globo e Tupi, o publicitário faz questão de registrar, como exceção de disputa frente a hegemonia da Rádio Nacional, o trabalho de Anselmo à frente da Tamoio:

[...] um nome que vale a pena registrar: Anselmo Domingos. Este moço conseguiu um verdadeiro prodígio que deve ficar escrito com letras de ouro na História do Rádio que, um dia, alguém há de escrever: bater longe a Nacional, meses seguidos, durante uma hora por dia, das seis às sete da noite. (TAMOIO X NACIONAL, 1948, p. 20).

De acordo com o publicitário, o diferencial da Tamoio estaria em abordar assuntos religiosos em sua programação, principalmente novelas com esse tema escritas por Anselmo Domingos, que já as escrevia algum tempo antes de fundar a Revista do Rádio. Outro trecho do depoimento de José Roberto Penteado reforça a tese defendida por este trabalho, qual seja, que a Rádio Nacional desenvolveu ideias de modernidade que serviram de referência para o broadcasting carioca:

[...] os senhores das rádio-emissoras do Rio de Janeiro não fazem outra coisa senão reeditar, em pequena escala, tudo quanto sai do microfone da Nacional. Suas programações pautam-se pelas programações da Nacional. Seus artistas vêm da Nacional. Ela é a maestrina de todos os flautistas do Rádio carioca. (TAMOIO X NACIONAL, 1948, p. 20).

Cabe observar que, mesmo com a publicação desta nota, que pode soar um pouco provocativa em relação à Rádio Nacional, a Revista do Rádio, apesar de sua relação muito próxima com a Tamoio, não deixava de divulgar os artistas da Rádio Nacional nem diminuía

o seu espaço para a publicidade dentro da publicação. Isso fica evidente nos dois exemplos a seguir. O primeiro é uma propaganda da Rádio Nacional, que anunciava três programas em horário nobre, cada qual em um dia da semana (Figura 24).

Figura 24 – Propaganda da Rádio Nacional na Revista do Rádio



**COBRINDO O BRASIL
COM BONS PROGRAMAS...**

★ "GRANDE HOTEL"
2as. feiras, às 21,30 horas
com BARBOSA JUNIOR
Patrocínio da "CASA NUNES"

★ "UM MILHÃO DE MELODIAS"
4as. feiras, às 21,30 horas
com GRANDE ORQUESTRA BRASILEIRA
Patrocínio de "COCA-COLA"

★ "P. R. K. - 30"
6as. feiras, às 20,30 horas
com LAURO BORGES e CASTRO BARBOSA
Patrocínio da "PERFUMARIA MYRTHA S/A"

★ "PROGRAMA LUIZ VASSALO"
aos domingos, das 10 às 15 e das 18 às
22,30 horas, com uma série de atrações.

RÁDIO NACIONAL
ONDAS CURTAS E MÉDIAS

Fonte: Cobrindo o... (1948, p. 2).

Além do texto contendo nome do programa, dia e horário nos quais era transmitido, cabe observar o destaque que era dado aos respectivos patrocinadores e ao microfone sobreposto ao mapa do Brasil, destacando a abrangência territorial que a emissora possuía.

O segundo exemplo é o editorial da primeira edição de 1949, no qual Anselmo Domingos exalta várias das principais características que tornaram a Rádio Nacional líder absoluta em audiência e referência para as demais rádios. O texto inicia destacando o planejamento em longo prazo feito pela emissora, que desde muito tempo já preparava um grande programa diurno, feito em estúdio: “[...] as iniciativas da Nacional se caracterizam por esse prisma; nunca são lançadas sem a meticulosidade de um estudo prévio e análise de detalhes” (NACIONAL, 1949, p. 3). O texto segue falando de como a Rádio Nacional tratava bem todos os envolvidos no meio radiofônico. Vários cronistas do rádio, artistas, anunciantes e representantes das agências de publicidade foram convidados para um banquete de confraternização que marcava o início da nova programação diurna de estúdio da emissora. O texto segue relativizando a prática de mercado agressiva da Rádio Nacional em contratar os principais artistas para o seu *cast*. De acordo com Anselmo Domingos, o fato de a emissora ter reunido vários artistas de grande quilate possibilitou o surgimento e o destaque de novos artistas em outras estações, como a Mayrink Veiga, que teria ficado debilitada após perder alguns nomes de peso.

Ainda sobre o meio radiofônico, Anselmo Domingos publica um texto em seu editorial para a Revista do Rádio de número 13, trazendo uma reflexão a respeito do que ele chamou de “Dois Vícios do Nosso Rádio”. O primeiro seria o fato de que muitos dos negócios no meio radiofônico seriam feitos na base da camaradagem, deixando o profissionalismo de lado ao tomar decisões importantes. Isso seria negativo para o chefe da revista, pois “cantores que há muito deviam estar aposentados, locutores que a recomendá-los só tem a boa vontade, artistas que de apresentável nada tem, aí estão, agarrados ao microfone, tirando a vez e o direito de outros [...]” (DOIS VÍCIOS..., 1949, p. 3). Outro vício apontado por Anselmo era o nível de interferência que os anunciantes estariam tendo em relação aos programas que patrocinavam. O que acontecia muito, de acordo com o diretor da revista, é que os patrocinadores acabavam por querer colocar, por exemplo, uma programação musical voltada ao seu gosto, e não do público que o programa atingia. O exemplo dado pelo autor é muito interessante e vale ser reproduzido:

[...] muitas vezes o anunciente é fã de Bach, mas vive de rendas de seu armário. Como vai querer então que a emissora faça um programa de músicas selecionadas se

o público que compra carreis de linha e fitas de seda, só gosta dos sambas de Jorge Veiga? (DOIS VÍCIOS..., 1949, p. 3).

Anselmo finaliza afirmando que o anunciante não deve fazer programa para o seu próprio gosto, nem o de sua família, mas pensar no público que ele pretende atingir relacionado ao produto que anuncia ou relacionado a quem frequenta o seu estabelecimento comercial.

Outro exemplo que pode ser observado de conteúdo abordado na Revista do Rádio para além dos fuxicos são as inúmeras reportagens e seções fixas relacionadas ao mundo musical propriamente dito. Na edição de número 04, é feito um retrospecto musical do ano anterior, 1947, que, de fato, teve, dentre seus lançamentos, obras que se tornariam clássicos da música brasileira, como “Copacabana”, gravada por Dick Farney; “Marina”, de Dorival Caymmi; e “Nervos de Aço”, de Lupicínio Rodrigues, para citar as mais conhecidas até hoje (COMPOSITORES E..., 1948). No texto “Reivindicações dos Músicos”, é abordada a questão do fechamento dos cassinos pelo governo recém-eleito de Eurico Gaspar Dutra, o que acabou por inviabilizar um grande mercado de trabalho para a classe musical de um dia para outro. Desse modo, o músico teria que se submeter a uma jornada de trabalho exaustiva, como assinala Julio Ribeiro, autor do texto: “Músico no Brasil, sempre foi explorado. Tem que viver correndo da estação de rádio para o clube noturno, deste para aquela, quando não é forçado ainda, a uma fugida aos concertos do Municipal” (REIVINDICAÇÕES DOS..., 1948, p. 18).

Em 1950, na edição de número 30, estreia como colunista da Revista do Rádio um radialista que se tornaria um dos comunicadores mais conhecidos da televisão brasileira: Abelardo Barbosa, o Chacrinha. Em sua coluna “Chacrinha Musical”, eram publicadas novidades sobre o mundo dos discos e do rádio, além de análise de impacto de algum gênero musical: “Indiscutivelmente, o Bolero tomou conta da cidade. Primeiro deu uma ‘rasteira’ espetacular nos foxs e nos swings, e depois, resolveu acabar com a música de Carlos Gardel.” (CHACRINHA MUSICAL, 1950, p. 22). Na coluna de estreia, temos outro exemplo do que viria a ser noticiado nos próximos anos por Chacrinha, auxiliando a traçar um panorama do mercado de discos e do mundo do rádio: “Carmen Costa, atuando presentemente na Tupi, foi contratada pela fábrica Star. A sua primeira gravação será: ‘Tome Polca’” (CHACRINHA MUSICAL, 1950, p. 22). Ainda nessa seção, é possível obter alguma informação a respeito da

recepção de algumas das músicas tocadas na época: “Em nossa opinião, baseada em estudos realizados em revistas de todo o Brasil, as duas músicas da SBACEM¹⁹ de maior projeção foram: ‘Daqui não saio’ e ‘Nega Maluca’, e de maior sucesso na Capital Federal, a ‘Marcha do Gago’” (CHACRINHA MUSICAL, 1950, p. 22).

Separamos ainda como exemplo de tema abordado pela Revista do Rádio que não seguia a pauta de fuxicos entre celebridades uma reportagem publicada em setembro de 1949, feita com vários artistas, com foco em suas intenções de voto para as eleições que seriam realizadas no ano de 1950. Percorrendo o Rio de Janeiro a pé e de ônibus, os repórteres foram interpelando quem encontravam pela cidade e pelos corredores, elevadores e demais instalações das emissoras de rádio, perguntando em quem votariam. Intitulada “Os artistas querem Getúlio ou Ademar”, a reportagem colhia a opinião direta sobre quem votariam, com algum comentário sobre sua escolha. O primeiro abordado pelos repórteres foi Almirante, que declarou voto em Ademar de Barros, apesar de gostar de Getúlio, considerando-o um bom político e honesto. No elevador da Rádio Tupi, encontraram Silvino Neto, que também declarou voto em Ademar, destacando sua experiência como governador de São Paulo. Ainda na Tupi, mais precisamente no quarto andar da emissora, Haroldo Barbosa declarou que não escolheria nenhum dos dois candidatos. No Cinema Ideal, encontraram Paulo Gracindo, que declarou votar sob a orientação do seu partido, o PTB, do qual Getúlio Vargas fazia parte; desse modo, sua resposta estava subentendida. Continuando seu percurso pelo Rio de Janeiro, encontraram Julio Lousada na Praça Mauá, que demonstrou certa insatisfação ao declarar que esperava um novo messias: “um candidato que baseie a sua plataforma nos postulados da fraternidade cristã” (OS ARTISTAS..., 1949, p. 34). Ainda encontrariam alguns artistas em percurso pela Rádio Globo, pela rua do Ouvidor e na Praia do Flamengo, onde interpelaram Linda Batista e Dircinha Batista, que responderam prontamente: “Meu filho, nós somos francamente do Getúlio. Se ele se candidatar, levará o nosso voto incondicionalmente!” (OS ARTISTAS..., 1949, p. 35). Por fim, na volta à redação, no ônibus, ainda encontraram o cantor da Rádio Nacional, Gilberto Alves, que não declarou voto em nenhum candidato, mas deixou claro que seria aquele que defendesse a sua classe: “Eu não gosto muito de política,

¹⁹ SBACEM, sigla para Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música, fundada em 9 de abril de 1946.

mas votarei naquele que prometer estabilidade funcional ao artista" (OS ARTISTAS..., 1949, p. 35).

Os exemplos recolhidos da Revista do Rádio buscaram mostrar que o periódico não se limitava a retratar a intimidade dos artistas ou a fomentar intrigas e fofocas, mas buscava também ambientar o leitor-ouvinte acerca de vários aspectos envolvidos no universo radiofônico, como disputas por artistas, vendagem de fonogramas e até mesmo suas opiniões e posicionamentos políticos.

Tanto a revista Carioca como a Revista do Rádio integram, ao pensarmos em uma perspectiva mais ampla do conceito, a questão da performance presente na produção radiofônica. Como afirma Heloisa de Araújo Durante Valente:

Mesmo quando a experiência da performance do cantor se dá pela audição mediatizada, a imagem visível – o corpo do intérprete – se faz presente, de algum modo, por meio de signos de natureza estática ou cinética (retratos e filmes). (VALENTE, 2003, p. 111).

Desse modo, é fundamental analisar como a Rádio Nacional, em parceria com as revistas, fornecia informações e referências sobre aqueles envolvidos em sua programação, como roteiristas, locutores, músicos e intérpretes. Buscamos, neste capítulo, elaborar uma das ideias centrais desta tese, que consiste em provar que a Rádio Nacional desenvolveu ideias de modernidade que iam desde a construção na qual estava alicerçada, com sua fisicalidade ocupando os mais altos andares do Edifício A Noite, até sua organização em seus mais diversos departamentos, que forneceram um modelo que acabou sendo seguido por diversas emissoras. A relevância da rádio foi demonstrada também com as pesquisas de opinião feitas pelo IBOPE, além do destaque dado à emissora em publicações como jornais e revistas, os quais integraram o acervo documental desta pesquisa. Para compreendermos como desenvolveram-se as ideias de modernidade na Rádio Nacional, escolhemos dois atores desse processo, que acreditamos serem representativos individualmente de um processo coletivo. É nesse sentido que Revel (2010, p. 440) assinala para a importância de "[...] entender a maneira como movimentos ou transformações coletivas são possíveis, mas não a partir desses movimentos em si e da capacidade autorrealizadora que se lhes imputa, e sim da parte que cada ator toma neles".

Partimos desse ponto para, depois de termos compreendido, neste capítulo, parte do processo do desenvolvimento da Rádio Nacional, analisarmos a trajetória de dois atores fundamentais no desenvolvimento dessas ideias modernizadoras: Almirante, cantor, compositor e radialista que, no processo de pesquisa da música e da cultura brasileira e no

desenvolvimento dos roteiros para os programas de rádio será referência obrigatória para aqueles imersos na linguagem radiofônica; e Radamés Gnattali, pianista, compositor, arranjador e maestro, que, como veremos, ao longo de sua trajetória artística, contribuirá fundamentalmente para o estabelecimento de uma sonoridade brasileira para a música irradiada pela Rádio Nacional.

3 A MÚSICA BRASILEIRA DA RÁDIO NACIONAL: IDEIAS DE MODERNIDADE

As ideias de modernidade desenvolvidas na Rádio Nacional são apresentadas nesta tese a partir da contextualização feita no primeiro capítulo, comprovando que, desde o seu início, se desenvolviam ideias de um futuro arrojado na emissora ao contratar os melhores profissionais disponíveis no mercado, além de vários artistas já consagrados em outras emissoras e também no mercado fonográfico. Não bastasse essa visão mais arrojada de mercado em relação ao que vinha sendo feito até então no broadcasting brasileiro, a Rádio Nacional irá tornar-se um dos símbolos da modernidade brasileira também com a mudança de sua sede para o 22º andar do primeiro arranha-céu da América Latina: o Edifício A Noite. O prédio, construído para abrigar as instalações do jornal que dá nome à construção, abrigará a emissora que integra o consórcio de comunicação formado também pela Revista Carioca. Ao ocupar esse espaço no centro do Rio de Janeiro, então capital federal, de frente para o porto, em uma das principais praças da cidade, a Praça Mauá, a Rádio Nacional torna-se símbolo da modernidade do rádio no Brasil partindo já de sua estrutura física.

Nos anos posteriores à sua fundação e à mudança para o edifício, a Rádio Nacional irá, aos poucos, estabelecer uma organização de trabalho que se tornará referência para as outras emissoras. Os seus departamentos servirão de modelo para as outras rádios, tendo em vista o sucesso de audiência sem precedentes alcançado, como demonstramos nas pesquisas realizadas pelo IBOPE. É no departamento de jornalismo, por exemplo, que se desenvolverá um dos maiores ícones da área até os dias de hoje: o Repórter Esgo. Outros departamentos também serão referência, como o de dramaturgia, sendo as radionovelas da Rádio Nacional um modelo que será seguido por outras emissoras, entendendo-se até mesmo para o formato posterior, adaptado para a televisão. Esses exemplos e outros tantos poderiam ser destrinchados em um trabalho de pesquisa histórica que buscasse discutir as ideias de modernidade desenvolvidas na emissora. Nesse sentido, concordamos com Nestor Garcia Canclini ao afirmar que: “A modernidade, no início do século XX, expressa a atmosfera gerada em relação às transformações econômico-político-sociais e sua elaboração simbólica pelas manifestações estilísticas, isto é, pelo espírito da época” (CANCLINI, 2000 apud BREIDE, 2006, p. 26). Esse momento do rádio no Brasil, chamado comumente de Era de Ouro:

[...] corresponde ao momento em que o rádio representou a vanguarda da modernidade, [...] o rádio desempenhou no Brasil, na esfera cultural e, especialmente, em relação ao campo musical, já a partir dos anos 1930, o papel central e estratégico de “despertar admirações” e incitar “preferências”. (CAVALCANTI, 2007, p. 35 apud FREITAS, 2017, p. 119).

Segundo nosso entender, a emissora desenvolveu, em sua programação musical, ideias de modernidade que, aos poucos, foram modernizando a música brasileira em vários aspectos, que vão desde a organização relativa aos músicos, a escolha de repertório e a contratação de profissionais ligados à produção musical até quesitos voltados à musicalidade propriamente dita, como a construção de arranjos, a escolha de timbres e as propostas de sonoridade, dentre outros. Neste capítulo, buscaremos seguir a proposta da etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay (2001, p. 24) para o trabalho no campo historiográfico:

Os historiadores musicais fariam bem em aproveitar a experiência dos etnomusicólogos no estudo de tradições urbanas complexas, de movimentos musicais transnacionais e da maneira como cada estilo musical e cada músico constrói ativamente seu próprio mundo social, político e econômico.

Mesmo que os trabalhos de Almirante e Gnattali tenham elementos do folclore de localidades rurais ou pouco urbanizadas do Brasil, a análise das tradições urbanas complexas nos auxiliará a demonstrar o processo de construção que cada um teve em sua trajetória. A elaboração de uma narrativa histórica, de um modo geral, aponta para fatos, acontecimentos ou processos que, muitas vezes, se diferenciaram do que tinha sido feito até então. Fatos corriqueiros podem até ser narrados e descritos, mas só serão incluídos para auxiliar na construção de algo que se propõe diferente do que se desenvolveu em determinado período. Quando se fala da trajetória de vida de um indivíduo, é possível traçar o mesmo paralelo. Segundo Bourdieu (2001, p. 188-189):

Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado.

É nesse sentido que os acontecimentos biográficos aqui selecionados nas trajetórias de Almirante e Gnattali buscam mostrar esse deslocamento colocado por Bourdieu (2001) dentro de uma esfera social, principalmente relacionada à produção radiofônica e musical do período aqui analisado.

As biografias utilizadas para a escrita deste capítulo integram o contexto de elaboração de vários trabalhos biográficos realizados a partir de meados da década de 1970 pela Divisão de Música Popular da Fundação Nacional de Arte (Funarte). As biografias escritas no período visavam a preencher um vácuo que havia nesse tipo de produção no Brasil:

O concurso de monografias foi criado na intenção de incentivar a produção sobre a história da música popular brasileira. De acordo com seus idealizadores, era preciso despertar o interesse de novos pesquisadores sobre o tema e incrementar a escassa bibliografia existente. De fato, o número de publicações sobre o assunto era pífio e os poucos livros escritos por memorialistas/jornalistas estavam esgotados há tempos. (GARCIA, 2017, p. 76).

É importante observar que o tom utilizado pelos biógrafos tende a ser laudatório, com o objetivo de enaltecer o artista biografado e não de tecer uma visão crítica a respeito de sua trajetória. Como Tânia Garcia (2017, p. 72) afirma, os trabalhos muitas vezes eram “voltados à monumentalização de artistas e obras da música popular, perseverando na defesa de uma tradição construída ao longo das décadas anteriores”. Ainda sobre a forma como eram escritas essas biografias, vale salientar que elas seguiam um edital, o qual exigia que deveriam constar, no texto, “as fontes utilizadas pelo pesquisador, na intenção de garantir o caráter documental do trabalho. O levantamento completo da discografia, composições gravadas, e daquelas ainda inéditas” (GARCIA, 2017, p. 77). Era sob essa perspectiva, semelhante a um inventário sobre a vida e a obra do artista biografado, que os textos eram redigidos. Fazemos essa observação principalmente em relação à biografia de Gnattali, denominada “Radamés Gnattali: o eterno experimentador”, de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos. O livro, publicado em 1984, foi a monografia vencedora de um concurso sobre a vida e a obra do maestro e assume o tom laudatório que indicamos sobre outras biografias feitas no mesmo período. Para este trabalho, interessa-nos as informações trazidas pelas autoras em seu levantamento biográfico a respeito de Gnattali. Outro livro elaborado em um contexto próximo a esse que descrevemos e que utilizamos como uma das referências é a obra “No Tempo de Almirante”, de Sérgio Cabral, cuja primeira edição foi publicada em 1990. Apesar de não ter sido contemplado no concurso da Divisão de Música Popular da Funarte, o autor fazia parte dos conselhos que integravam essa divisão e outros espaços de circulação da crítica voltada à música popular no Brasil desde a década de 1960.

[Sérgio Cabral] Foi um dos fundadores do teatro Casa Grande, em 1966 – espaço que sediou a série de debates culturais ocorridos em 1975, posicionando a classe artística no processo de redemocratização do país. Foi também fundador e jornalista do Pasquim, época em que chegou a ser detido e preso pela ditadura militar. Atuou ainda como produtor de discos na RCA/Victor e na Polygram. [...] Cabral também foi um dos membros do Conselho Superior da Música Popular do MIS e da APMPB²⁰. (GARCIA, 2017, p. 85).

²⁰ “Associação de Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB). Da Associação faziam parte Sérgio Cabral, Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhão, Roberto Moura, Ruy Castro, Tárik de Souza, Zuza Homem de Melo, entre outros.” (GARCIA, 2017, p. 75).

O trabalho de Sergio Cabral sobre Almirante tem uma perspectiva semelhante àquela adotada por Barbosa e Devos no trabalho a respeito de Gnattali. No entanto, mesmo que os textos busquem promover o trabalho dos artistas, faltando alguma perspectiva mais crítica, ambos os estudos são fontes de fundamental importância para a elaboração de um trabalho histórico na medida em que fornecem dados relevantes e precisos sobre as trajetórias pessoal e artística de seus biografados.

3.1 ALMIRANTE: “A MAIS ALTA PATENTE DO RÁDIO BRASILEIRO”

Dentre os vários radialistas que integraram o *casting* musical da Rádio Nacional, escolhemos o nome de Almirante por tratar-se do que apresentaria, de maneira mais significativa, uma ideia de modernidade para o rádio no Brasil. Vale assinalar que, quando mencionamos que tanto Almirante quanto Gnattali desenvolveram ideias de modernidade para a música brasileira, isso não foi feito de maneira deliberada por cada um. Suas produções, a nosso ver, integram essas ideias desenvolvidas na Rádio Nacional e assim as classificamos. Em uma perspectiva mais ampla, compreendemos que tanto Almirante quanto Gnattali auxiliaram, cada qual em sua área mais específica de atuação, a modernizar a música brasileira através das ondas da Rádio Nacional.

Henrique Foréis Domingues ganhará o nome artístico de Almirante a partir de uma brincadeira feita nos tempos de Reserva Naval. Após um desfile realizado na Avenida Rio Branco para a condecoração dos tripulantes do avião Jaú, o primeiro a realizar a travessia área entre Europa e o Brasil, o jovem marinheiro chamou a atenção com sua estatura de 1,81m, fazendo com que alguém do público perguntasse quem estava ao lado do comandante Matias Costa. Fazendo graça, responderam: “É o almirante!”. Daí em diante, o apelido “pegou”, acompanhando-o durante toda a sua carreira artística, chegando a ser registrada firma em cartório (CABRAL, 2005). Já nessa época, destacava-se como exímio orador, além do gosto pelas emboladas e participação em blocos carnavalescos. Juntamente de suas obrigações junto à Marinha, trabalhava durante o dia no escritório Costa Guimarães & Cia. como contador (LIMA, 2012). Tal arranjo era possível pois a Marinha só exigia sua presença na parte da noite e durante o dia aos sábados, domingos e em datas especiais (CABRAL, 2005).

3.1.1 A percussão registrada em fonograma

Almirante iniciou sua carreira artística como compositor e intérprete no conhecido grupo musical Bando dos Tangarás, do qual fazia parte seu parceiro mais homenageado em seus programas de rádio: Noel Rosa. Para além de todo o desenvolvimento de sua carreira no mundo radiofônico, percebemos, logo nesse início com os Tangarás, uma significativa contribuição de Almirante para o estabelecimento de novas sonoridades para a música brasileira que, aos poucos, foram tornando-se referências que atravessariam décadas. Logo após o início da formação do grupo, foi feito o registro da composição “Na Pavuna” (Parlophon – 13.089 – dezembro de 1929), na qual foram inseridos elementos sonoros até então estranhos à indústria do disco: instrumentos de percussão utilizados na música popular urbana e nas escolas de samba, como tamborins, reco-recos, surdos, cuícas e pandeiros. Segundo Almirante, tal empreitada sonora seria “até então jamais tentada na história das gravações no Brasil” (ALMIRANTE, 1977, p. 68). O pioneirismo da empreitada dava-se muito devido à disponibilidade da tecnologia de gravação da época. O próprio técnico da Odeon, segundo a perspectiva de Almirante, olhava com certa desconfiança a entrada de todos aqueles instrumentos de percussão no estúdio devido à dificuldade de registrar cada timbre e frequência no disco, que era composto de cera. No entanto, para a surpresa de quem gravou e para a alegria do Bando dos Tangarás, Almirante (apud CABRAL, 2005, p. 58) relata que “[...] tudo estava gravado, nitidamente, na cera: os graves respeitáveis do surdo, as batinelas metálicas dos pandeiros, os repinicados saltitantes dos tamborins e os roncos soturnos das cuícas”.

Para reforçar a camada harmônica da gravação, além dos violões e do cavaquinho tocados pelos integrantes do Bando dos Tangarás, foram adicionados o piano de Carolina Cardoso de Menezes e o bandolim de Luperce Miranda (ALMIRANTE, 1977). Essa nova possibilidade sonora, estabelecida pela gravação de “Na Pavuna”, repercutiu no mercado de trabalho para muitos músicos. Agora, vários artistas queriam inserir em seus registros os instrumentos que todos ouviam ressoar nas ruas, nos bares e nos becos da cidade, mas que, até então, tinham receio de gravar. De acordo com Cabral (2005), vários ritmistas já conhecidos da cena popular carioca tornaram-se profissionais das gravações de discos, como João da Baiana, Tio Faustino, Alcebíades Barcelos, Armando Marçal, Buci Moreira, Raul Marques, Ministro da Cuíca e Luna, dentre outros.

A nosso ver, a introdução desse novo elemento sonoro, a percussão, nas gravações de música brasileira, será uma das marcas que despontam como uma proposta modernizadora. O pioneirismo técnico, ao arriscar a captação dos instrumentos de batucada na cera e sua posterior reprodução de maneira comprehensível, não foi somente uma inovação no sentido técnico da gravação, mas um marco na sonoridade daquilo que passará a ser reconhecido como elemento fundamental da música brasileira. Trabalhos recentes que analisam o desenvolvimento da percussão e da bateria na música brasileira destacam esse momento, enxergando a figura de Almirante “[...] como um importante mediador cultural entre o asfalto e o morro” (BARSALINI, 2018, p. 69). Ou seja, seria o elo entre parte da música que era produzida nos circuitos mais abastados do Rio de Janeiro e o que era desenvolvido nas comunidades periféricas da mesma cidade. Essa mediação ficará evidente em toda a trajetória do radialista, como assinala Lima (2012, p. 94): “ao mesmo tempo em que conviveu cotidianamente com as culturas populares, como agente e como estudioso”. Ao analisar os padrões rítmicos centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro na década de 1930, Enrique Valarelli Menezes (2018) destaca um elemento que auxilia na percepção de como, aos poucos, partindo dessa experimentação sonora e rítmica de Almirante, a música brasileira – e mais especificamente o samba – foi estabelecendo uma linguagem que se tornaria símbolo de uma identidade nacional em processo de invenção. Para além do ritmo regulador que dita determinada cadência, Menezes (2018) identifica a ideia de “suporte ecológico”, definida por K. Agawu, como parte fundamental a ser observada. Ainda de acordo com Menezes (2018, p. 62), tal suporte seria “o que está na dança, nas palmas, nos movimentos de cabeça, no estalar de dedos, no bater do pé. [...] revela o meio ambiente do qual o ritmo faz parte e as diferentes sensibilidades de diferentes povos para um mesmo padrão”. Será justamente o estabelecimento dessa seção rítmica forte nas gravações que encaminhará a música brasileira a incorporar, aos poucos, a síncope proveniente dos instrumentos de percussão, em outros timbres e arranjos.

3.1.2 Do artista ao colecionador: o folclore e os programas de auditório

Após o sucesso de “Na Pavuna”, o Bando dos Tangarás fez mais apresentações, chegando também a gravar mais alguns discos. No entanto, do Bando dos Tangarás, destacaram-se muito a figura de Noel Rosa, como compositor e sambista, além da de

Almirante, que conseguia transitar entre vários gêneros (lembrando que “Na Pavuna” foi classificada como choro de rua no selo que registra sua gravação). Foi por meio da carreira de cantor que Almirante começou a trabalhar no rádio, auxiliando o radialista Ademar Casé. Antes de comandar aquele que seria um marco na história do rádio no Brasil, o “Programa Casé”, Ademar trabalhou como vendedor. De início, atuava em uma distribuidora de frutas; depois, passou a vender terrenos; até que, enfim, se aproximou do universo radiofônico, inovando na venda de rádios da marca Philips para a Casa Lux. A metodologia de vendas é descrita pelo próprio Casé:

Parava o carro e batia na porta. Quando era atendido, perguntava pelo dono da casa, dizendo o seu nome, pois antes já consultara a lista telefônica identificando o proprietário de cada casa. A pessoa, geralmente a esposa, dizia que ele não estava. Eu, então, lamentava, informado que havia recebido um pedido para fazer demonstração do Rádio Philips. “Mas, não há problema. Deixo o aparelho com a senhora e, daqui a dois dias, eu volto. Se não quiserem comprar, não há problema”, dizia para a pessoa que me atendia. Dos 10 aparelhos que levava, vendia cinco, pois o rádio fazia um sucesso imenso. Era uma novidade. Além disso, deixava o receptor sintonizado na Rádio Sociedade, que tinha o melhor som. (CASÉ apud CABRAL, 2005, p. 83).

O sucesso de venda dos aparelhos foi grande a ponto de chamar a atenção do diretor da recém-criada Rádio Philips do Brasil, que o convidou para comandar um programa. Casé aceitou, apesar de nunca ter trabalhado como radialista ou algo parecido. No entanto, seu olhar estratégico e observador fez a diferença para que logo elaborasse um formato de programa mais dinâmico em comparação ao que se apresentava até então. Ouvindo programas irradiados dos Estados Unidos, reparou que não havia tantas pausas ou espaços de silêncio entre as atrações musicais e os comentários dos locutores. Era tudo muito dinâmico, costurado para que a atenção do ouvinte não fosse perdida. Esse formato foi levado para o seu programa, que acabou contribuindo de maneira fundamental na elaboração de uma linguagem radiofônica brasileira mais moderna em relação ao que se fazia até aquela época, na qual os silêncios entre as atrações eram maiores e estas eram, em sua maioria, de caráter informativo, sendo reservadas as atrações musicais, na reprodução dos fonogramas, para o entretenimento. Com o fim da Rádio Philips, Casé recebeu um convite de Roquette-Pinto para levar o seu programa para a Rádio Sociedade, onde Almirante atuava.

Contratado inicialmente como cantor exclusivo, Almirante passou, aos poucos, a acumular várias outras funções de auxílio para Casé, o que acabou conferindo-lhe uma formação prática de como fazia-se rádio no Brasil. O depoimento de Casé é revelador no que diz respeito ao desdobramento de funções:

Cuidava da parte artística e do orçamento, pois com o tempo, passou a ser também o meu guarda-livros. Quando o Programa Casé cresceu para 12 horas aos domingos, eu tinha que me desdobrar para arranjar anúncios. Almirante é que respondia pelo front interno, controlando tudo. Controlando tudo em termos, porque Noel Rosa, Silvio Caldas e o pianista Nonô eram incontroláveis. Noel, mesmo passando a contra-regra, era incapaz de chegar na hora. (CASÉ apud CABRAL, 2005, p. 88-89).

Além das funções citadas por Casé, Almirante, vez ou outra, já se arriscava como locutor e contador de anedotas. Cabral (2005) observa, nessa capacidade organizacional de Almirante, um dos principais elementos para o sucesso que o Programa Casé alcançou, o que, na visão de Cabral (2005), acabou por estabelecer um padrão de profissionalismo pouco visto no rádio brasileiro até então. Uma prévia do que Almirante viria a desenvolver posteriormente em sua carreira radiofônica ocorreu justamente no Programa Casé, em uma situação de pressão. O diretor e criador do programa, Ademar Casé, teve que se afastar do comando da atração por algum tempo, seguindo recomendação médica devido a um diagnóstico de estafa. Desse modo, Casé partiu para uma viagem de avião, deixando o programa sob os cuidados de Almirante. Justamente durante esse pequeno período de ausência, um dos patrocinadores, responsável por 15 minutos do programa, afirmou que iria suspender o pagamento do patrocínio. Almirante foi ao encontro do patrocinador para saber a razão. Lá, foi informado de que, para os proprietários do Armazém Brasil, o Programa Casé estava sem apresentar algo novo, sem imaginação. Almirante, ouvindo a impressão de quem seria peça fundamental para a continuidade do programa, pediu uma semana para aparecer com alguma novidade que pudesse atrair mais ouvintes e, assim, manter o contrato de patrocínio. No domingo posterior à conversa, Almirante apresentaria o que seria considerado por pesquisadores como Cabral (2005), Lima (2012) e Rafael Velloso (2015) uma revolução no rádio em seu formato: o programa “Curiosidades Musicais”. Ele seria o primeiro a contar com um roteiro minuciosamente organizado com texto, músicas encaixadas, participação de cantores, instrumentistas e atores. Uma das principais inovações que os roteiros muito bem alinhavados de Almirante trazia era a diminuição do silêncio entre músicas, explicações ou narrações. Rafael Henrique Soares Velloso (2015) aponta para esse desenvolvimento do rádio comercial da seguinte maneira:

A ideia de uma programação de rádio sem pausas ou silêncios, comuns nos primeiros anos da radiodifusão comercial, inaugurava uma nova sonoridade para o veículo, marcada por superposições e contrastes sonoros. Tal conceito teria se baseado, como afirma o compositor canadense Murray Schafer (1977) em seu livro *The tuning of the world*, na aplicação de técnicas de edição utilizadas na indústria cinematográfica, como o crossfade, ao formato essencialmente sonoro dos programas radiofônicos. (VELLOSO, R, 2015, p. 73).

Essa nova dinâmica que Almirante iria, aos poucos, estabelecer para os seus programas de rádio, pode ter sua técnica comparada à do cinema, tendo em vista que, na década de 1930, este já era um produto cultural mais desenvolvido e estabelecido tecnicamente que a radiofonia. José Geraldo Vinci de Moraes (2006, p. 128) corrobora a perspectiva que apresentamos ao apontar que:

Além do pioneirismo dos objetivos e temas enfocados, seus programas eram totalmente organizados e escritos, sendo a música não apenas pano de fundo, mas parte integrante e viva. Eles tinham script e eram ensaiados com rigor para serem apresentados ao vivo. Desse modo, Almirante deu passo significativo para a profissionalização da programação radiofônica, ainda muito amadora e desorganizada, ganhando por isso a denominação de “a maior patente do rádio”.

Para o programa de estreia de Almirante, o tema foi “Duas Notas”; ou seja, o radialista mostrava para o ouvinte, com exemplos musicais, tudo o que seria possível realizar com apenas duas notas. A empreitada deu tão certo que não somente manteve o contrato de patrocínio com o Armazém Brasil, como foi dobrada a cota, sendo este agora responsável por 30 minutos do programa. Até então, mesmo os programas mais organizados não tinham algo tão sistematizado no que dizia respeito à sua roteirização. Almirante, ao apresentar esse formato, acabou servindo de referência para praticamente tudo o que se faria no rádio no Brasil posteriormente.

Com a mudança da Rádio Sociedade para as mãos do governo, tornando-se Rádio MEC, o Programa Casé foi transferido para a Rádio Transmissora. A nova estação fora criada em 1936 pelos executivos da gravadora Victor, em especial na figura de Mr. Evans, com o objetivo de alavancar a venda de discos no Brasil, promovendo seus artistas pelas ondas do rádio. É nesse momento que observamos o início do estabelecimento de um *star system* ainda incipiente no Brasil, que contaria com rádio, cinema, revistas e discos. A Transmissora iniciou com um *casting* forte, que contava com Romeu Ghipsman na direção da orquestra, além de nomes como os de Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, Célio Nogueira e Pixinguinha, sem contar os cantores Orlando Silva, Gastão Formenti, Sílvio Caldas, Silvinha Melo e o próprio Almirante – que, agora contratado oficialmente como cantor, deixava o Programa Casé (CABRAL, 2005). No papel, a Transmissora tinha tudo para dar certo e até conseguiu alcançar índices muito bons de audiência. No entanto, as constantes mudanças na direção e a falta de planejamento acabaram enfraquecendo a emissora, que logo foi vendida para outros investidores que não entendiam muito do negócio. Renato Murce, radialista que chegou a dirigir a emissora, relata que Nélson Dantas, o principal desses investidores, um dia apareceu, nas palavras de Murce, “fantasiado de integralista” (MURCE, 1976, p. 52). No dia seguinte,

em uma reunião, Dantas deixou claro que estava transformando a emissora em um veículo de comunicação dos camisas verdes e, em tom de ameaça, reafirmou constantemente “castigar implacavelmente” todo aquele que não cumprisse com o que fosse estabelecido pelo partido de Plínio Salgado. Murce, no dia seguinte, pediu sua demissão. A Transmissora não durou muito tempo, tendo o seu *casting* praticamente todo contratado por uma nova emissora que surgiria também no ano de 1936: a Rádio Nacional.

Almirante seguia com sucesso sua carreira de cantor, sendo o ano de 1938 muito especial. Dois de seus discos, lançados pela Odeon, com quem havia assinado contrato de exclusividade, apresentavam dois grandes sucessos: “Touradas em Madri” e “Yes, nós temos bananas”, da vitoriosa dupla de compositores João de Barro e Alberto Ribeiro. Em 1º de abril de 1938, Almirante assinou contrato com a Rádio Nacional como cantor. No entanto, logo de início, também auxiliou na produção e na apresentação de programas. A ida para a Rádio Nacional parece ter melhorado rapidamente a situação financeira de Almirante, como observou Cabral (2005) ao separar o seguinte trecho de seu caderno de anotações: “[...] dia 16 de março, compra de um refrigerador GE” (ALMIRANTE apud CABRAL, 2005, p. 118).

Com a carreira de cantor indo muito bem, com nove discos lançados ainda em 1938, no fim do ano, Almirante participou de uma produção cinematográfica que seria um marco da música e do cinema no Brasil: o filme “Banana da Terra”, de Wallace Downey (CABRAL, 2005). A produção contava com os maiores nomes da música brasileira da época, como Orlando Silva, Bando da Lua, Aurora Miranda, Alvarenga & Ranchinho, Dircinha Baptista e Linda Baptista, além de atores como Oscarito e Paulo Netto, dentre outros grandes nomes que integravam o filme, que ainda tinha, como estrela principal, Carmen Miranda. Foi nesse filme que, devido a um desentendimento com o compositor Ari Barroso, que retirou uma composição sua da película (queria muito mais dinheiro do que o que fora previamente acordado), foi revelado o talento de um novo compositor baiano, chamado Dorival Caymmi. Ele colaborou com a canção que se tornaria um dos principais cartões de visita de toda a carreira de Carmen Miranda: “O que é que a baiana tem?”. Caymmi já tinha a admiração de Almirante; conforme relato de Mário Lago, chamou a atenção do radialista que ouviu sua performance na rádio Transmissora. Desse modo, a ideia de utilizar a canção de Caymmi no filme foi rapidamente endossada por Braguinha e Almirante, que confiavam no talento do jovem compositor (CABRAL, 2005, p. 119).

Ao observarmos a trajetória de Almirante na Rádio Nacional, logo de partida, já era demonstrado seu caráter inovador, que estava disposto não somente a atuar musicalmente, mas a explorar a linguagem radiofônica. Nas palavras do próprio Almirante:

Na verdade, eu tinha recebido uma proposta para cantar. Mas fiz uma contraproposta, que era simples e inovadora: em vez de cantar três vezes por semana, propus cantar duas e, na terceira, fazer um programa contando histórias, curiosidades musicais, coisas que eles nunca tinham visto. Como não dispunha de artistas para cantar, falar, eu fazia sozinho o programa inteiro. Começava sempre com uma anedota, dentro do tema. Depois entrava no assunto propriamente dito, enfocado de maneira séria, informando, ensinando. (ALMIRANTE apud SAROLDI; MOREIRA, 2005, p. 46-47).

A estreia oficial de Almirante na Rádio Nacional ocorreu no dia 7 de abril de 1938, com a apresentação da nova atração feita pelo radialista Oduvaldo Cozzi, conhecido mais tarde no meio esportivo como narrador de futebol. Logo após a execução de um trecho de “Na Pavuna”, é feita a apresentação pelo radialista: “Caros ouvintes, aqui temos, diante do nosso microfone, Almirante, a maior patente do nosso rádio, o novo artista da Nacional” (CABRAL, 2005, p. 148). Daí em diante, o programa passou para Almirante, que narrou sua trajetória artística desde os tempos do Bando dos Tangarás, além de entoar vários de seus sucessos. O programa de apresentação aos ouvintes contou ainda com a participação especial de Lamartine Babo, artista de peso contratado pela Rádio Nacional e amigo de Almirante.

O programa criado por Almirante, “Curiosidades Musicais”, que já havia sido irradiado quando de sua passagem pela Rádio Sociedade, estreou poucos dias depois, agora na Rádio Nacional, precisamente em 25 de abril de 1938, no horário das 21h, mantendo-se sempre às segundas feiras e contando com o patrocínio do sabonete Eucalol. A abertura do programa daria os primeiros sinais do que viria a ser forjado por Almirante em parceria com Gnattali em termos de inovação de sonoridade da música brasileira. Uma grande orquestra executava os primeiros compassos de “Rhapsody in blue”, de Gershwin, seguido das primeiras notas de “Na Pavuna”. Essa mistura, a princípio ilustrativa, da sonoridade da música estadunidense com a música brasileira, será um dos principais pilares do que viria a constituir-se como um novo padrão para os arranjos do que se produziria de música no Brasil. O programa Curiosidade Musicais seguiria à risca o que se propunha: mostrar elementos interessantes a serem descobertos e analisados no que se fazia de música na época.

No primeiro programa, foi apresentado o tema coincidências musicais, demonstrando algumas semelhanças, melódicas e harmônicas, da música brasileira com algumas estrangeiras. No segundo, Almirante usou o mesmo tema explorado anteriormente no

Programa Casé, qual seja, duas notas, agora intitulado “Duas notas mágicas”. Com essa abordagem, o programa seguiu, sempre com algum assunto de mote para a apresentação de músicas. Cabral (2005) chama a atenção para um programa irradiado em 4 de julho de 1938. Nessa ocasião, foi repetido um programa que mostrava diversas maneiras de interpretar uma mesma música. O que o diferenciou dos demais foi o fato de que foi transmitido simultaneamente por cinco grandes estações de rádio, empreitada patrocinada pela linha de sabonetes Eucalol. As estações que irradiaram o programa foram a PRA-8 Rádio Clube de Pernambuco, a PRA-4 Rádio Sociedade da Bahia, a PRF-9 Rádio Difusora de Porto Alegre e a PRO (em ondas curtas), além da própria PRE-8 Rádio Nacional. Cabral (2005) especula que, ao que tudo indica, essa teria sido a primeira transmissão em cadeia nacional de um programa de rádio, apesar de o próprio Almirante nunca ter reivindicado tal feito.

Para além do pioneirismo dessa transmissão, cabe observar que, após o ocorrido, Almirante se dará conta, cada vez mais, da possibilidade de comunicação simultânea com várias localidades, o que lhe permitirá estabelecer uma rede de contatos cada vez maior para ampliar o raio de ação de suas pesquisas. Uma semana após a transmissão de alcance nacional, o radialista abriu o seu programa da seguinte maneira:

Alô, alô, Nélson Ferreira, Recife, Rádio Clube de Pernambuco; Alô, alô, PRC-5, Rádio Clube do Pará; Alô, alô, PRA-4, Rádio Sociedade da Bahia; Alô, alô Ceará, Rádio Clube; Alô, Dr. Renato Augusto Lima, Rádio Inconfidência de Minas. Respondam, por favor, minhas cartas de 23 de junho. (CABRAL, 2005, p. 151).

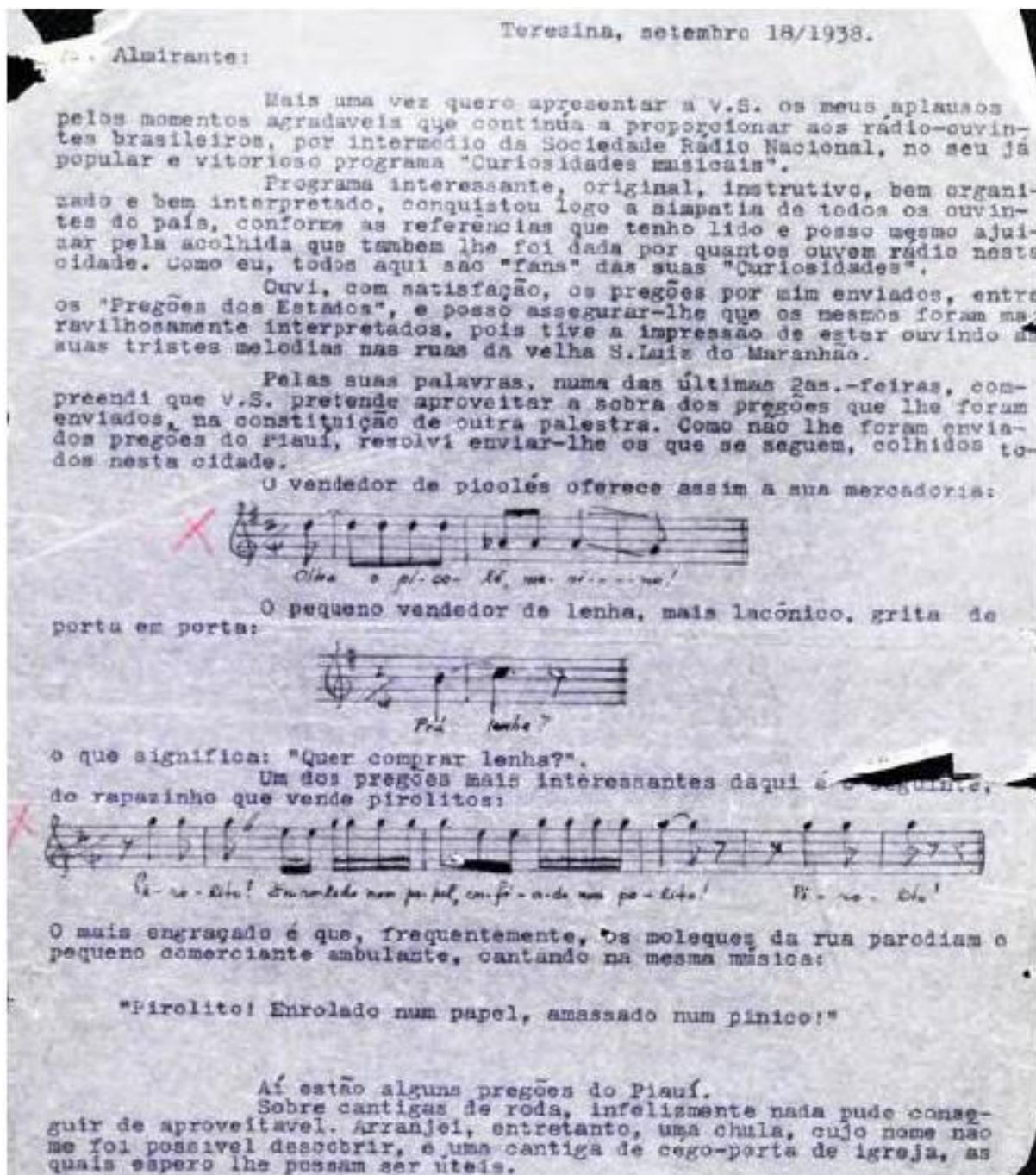
No Rio de Janeiro, já tinha contato com Eugênio Rios e com o musicólogo Renato Almeida; no entanto, com a possibilidade de comunicação ampliada, seu horizonte de contatos também aumentou, fazendo com que Almirante passasse a solicitar, via carta ou pelo microfone de seu programa, contribuições para ampliar o seu repertório. Aos poucos, o radialista foi tornando-se um grande colecionador e até mesmo arquivista de tudo o que, em seu crivo, remeteria a uma suposta autenticidade da música brasileira. A pesquisadora Giuliana Lima (2012) vai além e, seguindo a proposta de José Geraldo Vinci de Moraes²¹, explora, em sua dissertação, que Almirante pode ser considerado um dos primeiros historiadores de música brasileira. De acordo com a autora:

²¹ “Dessa maneira, muito mais do que atores presentes em um processo em curso e/ou simples memorialistas, essa geração de Vagalume, constituída, entre outros, principalmente por Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efege, Almirante e Lúcio Rangel, acabou por formar uma espécie de primeira geração de historiadores da “moderna” música urbana.” (MORAES, 2006, p. 121).

[...] na ausência de intelectuais interessados por estes temas dentro dos circuitos acadêmicos, os primeiros relatos voltados à narração da história desta nova música popular urbana surgiram de maneira quase intuitiva, e couberam basicamente aos jornalistas, cronistas e músicos populares. Estes intelectuais informais – entre os quais Almirante, Edigar de Alencar, Orestes Barbosa, Vagalume, Jota Efevê, Mariza Lira e Lúcio Rangel – constituem o que identificamos como uma “primeira geração de historiadores da música popular brasileira”. (LIMA, 2012, p. 27).

Ao analisar de modo panorâmico a trajetória de Almirante, Lima (2012) conclui ainda que o radialista conseguiu conciliar duas vertentes que, aparentemente, não poderiam convergir em um mesmo programa: o rádio educativo, proposto por Roquette-Pinto, e o novo padrão radiofônico voltado ao entretenimento de caráter comercial, que começou a desenvolver-se fortemente nos primeiros anos da década de 1930 até o seu estabelecimento na década posterior. Como parte de nossa tese, observamos, nesse modelo colaborativo que Almirante foi aos poucos estabelecendo com seus programas, uma ideia de modernidade que iria solidificar-se nas décadas posteriores. Para além das cartas de ouvintes que alguns programas recebiam, ou ainda das cartas de leitores que já constituíam um espaço fixo em jornais e revistas, Almirante, ao estabelecer uma rede de contatos pelo microfone do rádio – a qual contribuiria com sua produção radiofônica e, como veremos, também musical –, auxiliará no estabelecimento de um novo padrão de trânsito de informações. Tal trânsito não se limitará ao meio acadêmico, na publicação de revistas, palestras e seminários; ao contrário, estabelecerá uma comunicação com um alto número de ouvintes de maneira a unir uma grande carga de informações recolhida com o entretenimento musical, e por que não histórico, que se propunha. Uma dessas cartas foi endereçada a Almirante após a transmissão do programa “Pregões dos estados”, em 25 de julho de 1938, por um ouvinte da cidade de Teresina, no Piauí (Figura 25).

Figura 25 – Carta enviada por um ouvinte do Piauí a Almirante em 1938



Fonte: MIS (1938 apud VELLOSO, R., 2015, p. 195).

A carta inicia parabenizando Almirante pelo programa e segue com um relato sobre vendedores de rua em Teresina. Como maneira de contribuir com o acervo do radialista, o ouvinte, além de transcrever o texto entoado pelos vendedores, colocou trechos de uma partitura como suporte para que o radialista tivesse uma noção um pouco mais precisa de como aqueles pregões eram entoados. Naquele momento, gravações em locais abertos não eram algo tão acessível, por isso a importância dos pequenos trechos de partitura como forma

de registro. Sobre essa questão envolvendo o uso de partituras como forma de registro de manifestações folclóricas, sejam elas urbanas ou rurais, Rafael Velloso (2015) cita Lomax, que assinala para a importância da gravação dos sons no processo de pesquisa e catalogação de manifestações folclóricas. A partitura não daria conta de registrar, em todos os seus aspectos, aquela manifestação que foi elaborada de uma maneira completamente diferente do processo usual de composição, que segue padrões de escrita musical ou simplesmente do registro de letras e acordes:

As gravações de campo, ao contrário dos cadernos de campo, mostram as canções folclóricas em sua integridade tridimensional, com qualquer acompanhamento rítmico que possa ter [...], com o pano de fundo instrumental e sua harmonização folk. (LOMAX, 1941, p. xiv apud VELLOSO, R., 2015, p. 63).

Compreendemos que o trabalho feito por Almirante segue em um processo semelhante ao utilizar o rádio como meio de divulgação das manifestações folclóricas que ia recolhendo Brasil afora, principalmente das contribuições que recebia de ouvintes, colegas de profissão e estudiosos do folclore nacional. Ao invés de publicar livros sobre o assunto ou registrá-lo em revistas especializadas, o processo de transfiguração do folclore recolhido em programas de rádio permitiu o acesso de um público mais amplo em comparação ao que seria se tivesse ficado restrito a um círculo letrado. É justamente nessa proposta metodológica de radiodifusão dos elementos sonoros da cultura brasileira que reside a proposta modernizadora presente no trabalho de Almirante e amplamente divulgada pela Rádio Nacional. Em uma reportagem do jornal *A Noite*, datada de 9 de junho de 1940, podemos conferir Almirante tocando (ou ao menos fingindo tocar) berimbau para anunciar uma edição do programa que iria tratar sobre as “Cantigas dos capoeiras da Bahia” (Figura 26).

Figura 26 – Reportagem sobre o programa “Curiosidades Musicais”



Fonte: Mais Uma... (1940, p. 8).

Mesmo alcançando grande êxito com “Curiosidades Musicais”, Almirante não escapou de críticas daqueles que duvidavam de sua formação musical para comandar uma atração que tinha, como ponto central, a música. O caso mais emblemático foi o de um leitor anônimo do Cine Jornal, que assinava suas cartas como “Seu Oscar” (samba de Wilson Batista e Ataulfo Alves gravado por Ciro Monteiro). O leitor e ouvinte em questão acusava de não ser Almirante quem realmente escrevia o “Curiosidades” Musicais por não ter o

conhecimento técnico necessário. O Cine Jornal deu destaque à carta enviada, antecipando que geraria uma boa polêmica, a qual ajudaria a promover o periódico. Em um primeiro momento, Almirante apenas disse que daria 10 contos para o leitor que provasse a denúncia. A polêmica aumentou com a tréplica de “Seu Oscar” que, em outra carta, insinuava ser, na verdade, o maestro Gnattali a mente por trás do “Curiosidades Musicais”. Almirante não respondeu a essa acusação, presumindo o que o anônimo iria parar de importuná-lo. No entanto, não foi o que aconteceu. Em nova carta, “Seu Oscar” fez acusações organizadas de modo mais sistemático, elencando em tópicos as críticas e as acusações relativas ao trabalho do radialista. De todos os itens, o ponto central de “Seu Oscar” é o seguinte:

[...] quando o assunto exige um compositor, você procura um técnico no assunto e arranja ou paga a matéria. O mesmo acontece quando você precisa se referir aos segredos instrumentais, à história, à redação, etc. Com certeza, esse trabalho é de mais de um autor [...]. (CABRAL, 2005, p. 163).

Apesar de ter dado destaque para a polêmica, Celestino Silveira, diretor do Cine Jornal, decidiu não publicar mais as cartas de “Seu Oscar” enquanto ele não revelasse a sua identidade. Todavia, a polêmica já estava estabelecida e ainda rendia algumas matérias para a publicação. Repórteres percorreram algumas emissoras de rádio para colher depoimentos dos artistas sobre as contestações feitas a respeito do trabalho do Almirante. Salvo o pianista argentino Heriberto Muraro, que declarou “Se Almirante não conhece música, não pode ser o autor daquele programa” (CABRAL, 2005, p. 163), diversos outros artistas saíram em defesa do radialista, como Lamartine Babo: “Posso garantir a você que ninguém poderá duvidar da autenticidade de Curiosidades Musicais e, se assim, proceder, só poderá ser um despeitado” (CABRAL, 2005, p. 163). Buscando dar um fim à polêmica, Almirante enviou uma longa carta para Celestino Silveira, esclarecendo os principais pontos envolvidos nas acusações e, ao mesmo tempo, explanando sobre sua trajetória artística até então.

Para o foco de nossa análise, nos interessam alguns elementos levantados por Almirante relativos ao seu modo de operar, à sua organização do trabalho e a como constituiu o seu espectro analítico-musical. O primeiro ponto diz respeito ao alcance e à penetração que a Rádio Nacional possuía e, por isso, permitia maiores possibilidades de pesquisa para o seu programa musical envolvendo o folclore brasileiro. “Foi assim que consegui irradiar temas folclóricos que nunca tinham sido mostrados pelo Rádio” (ALMIRANTE apud CABRAL, 2005, p. 165). Os exemplos elencados por Almirante vão desde pregões (melodias entoadas na rua para vender produtos, as quais servirão de base para muitas composições da música

brasileira) até cantigas de trabalho, passando por cantigas de roda e rezas para chamar chuva, dentre várias outras (CABRAL, 2005).

Ainda na área folclórica, outro exemplo citado por Almirante foi o seu trabalho de pesquisa sobre instrumentos musicais exóticos, como violinos de uma corda só, flautas de bambu, berimbaus de cuia e outros. Observa-se que os pontos destacados pelo próprio radialista não estão ligados, necessariamente, a seu nível de proficiência musical na elaboração do programa, mas em sua habilidade como pesquisador-colecionador do que viria a constituir, em sua visão e perspectiva, uma suposta essência da cultura brasileira: “Para fazê-los, leio centenas de livros, consulto dezenas de pessoas, e, quando posso, vou pessoalmente fazer as minhas observações” (ALMIRANTE apud CABRAL, 2005, p. 165). Sobre como trabalha, a proposta de seu programa e que relação isso teria com ter ou não formação musical erudita, Almirante continua listando vários exemplos presentes em edições do programa irradiadas, até que, sobre esse assunto, arremata:

A alegação de que eu, pelo de não saber música, não possa fazer programas assim é a mais infantil e a mais maldosa. O “Curiosidades Musicais” não apresenta nenhum aspecto técnico. Ele representa a minha própria observação e constitui a maneira como eu (que não sei música) comprehendo essa mesma música. É demonstração popular que qualquer um, que não seja inteiramente tapado, pode fazer, desde que possua à mão os elementos que posso e a que recorro. (ALMIRANTE apud CABRAL, 2005, p. 166).

A fala de Almirante revela a sua visão tanto sobre o seu próprio trabalho como sobre de que maneira a formação musical pode ser categorizada. Por não possuir uma formação erudita, Almirante declara não saber música. No entanto, essa declaração soa no mínimo contraditória se formos considerar que, além de radialista, Almirante já era reconhecido como compositor e intérprete no Bando dos Tangarás, estabelecendo parceria com compositores como Noel Rosa. É nesse sentido que Tatit (2004) chama a atenção para o fato de que o desenvolvimento da música popular no Brasil encontrará, na gravação, uma base sólida para o seu desenvolvimento e a sua propagação, tendo em vista que muitos daqueles que compunham sambas e marchinhas de carnaval não possuíam formação erudita. Assim, o registro para o fonógrafo seria a maneira de manter a canção guardada e também possibilitaria sua divulgação nas casas de discos e nas emissoras de rádio, podendo ser entoada posteriormente nos bailes carnavalescos (TATIT, 2004, p. 33).

Almirante poderia defender-se das acusações de não ter conhecimento musical necessário para comandar o programa simplesmente mostrando a sua produção profissional; no entanto, preferiu reconhecer que não possuía a tal formação técnica, esclarecendo que, para

a análise tanto do folclore brasileiro como de peças mais eruditas, o seu papel central era de mediador, que conseguia recorrer a especialistas, fontes, documentos e livros para elaborar o programa e mostrar o resultado em suas irradiações. Essa falsa dicotomia entre o erudito e o popular que permeia essa polêmica, bem como a declaração de Almirante, que também revelou como ele enxergava-se enquanto músico, foram alguns dos elementos centrais na constituição de determinados gêneros como símbolos da música popular brasileira – o choro, herdando muitos dos elementos formais da música europeia, mas no ambiente urbano das ruas cariocas; e o samba que, vindo da musicalidade afro, será aos poucos vestido em arranjos mais complexos vindos da sonoridade das orquestras e das *big bands*.

O segundo programa apresentado por Almirante na Rádio Nacional, estreado em 1940, terá uma proposta semelhante àquela de “Curiosidades Musicais”, mas em um formato mais enxuto. Intitulado “Instantâneos Sonoros do Brasil”, tinha a duração de 15 minutos, sendo veiculado no horário das 12h aos sábados. O novo programa contava com uma logística de elaboração e gravação até então inédita nos estúdios da emissora. A equipe de Almirante aumentou; antes, ela era formada pelo radialista, acompanhado de um regional, um locutor e do contrarregra. Agora, as funções foram divididas com José Mauro, que auxiliava na elaboração dos roteiros, com o narrador Celso Guimarães e com o maestro Radamés Gnattali, que cuidava da transição entre os quadros, integrando-os sob uma narrativa sonora (LIMA, 2012). O depoimento de Paulo Tapajós, diretor musical da Rádio Nacional, revela a complexidade envolvida na gravação do programa:

E esse programa realmente é um programa grandioso. Mas tinha dificuldades enormes pra ser montado, inclusive porque era tudo ao vivo, né? Não tinha esse negócio de gravar um pedaço aqui, como hoje, que você grava na fita e é fácil. Naquele tempo você gravava no disco de acetato direto, e a gravação era feita de oito às nove da noite, durante a transmissão da Hora do Brasil. Enquanto estava transmitindo a Hora do Brasil, nós ocupávamos o estúdio pra gravarmos Instantâneos Sonoros. Claro, eles já estavam ensaiadíssimos. A gente já vinha ensaiando antes, não é? Era uma semana de ensaio, quase, porque ensaiava pedacinho por pedacinho, cada cantor com a sua responsabilidade, e quando chegava à noite, naquele dia – não me lembro em qual dia da semana era – de oito às nove, então com orquestra, coros, solistas, todo mundo no estúdio, se gravava direto, não podia errar.²²

Almirante e José Mauro ainda trabalhariam juntos em outros programas, como “Aquarelas do Brasil”, “A Canção Antiga (Royal Briar)” e “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”. O procedimento metodológico de roteirizar os programas, já empreendido

²² Depoimento de Paulo Tapajós ao MIS-RJ, 1967.

por Almirante desde os tempos de “Programa Casé”, serão aperfeiçoados por meio da parceria com José Mauro, o que, na percepção de Lima (2012, p. 50-51), “[...] resultou num diálogo com linguagens cinematográficas, adotando-se procedimentos semelhantes aos que o roteirista utilizaria na concepção da série de curtas-metragens Brasilianas”. O programa “Instantâneos Sonoros do Brasil” serviu como modelo o qual foi utilizado mais tarde em outros programas de Almirante: um retrato da música brasileira partindo do folclore, apresentando uma roupagem nova que serviria para a perspectiva comercial que a radiofonia estava inserida e situava Almirante como organizador de uma tradição brasileira que iria sendo forjada por ele juntamente a Gnattali, com os arranjos.

Em 1942, Almirante troca a Nacional pela Rádio Tupi, que integrava o grande consórcio midiático administrado por Assis Chateaubriand, firmando um contrato de dois anos, que seria cumprido até o final. Nessa emissora, desenvolveu programas que seriam marcos na radiofonia brasileira, como “Caixa de Perguntas” (um programa de curiosidades, no qual os ouvintes enviam dúvidas relacionadas ao folclore e à cultura popular); “Tribunal de Melodias” (consistia basicamente de um julgamento de plágio entre músicas); e “História do Rio pela Música” (como o nome indica, contava a história da cidade do Rio de Janeiro utilizando a música como fio condutor da narrativa).

A ida de Almirante para a Rádio Tupi integrava uma dinâmica de disputa comercial muito forte que existia entre a emissora de Assis Chateaubriand e a Rádio Nacional. Em alguns momentos, a Tupi fazia uma verdadeira “limpa” no *casting* da Rádio Nacional, tentando, dessa maneira, derrubar a liderança praticamente inabalável da emissora. Apesar de ter realizado os programas que gostaria e de ter mantido seu nome forte dentre os maiores do broadcasting brasileiro, algo no ambiente de trabalho na Rádio Tupi não agradava a Almirante. Nesse sentido, a sua declaração para a Folha Carioca dá alguns indícios do que poderia ter motivado a sua volta para a Rádio Nacional: “Saio da Tupi pela falta de apreço pelos meus programas e pelo ambiente nada propício. Volto para a Nacional satisfeito e convicto de que sua direção saberá prestigiar as minhas realizações, como sempre aconteceu no tempo em que atuei no seu microfone” (FOLHA CARIOSA, 1944 apud CABRAL, 2005, p. 191).

De volta à Rádio Nacional em 1944, Almirante teve o seu registro atualizado na carteira profissional com a função que acreditamos representar a síntese do que seria a sua carreira do radialista: “artista organizador” (CABRAL, 2005, p. 193). Seguindo a linha do que

vinha apresentando na Tupi, Almirante estreou o programa de auditório “História das Danças”, que valorizava a ida do público à sede da emissora, tendo em vista que se tratava de um concurso de danças que visava a aumentar a participação do público junto ao auditório, restando ao ouvinte conhecer o nome do casal vencedor e acompanhar pelo dial as músicas executadas para cada dança. Nesse retorno aos microfones da Rádio Nacional, outro programa empreendido por Almirante foi aquele intitulado “Campeonato de Calouros”, apresentado aos domingos, das 19h30 às 20h. O formato, que já era conhecido do ouvinte em programas como o de Ari Barroso e Heber de Bôscoli, teria que ser atualizado na versão de Almirante. Na primeira etapa do campeonato, uma comissão julgadora analisava aspectos como tessitura, ritmo e volume vocal. Ainda nessa preliminar, os ouvintes poderiam opinar, enviando cartas que concorreriam a prêmios por meio de sorteio. Na segunda etapa, os candidatos teriam postas a prova as suas habilidades de ouvido e memória musical, além de terem que improvisar e adaptar letras fornecidas pelo programa em melodias preexistentes. Por fim, na terceira e última etapa, os candidatos seriam postos a interpretar canções populares conhecidas, sendo avaliados, além de sua técnica, o toque de personalidade de cada cantor ou cantora. Ao desenvolver essas várias etapas no “Campeonato de Calouros”, Almirante poderia, simultaneamente, entreter o ouvinte por mais tempo, integrá-lo ao processo de julgamento e assegurar uma eficácia maior na seleção daquele ou daquela que, ao vencer o concurso, ganharia um prêmio de 10 mil cruzeiros, um contrato com a Rádio Nacional e com a Fábrica de Discos Odeon, ambos com um ano de duração (CABRAL, 2005).

Em 1945, estreou o programa que viria a consolidar a parceria de Almirante com Gnattali e reforçar a perspectiva de arranjos novos para as músicas do folclore nacional: “Aquarelas do Brasil”. Primeiro de uma série que, depois, seria composta por “Aquarelas das Américas” e “Aquarelas do Mundo”, “Aquarelas do Brasil” tinha um trabalho muito complexo, envolvendo um entrelace da locução com as músicas, sendo irradiado até 1946 sempre às 21h30 das sextas-feiras. Diferentemente dos outros programas, a música não ocuparia apenas momentos específicos, mas exerceria também a função de apresentar uma trilha sonora para aquilo que era contado. Se antes as músicas arranjadas por Gnattali apareciam como vinhetas de abertura ou para a ilustração de exemplos, passariam a integrar agora, de modo mais incisivo, a narrativa elaborada por Almirante. O texto de abertura explicita o objetivo e também o formato no qual o programa seria realizado:

Quero antes de mais nada recomendar aos ouvintes que acompanhem essas Aquarelas não somente com os ouvidos, mas 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 comprehensíveis, a imaginação estará com o dom mágico de fazer com que cada um dos ouvintes veja nitidamente, tal qual como num filme cinematográfico, todas as minúcias destes quadros pitorescos e movimentados. Nas Aquarelas de hoje vão surgir as curiosas cenas do Bumba-meboi, que aqui aparecerão pintadas com as suas verdadeiras cores, isto é, suas cantigas legítimas, colhidas em demoradas pesquisas folclóricas.²³

Almirante, nesse pequeno texto de abertura, solicita uma atenção especial do ouvinte, para que pudesse instruí-lo sobre a maneira como a audição deveria ser realizada. O caráter cinematográfico que o programa ganharia no entrelace entre texto e música viria com a utilização da imaginação do ouvinte enquanto ferramenta necessária para a elaboração de uma imagem proveniente da experiência sonora da audição. No final da abertura, Almirante reforçava que as músicas apresentadas em seu novo programa eram resultado de uma pesquisa feita nos moldes folcloristas vigentes no contexto de busca por “cantigas legítimas”. Essa legitimização integrou a ideia modernidade desenvolvida por Almirante na Rádio Nacional e por outros tantos intelectuais que, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, cada qual em área de atuação, o fizeram. Apesar de, no aspecto mais formal, Almirante não estar vinculado ao grupo dos modernistas, o diálogo que ele estabeleceu com pesquisadores e intelectuais da época, como Mário de Andrade, Luis Câmara Cascudo e outros, demonstra essa proximidade.

Na década de 1950, Almirante já teria o seu trabalho de pesquisador de música brasileira reconhecido, de modo a tornar-se uma referência precisa para os mais diversos pesquisadores e escritores. Uma carta selecionada por Cabral (2005) em seu livro sobre o radialista traz uma solicitação de Érico Veríssimo, datada de 23 de junho de 1950, que demonstra bem o respeito e o alcance do trabalho de Almirante:

Tomo a liberdade de pedir-lhe uma série de informações de que estou necessitando para o segundo volume do meu romance *O tempo e vento* – O retrato e que cobrirá o período entre 1909 e 1945.

- a) Pode dar-me o nome de algumas músicas de dança mais populares entre 1910 e 1945?
- b) E das modinhas, lundus do mesmo período?
- c) Quais os discos mais populares da famosa Casa Edison, Rio de Janeiro?
- d) Pode fornecer-me a letra da canção *Talento e formosura*?
- e) E da cançoneta cujo estribilho é “Varre, minha vassourinha”?
- f) Quando começou a voga de *O luar do sertão*?
- g) E a de *Caraboo*?

Como você compreenderá, essas coisas – danças, canções etc – ajudam a criar a atmosfera e a marcar o tempo. Como um pobre pagamento por essa sua colaboração, estou lhe remetendo um exemplar do primeiro volume de *O tempo e o vento*, com um abraço do seu fã Érico Veríssimo. (VERÍSSIMO apud CABRAL, 2005, p. 222).

²³ Aquarelas do Brasil n. 1, “O Bumba-meboi”, 1945. Collector’s, AER 194, lado A.

Percebe-se, na solicitação de Veríssimo, a confiança depositada no trabalho de Almirante como pesquisador e colecionador da música brasileira. Outro ponto a ser observado é a precisão dos dados que foram demandados, demonstrando o respaldo que o radialista tinha quando o assunto eram os pormenores da música brasileira, como períodos, nomes de canção, lista de vendagens de discos e outros dados que projetavam em Almirante uma espécie de enciclopédia ou almanaque musical. Não será por coincidência que, do acervo pessoal do radialista, se constituirá o acervo do Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro. Lima (2012) traz o depoimento de Fernando Lobo, que dá uma boa ideia do que era o acervo de Almirante:

[...] a sua sala é um amontoado de livros, de cuicas, de tamborins, um escritório que se assemelha a um bazar, onde tudo existe, onde nada falta. [...] Por ali passam os que querem saber sobre música e sobre coisas de música. E passam também os que querem um pouco de iodo, para botar na cabeça do dedo, ou os que querem uma linha – uma linha cinzenta – para pregarem um botão, etc., etc. Um homem prático, nesse século prático. (LOBO, 1940 apud Lima, 2012, p. 30).

Ainda para ter-se uma noção do tamanho do acervo que Almirante foi acumulando ao longo de sua trajetória como radialista-pesquisador, Cabral (2005, p. 221) relata que o radialista “comprou um imenso apartamento duplex [...] instalando a casa no primeiro andar e colocando o arquivo no segundo”. Cabral acrescenta:

Mais de 100 mil partituras, centenas de álbuns com recortes de jornais e revistas, discos, fotografias, programas de teatro, catálogos de gravadoras, coleções de jornais de modinhas, livros, libretos teatrais, tudo guardado em armários e estantes adquiridos por ele. (CABRAL, 2005, p. 287-288).

Esse recorte do que seria o folclore legítimo brasileiro integra uma ideia de modernidade que objetivava a construção, ou ainda a invenção, de uma nacionalidade que ainda não tinha sido forjada. O passado colonial brasileiro ainda se fazia presente mesmo após a independência e a proclamação da república. Será somente no contexto pós-revolucionário de 1930 que os alicerces do que hoje identificamos como identidade brasileira serão erguidos, mesmo que cientes do processo de forja ou invenção desses signos indenitários. Todo esse processo de elaboração da identidade brasileira integraria um contexto maior, relativo à mestiçagem como “mito moderno de fundação nacional” (LIMA, 2012, p. 129). De acordo com Rafael Velloso (2015), programas como os de Almirante teriam sua importância devido à eficácia que poderiam ter dentro de uma ideia maior, o qual buscava, por meio dos programas de rádio de caráter comercial (e não aqueles puramente educacionais ou instrutivos, almejados por Roquette-Pinto), difundir a música e a cultura folclórica para a nação brasileira de uma maneira que fosse fácil de compreender e, até mesmo, de consumir:

Infiro que o processo de assimilação da música folclórica pelas novas produções performatizadas pela radiodifusão comercial teriam sido consideradas pelos intelectuais norte-americanos e brasileiros como uma excelente alternativa para o desenvolvimento de projetos nacionalistas, uma vez que os produtores de rádio poderiam, por meio dos programas transmitidos pela mídia, potencializar a adesão das populações urbanas e rurais aos projetos políticos vigentes. (VELLOSO, R. 2015, p. 35).

A música brasileira que se desenvolvera entre as décadas de 1920 e 1950 seria, na opinião daqueles que defendiam o mito moderno de fundação nacional, um importante amálgama de elementos culturais vindos de nosso passado, ressignificados naquele presente e que projetariam então um futuro passado, no qual o convívio entre as raças se daria de maneira harmoniosa. Evitar o conflito era uma estratégia que visava, ao mesmo tempo, a mostrar um país de caráter mais “civilizado” e apaziguar qualquer disputa étnico-racial na sociedade brasileira, delimitando o espaço de atuação de cada um. É no período iniciado na década de 1920, com o seu auge na década de 1950, que verificaremos a delimitação de atuação da população negra brasileira: na música popular, principalmente no samba; e no futebol. Outras áreas de atuação consideradas mais eruditas, de liderança política ou de importância econômica seriam sempre apagadas ou colocadas sob a invisibilidade por tratarem-se de lugares reservados à população branca.

Parte da produção radiofônica de Almirante atendia a uma demanda do presente vivido pelo radialista, em que se buscava, em várias frentes e setores, elaborar uma cultura que fosse genuinamente brasileira. É nesse sentido que Garcia (2010, p. 9) afirma que:

A folclorização do popular, isto é, sua transformação em tradição foi a estratégia encontrada para reagir às transformações impostas pelo presente. Nesse sentido, seria selecionado do passado um repertório a ser monumentalizado. “Museificar” o popular, obstruir sua perenidade foi a estratégia adotada a fim de evitar fusões e hibridismos que pudessem comprometer sua autenticidade. O morto preservado seria fixado em suportes e exposto em museus e arquivos, para que as gerações vindouras pudessem conhecer a nossa “verdadeira cultura”.

O momento histórico buscado por muitos dos pesquisadores na intenção de identificar os reais aspectos culturais brasileiros era razoavelmente próximo: “no Brasil dos anos 50 buscava-se, na década de 30, as autênticas referências da música popular, elaborando uma narrativa capaz de legitimar e consolidar esta tradição inventada” (GARCIA, 2010, p. 14). Ainda sobre essa operação de “folclorização do popular”, Garcia (2010, p. 21) pondera que:

A tradicionalização ou folclorização do popular, na década de 50, se por um lado significou uma reação conservadora à mundialização da cultura, ao reivindicar ao promover a museificação do cantor popular; por outro, ao disponibilizar e divulgar um repertório muitas vezes desconhecidos da geração mais jovem de músicos, permitiu que tais referências não se perdessem no tempo e ganhassem novas releituras.

Nesse mesmo sentido, José Geraldo Vinci de Moraes aponta para a questão da produção radiofônica focada na questão folclorista de Almirante ao afirmar que: “É perceptível a ambigüidade de seu discurso, pois, ao mesmo tempo em que queria manter as formas originais do folclore, apresentava arranjos orquestrais exigidos pelo padrão radiofônico.” (MORAES, 2006, p. 128).

Alguns exemplos dessas releituras serão observados adiante neste trabalho, na análise do Festival de Música Brasileira ocorrido em 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, promovido em virtude da comemoração dos 20 anos da Rádio Nacional.

A metodologia que enxergamos na prática radiofônica desenvolvida por Almirante em seus programas, a escolha de repertório, a busca pelo autêntico e a divulgação do que colhia em suas pesquisas e das contribuições que recebia poderiam estar no alvo das críticas de Adorno. Ressalta-se que não existe evidência de que o teórico alemão tenha ouvido algum programa de Almirante; no entanto, sua crítica diz respeito a um formato de programa muito semelhante ao desenvolvido pelo radialista brasileiro. Moraes (2006) aponta para a mesma questão quando observa a produção radiofônica de Almirante ao salientar que:

Apesar de seus programas se basearem em profunda pesquisa e de serem cuidadosamente escritos, não foi pela tradição intelectual usual do texto, e sim por meio da transmissão radiofônica que ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou numa certa diacronia e narrativa. (MORAES, 2006, p. 129).

Em um adendo teórico intitulado “Dois Tipos de Popularização”, referente à peça radiofônica “O que os Alemães Liam, enquanto Seus Clássicos Escreviam”, escrito e irradiado por Walter Benjamin em 1932, encontramos algumas diretrizes elaboradas nas quais podemos perceber como o filósofo enxergava algumas das possibilidades que o rádio poderia ter enquanto ferramenta educativa e de formação política. O tipo 1 de popularização deveria fazer uma “seleção de um conhecimento científico consolidado e aprovado” (BENJAMIN, 1932, p. 671-673 apud BOLLE, 2000, p. 248), além de apresentar uma versão simplificada, a partir da qual deveria ser feita a “eliminação dos pensamentos mais difíceis” (BENJAMIN, 1932, p. 671-673 apud BOLLE, 2000, p. 248), pensando, dessa maneira, em um público mais amplo, que não teria a capacidade de processar, sintetizar e principalmente de compreender informações muito complexas. O tipo 2 de popularização defendido por Benjamin consistia na interferência que a esfera pública deveria ter na produção e na divulgação do conhecimento: “Não apenas o saber é dirigido para a esfera pública, mas ao mesmo tempo esta é orientada em direção ao saber” (BENJAMIN, 1932, p. 671-673 apud BOLLE, 2000, p. 249).

Semelhante ao que defendia Roquette-Pinto na implementação do rádio no Brasil e ao que foi desenvolvido por Ariosto Espinheira na Rádio do Distrito Federal, Benjamin pensava nas possibilidades de alcance que o rádio deveria ter quando observado um dos principais pontos: a questão da comunicação com o grande público, de modo que houvesse compreensão por parte de uma parcela ampla da população. Por essa razão, ele propõe os dois tipos de popularização como uma ferramenta capaz de decantar aquilo que, segundo o tipo 2, seria de interesse da esfera pública divulgar para a população. Esse processo de refinamento do conhecimento e sua implicação na elaboração de um discurso comprehensível somado às técnicas semelhantes à edição cinematográfica pode ser encontrado nos programas de rádio elaborados e irradiados por Almirante que, após muitas pesquisas feitas por ele ou de maneira colaborativa, sintetizava e organizava todo aquele material para ser apresentado para um grande público, em emissoras de rádio que atingiam grandes índices de audiência. O que difere um pouco a perspectiva metodológica de Benjamin da práxis de Almirante é que o primeiro enxergava no rádio uma dinâmica mais fixa na relação produtores e receptores, enquanto que Almirante, como observamos, via no rádio uma possibilidade de construção coletiva, sendo um veículo de mão dupla na medida em que os ouvintes também contribuíam na elaboração dos programas, enviando diversas contribuições musicais ou do folclore brasileiro.

3.2 RADAMÉS GNATTALI: OPERÁRIO DA CANÇÃO

Principal parceiro das empreitadas musicais de Almirante na Rádio Nacional, Radamés Gnattali será um dos responsáveis por estabelecer uma nova sonoridade para a música brasileira com seus arranjos para os programas de rádio. Buscaremos aqui, portanto, apresentar parte de sua trajetória como arranjador, investigando alguns pontos que teriam sido responsáveis pela sua formação musical e que, ao longo do tempo, contribuíram para que o músico – saído do sul do Brasil rumo à capital federal para ser concertista – se tornasse um dos principais responsáveis por algo tão complexo quanto a proposta de uma nova sonoridade. Não buscaremos, neste trabalho, reconstruir a trajetória de Gnattali como um gênio nato, mas como um músico que cresceu em um ambiente extremamente musical e criativo, o que o possibilitou o desenvolvimento de um talento que desde muito cedo se manifestava.

3.2.1 A formação musical e a escolha profissional

Filho de pai italiano e mãe neta de imigrantes italianos, Radamés Gnatalli nasceu em Porto Alegre no dia 27 de janeiro de 1906. Seu pai, Alessandro Gnattali, chegou ao Brasil para trabalhar como operário moldando madeira para a montagem de rodas, mas logo comprou um piano usado com suas economias e passou a ter aulas com Cesar Fossati, filho de Carlos Fossati, imigrante italiano e escultor. Foi nesse ambiente artístico que conheceu sua futura esposa, Adélia Fossati, com quem veio a ter três filhos. O nome de Radamés foi uma homenagem ao principal personagem da ópera de Verdi: Aida. Com os irmãos não foi diferente, sendo eles batizados de Ernani, nascido em 1908, e Aida, nascida em 1911 (BARBOSA; DEVOS, 1984).

A infância de Gnattali foi marcada pela facilidade em aprender música e a dificuldade em seguir com os estudos em uma escola formal. A dificuldade com relação à escola deu-se devido a um problema em sua fala: “Fui um péssimo aluno. Eu era uma criança gaga e, como não conseguia falar, só tirava zero.” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Como relata Gnattali, isso era um problema que o incomodava bastante, a ponto de pedir ajuda divina para a solução do problema: “Teve uma época em que estudei num colégio de padres e ia à missa todos os dias, para rezar e pedir a Deus que me livrasse daquela gagueira...Mas não adiantou nada” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). No entanto, no ambiente musical, Gnattali conseguiu desenvolver o seu talento desde muito cedo. Por crescer em um ambiente fortemente musical, o interesse do pequeno músico foi evoluindo de modo natural, sem que fosse necessário que seus pais o forçassem. Percebendo o interesse do primogênito, sua mãe começou a ensinar o filho, então com seis anos de idade, a tocar piano. Nessa fase, mesmo gostando bastante dos estudos musicais, o pequeno Radamés aproveitava-se da distração da professora para pular a janela e ir brincar com seus amigos como qualquer criança de sua idade gostaria de fazer: “Bastava uma ligeira distração da mestra para que ele saltasse pela janela de sua casa, em busca de amigos e, de preferência, de animado bate bola” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Aos nove anos de idade, Radamés ganhou uma medalha do Cônsul da Itália na Sociedade dos Italianos em Porto Alegre, quando já regia “uma pequena orquestra infantil cujos arranjos foram feitos também por ele” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13). Vendo as dificuldades do filho em seguir com os estudos formais, o pai de Radamés fez uma proposta: ou continuava a estudar

formalmente em uma escola ou dedicar-se-ia a estudos musicais no conservatório. Por sentir-se mais à vontade no ambiente musical, principalmente sentado ao piano, já que o problema de fala não atrapalhava na agilidade dos dedos e na leitura musical, o adolescente Radamés iniciou seus estudos de piano com 14 anos no Conservatório de Música. O convívio com a música popular vem dessa época, quando frequentava serestas e blocos carnavalescos:

Nós formávamos, eu, o Sotero Cosme, o Luiz Cosme, o Júlio Grau e mais alguns músicos, um pequeno bloquinho de Carnaval, meio moderno na época – Os Exagerados. Cada um tocava um instrumento. E como não podia levar o piano, comecei a tocar cavaquinho. (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 13).

O primeiro emprego como músico veio aos 16 anos, como pianista no Cinema Colombo, no bairro Floresta, em Porto Alegre, onde fazia a trilha sonora para os filmes mudos. O repertório variava entre canções francesas e italianas, operetas, valsas e polcas: “Nós líamos tudo o que havia na estante, enquanto na tela passavam os filmes” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 14). Sobre o ambiente sonoro que rodeava Radamés durante esse período, um trecho de seu depoimento para o MIS em 1985, para Hermínio Bello de Carvalho, indica que, até os 18 anos de idade, tudo o que ouvia era música orgânica, ou seja, sem a mediação do rádio ou fonógrafo:

HB – Que música você ouvia nessa época, Radamés, quais eram os teus compositores, que música te influenciava nessa época?

RG – Eu tinha 18 anos, nesse tempo eu já tocava Villa-Lobos. Eu não ouvia, tocava. Naquele tempo não tinha vitrola, não tinha rádio, não tinha nada. Meu pai comprou tudo o que tinha de Villa-Lobos e me dava; Nazareth, por exemplo, eu comecei a tocar nessa época – Nazareth, né, já tinha impresso lá [em Porto Alegre]. Agora, ouvir mesmo, só muito tempo depois, em 1924 e 1925, por aí, já então eu tinha uma vitrola, eu já ouvia alguma coisa.

HB – Eu digo ouvir de conviver com outros músicos, assim, também, de informações, que música se fazia perto da sua casa? É muito importante isso para a formação do músico, a música que ele ouvia perto de casa.

RG – Não tinha nada, tinha nada. (GNATTALI, 1985 apud VELLOSO, R., 2015, p. 92).

No conservatório, Radamés ia destacando-se na execução de peças de Chopin e Bach. Aos poucos, seu professor, Guilherme Fontinha, percebeu que o talento do aluno logo o levaria para outros lugares. Em 1923, Radamés Gnattali concluía, com menção honrosa e grau máximo, seu oitavo ano de piano. A carreira de concertista parecia cada vez mais promissora e desenhava-se para o músico porto-alegrense.

3.2.2 A capital da República e as possibilidades de inserção de trabalho

Ao perceber o grande talento que vinha desenvolvendo-se em seu aluno, Guilherme Fontainha consegue marcar uma audição para Radamés no Instituto Nacional de Música para o dia 31 de julho de 1924. Esse seria o seu primeiro recital público, logo na capital federal. Radamés Gnattali foi para o Rio de Janeiro alguns meses antes de sua apresentação e ficou hospedado na casa de seu professor, no bairro das Laranjeiras. Lá, estudava diariamente e, nos raros momentos de folga, devido aos poucos recursos financeiros de que dispunha, escutava, do lado de fora do Cinema Odeon, tocando na sala de espera, um pianista que já era considerado por muitos um dos expoentes da música brasileira: Ernesto Nazareth. O modo de tocar de Nazareth chamou a atenção de Gnattali que, mais tarde, revelaria a influência do pianista em seu modo de tocar e enxergar a música brasileira, refletindo na composição de seus arranjos. Gnattali, em depoimento concedido a Jairo Severiano e Hermínio Bello de Carvalho, descreve como teve contato com o trabalho de Nazareth pessoalmente:

JS – Agora por falar em Nazareth, você conheceu Nazareth tocando?

RG – Bom, eu cheguei aqui [no Rio de Janeiro] acho que foi em 1925, 26, por aí, você sabe quando é que ele tocava no cinema Odeon? Em que ano foi?

JS – Não, não sei exatamente em que ano foi, mas foi nessa época.

RG – Você conhece o edifício, na esquina da Rua Sete de Setembro?

JS – Eu ouvi falar, porque quando eu cheguei aqui acho que não tinha mais...

RG – Era o cinema, ali, o Odeon. Tinha a avenida, fazia esquina com a avenida e a Sete de Setembro. E aqui na Sete de Setembro, do lado, tinha uma parede de vidro e o Nazareth tocava dentro da sala de espera, em cima de um estrado com um piano de armário. Lá tinha umas cadeiras de veludo, onde o Rui Barbosa ia muito lá, comprava a entrada e sentava lá só para ver o Nazareth, né. Aí eu vinha pela rua, andando pela avenida, e de repente ouvi aquele som de piano, era o Nazareth, estava lá tocando; eu já conhecia as músicas dele, né.

HB – E você tocou para ele também, chegou a tocar para ele?

RG – Toquei muito, depois mais tarde ele saiu lá do cinema e estava tocando na Galeria Cruzeiro, você se lembra da Galeria Cruzeiro?

JS – Lembro, tinha o Hotel Avenida...

RG – Tinha o Hotel Avenida, e numa esquina aqui tinha a Brahma, a Antártica, e a [...], nas três esquinas, né; na esquina de lá tinha uma casa que vendia piano, canetas uma porção de coisas, lá que ele tocava. (GNATTALI, 1985 apud VELLOSO, R., 2015, p. 95).

Apesar do fascínio de Gnattali por Nazareth, até então, seu objetivo era seguir carreira de concertista e não de músico popular. O recital de Radamés fora noticiado pelo vespertino A Noite, o que demonstrava a influência que seu professor tinha no meio musical carioca:

Vem sendo esperada com grande interesse a audição com que o pianista riograndense Radamés Gnattali apresentar-se-á ao público desta cidade, amanhã 31 do corrente, às nove horas no I.N.M. O jovem artista que pertence ao Conservatório de Música de Porto Alegre e é aluno do curso do professor Fontainha, diretor do mesmo, preferiu à extensão do programa, esmerar-se em sua qualidade, selecionando as seguintes peças: Concerto para órgão – W.F. Bach/Stradal; Sonata

em si meno de Liszt; Gondoliera, Rhapsódia n. 9 (Carnaval de Pest) – Liszt. (RECITAL DO..., 1924).

A seguir (Figura 27), reproduzimos a página em que a notícia foi veiculada, com destaque para a nota que trazia uma fotografia do jovem pianista.

Figura 27 – Reportagem sobre Recital de Radamés Gnattali



Fonte: Recital do... (1924, p. 8).

A repercussão de sua apresentação foi tão positiva quanto a expectativa exposta na reportagem do Jornal A Noite. Arthur Imbassahy, no Jornal do Brasil, registrou suas boas impressões ao relatar: “Foi, portanto, uma surpresa e das mais impressivas a que tive ocasião de experimentar, ouvindo-o ao piano” (IMBASSAHY apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 18). No comentário editado pela Gazeta de Notícias, o futuro do jovem pianista já era traçado como certo devido ao talento que apresentava: “Radamés Gnattali veio receber o batismo dos aplausos da metrópole, antes de empreender o vôo definitivo aos altos destinos que o esperam nos maiores centros europeus” (GAZETA DE NOTÍCIAS apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 18). Sobre o estilo de execução de Radamés, o mesmo jornal relata que “Desde os primeiros compassos, aplaudidíssimo evidenciou as suas magníficas qualidades de executante

e intérprete" (GAZETA DE NOTÍCIAS apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 18). Ainda no que se refere à execução ao piano, Borgognino, escrevendo para o Correio da Manhã, descreve detalhadamente a técnica de Radamés:

De fato Radamés não ritma aos empurões da batuta mecânica, não fraseia com fôlego estirado, não pincela com a mão indecisa de um inconvencido: o seu compassar é espiritual, a sua linha melódica é segura, tranquila, os seus coloridos são firmes, mesmo na transparência. (O CONCERTO..., 1924).

Como a repercussão demonstra, a estreia de Radamés no Rio de Janeiro não poderia ter sido melhor. Teve seu concerto anunciado com expectativa por um dos principais jornais da cidade e a sua performance chancelada por vários críticos musicais em diferentes jornais. O futuro que se desenhava para Gnattali tornava-se cada vez mais presente: concertista de sucesso. A volta para Porto Alegre, após a apresentação, coroou esse ciclo inicial, tendo concluído o curso de piano no Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre com medalha de ouro (prêmio Araújo Viana). Ofereceu, ainda, ao público porto-alegrense, o mesmo recital apresentado no Rio de Janeiro, agora com sua estreia no palco do Teatro São Pedro, no dia 10 de dezembro de 1924. É no final desse mesmo ano marcante para Radamés que conhece aquela que seria a sua futura esposa: Vera. O maestro estava na praia de Tramandaí, Rio Grande do Sul, descansando, quando conheceu a estudante de piano que se hospedava na mesma estação de veraneio que Radamés. A estratégia de conquista passou pelo piano que o maestro tocava para distrair os turistas em troca de hospedagem e alimentação. Adiante, no carnaval em São Leopoldo, Vera foi eleita rainha da festa e Radamés compôs um hino em sua homenagem. Os pais de Vera, comerciantes bem-sucedidos, não viam com bons olhos o namoro, pois Radamés ainda não tinha a carreira de concertista que almejava. Mesmo assim, seguiram com o relacionamento que, anos mais tarde, se consolidaria em matrimônio.

Os anos seguintes ao triunfante ano de 1924 pareciam mostrar para Radamés um caminho sólido de sucesso em sua carreira. Em 1925, realizou um recital no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, recebendo boas críticas, com repercussão semelhante à do Rio de Janeiro. Volta para Porto Alegre e, durante os quatro anos que permaneceu no Rio Grande do Sul, tocou no Quarteto Henrique Oswald, fundado com os irmãos Cosme e mais um amigo violoncelista. Nesse grupo, Radamés tocava viola, o que, nas palavras do maestro, foi uma experiência importante em sua formação musical, para ganhar experiência na elaboração dos arranjos de cordas, base de qualquer orquestra sinfônica: "Este foi um período muito importante para mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele sabe usar a orquestra" (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 23-24).

Em 1929, volta a apresentar-se no Rio de Janeiro a convite do seu antigo professor Fontainha, agora integrante do quadro docente do Instituto Nacional de Música, acompanhado de orquestra pela primeira vez. No Teatro Municipal, o programa era o Concerto em si bemol maior de Tchaikovski, sob a regência de Arnaldo Glückman. Novamente, a resposta à performance de Radamés não deixava dúvidas de que, para a carreira de concertista deslanchar, seria apenas uma questão de tempo. Rodrigues Barbosa escreve para *O Jornal*: “O tempo encarregou-se de confirmar a nossa previsão. O Sr. Radamés Gnattali é um pianista exuberante, que impressiona e impõe-se à admiração dos que ouvem” (BARBOSA apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 24). Enquanto tentava firmar carreira na capital federal, Radamés estava passando por dificuldades financeiras, até que conseguiu uma vaga de emprego substituindo um pianista no Cassino das Fontes, em Lambari: “Aí foi uma beleza, porque eu ganhava dinheiro e tinha tudo de graça: casa e comida” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 24). Foi nesse trabalho que conheceu aquele que seria um de seus principais parceiros musicais; juntos, estabeleceriam novos padrões para a música brasileira: o percusionista e baterista Luciano Perrone. O músico estava em lua-de-mel e aproveitava para trabalhar no Cassino do Éden e no Hotel Central. Um dia, foi ver o pianista que tocava no Cassino das Fontes. Depois de conversarem um pouco, fizeram o que hoje seria chamado de *jam session*, com Perrone acompanhando, na bateria, Radamés tocando o fox “Gato no Telhado”. Depois da temporada em Lambari, Radamés ainda seria contratado para tocar viola em uma orquestra que serviria de base para uma companhia russa de ópera. Excursionou por São Paulo e, de volta à capital federal, teve uma breve passagem como pianista na Rádio Clube do Brasil.

Em 1930, precisou voltar para Porto Alegre para tocar em um recital no Teatro São Pedro, onde, no dia 17 de setembro, faria sua estreia como compositor com as peças Prelúdio n. 2 (Paisagem) e Prelúdio n. 3 (Cigarra). No mês seguinte, em outubro, o pianista, violinista e agora compositor iria acumular mais uma função, dessa vez inesperada: precisou servir na Revolução de 1930. O batalhão do qual Radamés fez parte em Porto Alegre (Tiro de Guerra n. 4) não chegou a entrar em conflito; quando chegaram a Florianópolis, a revolução já havia acabado. O contexto revolucionário no qual estava inserido Radamés exaltava a figura do Brasil como grande pátria e, desde as discussões postas com a Semana de Arte Moderna de 1922, os debates sobre o que seria ser brasileiro encontraram, no processo revolucionário capitaneado por Getúlio Vargas, seu ápice. É nesse ambiente político e cultural que Radamés

apresentará sua nova composição no Teatro São Pedro, no dia 9 de julho de 1930: Rapsódia Brasileira para piano. Cabe observar que, um ano antes, juntamente do parceiro Luiz Cosme, foi executada na sala Beethoven a “Noite Brasileira de Radamés Gnattali e Luiz Cosme”. A peça aproveitava temas folclóricos brasileiros como base para o desenvolvimento de arranjos executados com instrumentos de orquestra.

Esse mesmo *modus operandi* seria desenvolvido anos mais tarde, na parceria com o radialista Almirante nos programas dedicados à apresentação de aspectos da cultura musical brasileira na Rádio Nacional. Essa valorização de uma musicalidade nacional supostamente autêntica encontrava uma excelente recepção de críticos, como Ângelo Guido que, no Diário de Notícias, registrou:

Radamés, como muitos belos espíritos da nova geração de músicos brasileiros, entre eles Villa-Lobos, aspira a fazer música nossa, em que sejam aproveitados os ritmos típicos, originalíssimos, de nossa música folclórica, que é aquela que fala à alma de nossa gente. (GUIDO apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 29).

Talvez essa tenha sido uma das primeiras vezes que a produção de Radamés Gnattali fora classificada sob o signo nacionalista. Pouco tempo depois, o futuro maestro será colocado como um ícone daquilo que se classificará como música brasileira autêntica. No entanto, pelo fato de ter o seu trabalho fortemente desenvolvido no rádio e na indústria fonográfica, ele terá sua imagem, aos poucos, distanciada do músico erudito que buscava elementos musicais no folclore, aproximando-se da imagem do maestro e arranjador que modernizará a música popular urbana brasileira. Sobre esse movimento de aproximação dos compositores eruditos em relação à cultura folclórica e popular, Rafael Velloso (2015, p. 15) afirma que:

Considerada como um dos fundamentos constitutivos da modernidade, essa nova representação da música popular e folclórica recebeu, até a metade do último século, uma atenção significativa por parte de compositores e pesquisadores de toda a América, que buscavam signos musicais que atribuíssem aos compositores do continente uma identidade própria por meio de novos modelos de representação cultural que escapassesem à já insuficiente cópia dos padrões europeus.

Paralelamente a esses eventos ocorridos na vida de Radamés como compositor, acontecia, no Rio de Janeiro, uma reforma no Ensino Superior que atingia o meio musical. Luciano Gallet foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música para executar a reforma. Chamou Mário de Andrade e Antônio Sá Pereira para elaborarem o novo regime de ensino de música do Instituto que, agora, seria incorporado à Universidade do Rio de Janeiro (BARBOSA; DEVOS, 1984). Questões político-partidárias e o fracasso da proposta de reforma levaram Gallet a pedir demissão apenas seis meses depois de ser nomeado. Em seu lugar, foi colocado o ex-professor de piano de Gnattali e agora diretor do Instituto Nacional

de Música, Guilherme Fontainha. Não demorou muito para que enviasse uma carta para o seu ex-aluno, informando-o que o Instituto abriria concurso para professor. Essa seria a oportunidade perfeita para Gnattali trilhar sua carreira de concertista, já que, em Porto Alegre, mal sobrevivia com o salário de suas aulas particulares e as escassas apresentações com o seu quarteto – além das bolsas de estudo, que foram recusadas pelo governo gaúcho. Munido de seu talento, a esperança de conseguir a vaga e uma carta de apresentação do político gaúcho Raul Pilla (inimigo político de Getúlio Vargas, seu conterrâneo), Radamés partiu para o Rio de Janeiro.

Ao chegar à capital federal, conseguiu ser recebido pelo presidente no Palácio do Catete, apesar de a carta de apresentação ser de um adversário político. A conversa com o presidente foi curta e Radamés queria apenas certificar-se de que o concurso seria realizado (BARBOSA; DEVOS, 1984). Nesse encontro, Vargas deu sua palavra de que o concurso aconteceria e que, caso Radamés fosse classificado, teria sua nomeação efetivada. Com a garantia vinda do próprio presidente da república, Gnattali estudou com o professor Angelo França para ter aulas de harmonia, por indicação do antigo professor Fontainha.

Durante os meses de preparação para o concurso, Radamés ainda participou como compositor da programação do 4º Concerto da Série Oficial de 1931 do Instituto Nacional de Música, ao lado de compositores consagrados, como Villa-Lobos. A repercussão da apresentação seguiu a mesma tendência das anteriores. No Correio Musical, Bevilacqua publicou: “[...] o pianista Radamés Gnattali revelou, como compositor, qualidades magníficas na Suíte para piano, Rapsódia Brasileira e na Pequena suíte para quarteto de arcos e piano” (BEVILACQUA apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 30).

O fim do ano de 1931 chegava e o concurso que poderia coroar a trajetória de Gnattali na capital federal acabou não sendo realizado, apesar da promessa firmada por Vargas. Nas palavras de Radamés: “Getúlio nomeou dez pessoas para lá e fiquei na mão. [...] Getúlio mudou a minha vida...” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 30).

3.2.3 O mais erudito entre os populares – ou seria o contrário?

Com a carreira de concertista inviabilizada pela falta de apoio financeiro sólido que o cargo de professor no Instituto Nacional de Música proveria, Radamés Gnattali iria buscar outras maneiras de sobreviver na capital federal. Voltar para Porto Alegre não era uma opção,

pois como já vimos, lá mal pagava as contas com as aulas de piano que lecionava e com as esporádicas apresentações com o seu quarteto. Em 1932, casa-se com Vera, a rainha do carnaval de São Leopoldo que conhecera em Tramandaí. Com ela, teve dois filhos e ficaram juntos por 33 anos. Nesse mesmo ano, chegou a apresentar-se como pianista no primeiro concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, sob a regência do maestro Francisco Braga, executando clássicos eruditos. Nesse momento, de acordo com Barbosa e Devos (1984, p. 31): “O tempo para estudo de piano tornava escasso. O pianista, a partir de então, se limitará a executar as suas próprias composições, o intérprete dava lugar ao compositor.”.

Além de, aos poucos, ter sua produção de composição reconhecida, Radamés Gnattali vai conseguir destaque, e uma fonte de sobrevivência financeira mais eficaz, como arranjador. O contato estabelecido com colegas de ofício pianeiros²⁴, como Cardoso de Meneses, Bequinho, Nonô e Costinha, possibilitou que seu trabalho arranjando melodias ficasse conhecido. A Casa Vieira Machado, onde imprimiam-se partituras, era ponto de encontro de pianeiros que tocavam em bailes e buscavam material para seus trabalhos. Acontece que muitos deles não ficavam satisfeitos com os arranjos que eram feitos; alguns achavam que os arranjos colocados nas partituras descharacterizavam a canção. Radamés viu ali uma oportunidade de trabalho: começou a fazer arranjos para esses pianeiros. Os arranjos de Gnattali pareciam ser mais fidedignos às melodias do cantor escolhido pelos músicos e também funcionavam bem no piano. O aprendizado com os pianeiros do Rio de Janeiro veio muito do processo de observação de como o piano era utilizado para suprir algumas carências rítmicas e harmônicas devido à ausência do baixo e da bateria no momento da execução de algumas músicas. No mesmo lugar que serviria de ponto de encontro para que vendesse suas transcrições em partitura, Radamés relata o que observara na técnica dos pianeiros:

Depois com o rádio é que começaram então a ouvir, e agora todo mundo toca. Mas naquele tempo, em Porto Alegre, por exemplo, a gente tocava era tango argentino, né? O negócio é esse. E aí quando eu cheguei aqui, fui na Casa Vieira Machado, vi aqueles caras tocando piano e disse ‘Que troço é esse?’ Eu nunca tinha visto tocar daquele jeito, com o pedal, sabe como é, aproveita o pedal para dar ritmo, e tocavam com a mão esquerda, porque não tinha contrabaixo e bateria, não. Aí eu ficava do

²⁴ Pianista era o nome dado àqueles pianistas que tocavam em festas ou recitais, geralmente em salões de grandes casas ou em apresentações para um pequeno público em cafés e pequenos teatros. Sobre o assunto, recomendamos o trabalho: “Como é bom poder tocar um instrumento: Presença dos pianeiros na cena urbana brasileira dos anos 50 do Império aos 60 da República”, de autoria de Robervaldo Linhares Rosa, defendido como tese de doutorado em História no ano de 2012, na Universidade de Brasília.

lado deles ali, ficava só observando, né, aprendendo como é que tocava música popular brasileira. (GNATTALI, 1985 apud VELLOSO, R., 2015, p. 96).

Além do ofício de arranjador, Radamés vinha tocando em bailes de carnaval, nas orquestras de baile de Romeu Silva e Simon Bountman e em algumas gravações de discos. A seguir (Figura 28), consta um anúncio, publicado no dia 20 de outubro de 1932, no jornal *A Noite*, da apresentação de uma revista intitulada “Marqueza de Santos”, no Teatro João Caetano.

Figura 28 – Anúncio do Teatro de Revista Marqueza de Santos com regência de Radamés Gnattali



Fonte: *Theatro João...* (1932, p. 11).

Ainda no ano de 1932, Radamés Gnattali começa a atuar no meio que viria a consagrá-lo como maestro e arranjador: o rádio. Seu primeiro trabalho foi como pianista na Rádio Clube do Brasil e, logo depois, atuou também nas emissoras Mayrink Veiga e Cajuti. Nesta última, firmou-se a parceria iniciada anteriormente com Luciano Perrone que, juntamente do pianista, “expõe durante 15 minutos, nos diversos pratos e tambores, quase todos os ritmos brasileiros, alguns praticamente desconhecidos do grande público” (VASCONCELOS apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 32).

Observamos que, desde a sua primeira composição conhecida, “Rapsódia Brasileira”, criada e apresentada no contexto de exaltação dos símbolos nacionais catalisada pela Revolução de 1930, até seus primeiros trabalhos no rádio, a questão do nacional sempre esteve presente na produção de Gnattali. Apesar de inicialmente ser conhecido pelos públicos carioca e paulista como um grande intérprete de compositores europeus, a vertente nacionalista de Radamés ia, aos poucos, mostrando-se cada vez mais influente em sua obra, sendo, em breve, reconhecido por modernizar a música brasileira. Acreditamos que, nesses trabalhos iniciais, como na transposição de canções para os pianeiros ou nas apresentações com Luciano Perrone, Gnattali foi apropriando-se cada vez mais da musicalidade brasileira, seja aquela desenvolvida no meio urbano, como no caso do pianista, ou de sua maior referência nesse estilo, Ernesto Nazareth, seja na adaptação de temas folclóricos, inicialmente desenvolvida nas peças apresentadas em seu quarteto em Porto Alegre ou nas primeiras irradiações com Perrone.

A delimitação do espaço reservado ao músico erudito e aquele reservado ao músico popular ainda muito forte no mercado musical no qual Radamés estava inserido. Tanto que, em seus primeiros trabalhos para gravadoras de disco, em 1932, quando se apresentava como compositor dos choros *Espritado* e *Urbano*, escondeu sua identidade sob o pseudônimo de Vero, em referência à sua esposa: “Naquele tempo não ficava bem um músico erudito fazer música popular” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 33). A seguir (Figura 29), é apresentado o selo de um disco de Venilton Santos, de 1953, com a gravação do samba “Nem Eu”, de Dorival Caymmi, cujo arranjo foi elaborado por Radamés Gnattali sob o pseudônimo Vero.

Figura 29 – Selo do disco “Nem Eu” de Venilton Santos com arranjo de Radamés Gnattali sob o pseudônimo de Vero



Fonte: Elaborada pelo autor (2020 a partir de disco “Nem Eu”, de Venilton Santos, 1953).

Outro exemplo de músico erudito que teve que adotar um pseudônimo para trabalhar com música popular foi Francisco Mignone:

Filho de um imigrante italiano, na juventude Mignone tocava flauta em choros, serenatas e orquestras de cinema mudo. De sua familiaridade com ambientes da música popular paulistana do início do século e da necessidade de ganhar a vida nasceu o Chico Bororó, pseudônimo como o assinava maxixes, tangos e valsas que antecederam 1917, ano em que recebe o diploma e em que se inicia a relação e obras assinadas com o nome de batismo. (TRAVASSOS, 2000, p. 10).

Além dos choros, Radamés colaborava em outras gravações da Victor como pianista das Orquestras Típica Victor, Diabos do Céu e Guarda Velha. Logo no ano seguinte, em 1933, Radamés Gnattali passa de pianista para regente, maestro e arranjador. Juntamente de Pixinguinha, revezava-se nas funções de músico e regente no funcionamento das orquestras da gravadora Victor. Radamés resume um pouco dessa dinâmica entre ele e Pixinguinha:

Pixinguinha trabalhava mais com arranjos carnavalescos, que eram o seu forte, ficando a parte romântica comigo e outros maestros. Na orquestra Guarda Velha, eu era o pianista e Pixinguinha o arranjador. Nas músicas românticas, nos sambas-canções, nas gravações de Orlando Silva, eu era arranjador e Pixinguinha o flautista. (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 34).

Dependendo da leitura feita sobre o trabalho de Radamés Gnattali e Pixinguinha, pode ter-se a impressão do desenvolvimento de uma suposta rivalidade entre os dois músicos e

maestros. No entanto, o que alguns depoimentos de Gnattali demonstram é apenas uma diferença na abordagem musical de ambos. Em entrevista para *O Pasquim* em 1977, quando perguntando sobre a questão envolvendo alguma dualidade entre o popular e o erudito, Gnattali fez questão de pontuar o talento de Pixinguinha:

Tárik de Souza – A bifurcação de sair de erudito pro popular te deu alguma frustração?

Radamés – Não, faço música popular com todo prazer e gosto muito. Só de conviver com Pixinguinha, um sujeito fabuloso... (COM A BATUTA, 1977, p. 12).

O que se observa durante a produção musical de ambos é em relação a como cada um irá lidar com música popular. Gnattali vai, aos poucos, tornando-se cada vez mais um funcionário a serviço dos maiores intérpretes, entregando arranjos com uma sonoridade diferente daquela proposta por Pixinguinha. Sobre essas características diferentes de cada um, Radamés declara que não gostava dos arranjos de Pixinguinha, sendo ele mais profícuo como instrumentista, além de pontuar as escolas diferentes das quais cada um veio: “Pixinguinha não era orquestrador. Era um músico que veio de um estilo diferente do meu. Vim da música sinfônica e ele veio da banda. Suas orquestrações não eram boas.” (GNATTALI, 1977, p. 13).

Não queremos, com essa análise do desenvolvimento das carreiras de Radamés Gnattali e Pixinguinha, ignorar o racismo estrutural presente no Brasil desde os tempos coloniais até a atualidade, o qual, com toda a certeza, estava totalmente imbricado no desenvolvimento da carreira dos músicos e nas oportunidades de trabalho que lhes eram oferecidas. Não acreditamos, todavia, que Radamés nutria um sentimento de competitividade ou até mesmo de rivalidade com Pixinguinha no meio musical – e vice-versa. Aos poucos, ficariam estabelecidos lugares dentro da produção musical brasileira. Em relação a Pixinguinha e Radamés Gnattali, como afirma Virginía Bessa (2008, p. 1), “o primeiro seria associado ao típico, ao antigo, ao tradicional; o segundo, ao novo, ao sofisticado, ao moderno.”. Sobre o local histórico em que Pixinguinha foi alocado dentro do desenvolvimento da música brasileira, Bessa (2008, p. 9) observa que:

Vale a pena notar o precoce “envelhecimento” de Pixinguinha. Antes mesmo de completar 50 anos, o músico já era identificado com o “passado esquecido” da música brasileira, com as canções “do tempo de nossos avós”. O curioso é que grande parte do repertório exibido pelo programa não pertencia à “juventude do Pessoal da Velha Guarda” como sugeria a vinhetinha de abertura; eram muito anteriores, remontando ao final do século XIX e aos primeiros anos do século XX quando Pixinguinha sequer tinha nascido ou era ainda uma criança.

Esse “envelhecimento” apontado por Bessa (2008) integra parte da ideia de modernização da música brasileira impetrada das mais diversas maneiras, como em

gravadoras, rádios e jornais, que sempre estabeleciam um local fixo para determinados artistas e gêneros musicais pertencentes à tradição da música, sendo essa a fonte de inspiração para aquilo que seria feito de moderno. É dentro dessa dinâmica de delimitação que Pixinguinha – e outros músicos ligados ao choro, por exemplo – receberão a certificação de “velha guarda” da música brasileira.

3.2.4 A inovação pelo Arranjo Musical

Com o passar do tempo, Radamés foi apropriando-se cada vez mais da linguagem da música popular e pensando em soluções para seus arranjos. O grande salto viria com o aprendizado que teve com o maestro Galvão, ainda quando era funcionário da gravadora Victor. A novidade que vinha dos Estados Unidos era a sonoridade proveniente das *big bands*. A grande ideia de Gnattali – que, aos poucos, estabeleceu um novo padrão para o que era gravado de música brasileira e também o que acabou sendo nosso produto tipo exportação musical – foi justamente fazer uma simbiose ou, como os modernistas poderiam chamar, uma operação antropofágica, da sonoridade estadunidense, ao mesclá-la com a gama de timbres de nossa música popular urbana. O relato de Gnattali revela esse momento, quando lhe foi solicitada, pelo diretor artístico da gravadora, a montagem da orquestra:

Mister Evans me pediu para organizar uma orquestra grande. Eu organizei: cordas completas, duas flautas, clarineta, quatro saxes, três pistons, dois trombones, trompas. Uma orquestra grande. Então, ele, contratou um arranjador paulista, o Galvão, que tinha estudado arranjo nos Estados Unidos. Aqui não tinha ninguém que escrevesse a coisa mais sinfônica – jazz sinfônico. Eu era o regente da orquestra. O Galvão fez os arranjos e eu gostei. Comecei a estudar aquelas partes e comecei a aprender. E depois eu fiz o arranjo de Carinhoso no mesmo estilo. Dali então, comecei a escrever. (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 35).

Todas essas questões, somadas ao conhecimento e à experiência de Radamés com a linguagem da música erudita, fariam com que, aos poucos, seus arranjos tivessem uma sonoridade tida como mais internacional por remeter às *big bands* estadunidenses, mas com elementos rítmicos e timbrísticos que já faziam parte do imaginário sonoro brasileiro, como pandeiro, cavaquinho e violão. Tudo isso era alinhavado com o conhecimento de quem estudou composição e harmonia da linguagem erudita, além de ter elaborado alguns trabalhos que transitavam entre o erudito e o popular (lembremos das peças para o quarteto do qual fazia parte, em que foram aproveitados temas folclóricos brasileiros).

Como o maestro relata, a canção que marca o início dessa proposta de sonoridade para a música brasileira será “Carinhoso”, composta por Pixinguinha e João de Barro, com arranjo de Radamés Gnattali gravada no dia 28 de maio de 1937 e lançada em julho de 1937²⁵. Desde o início dessa nova proposta de sonoridade, Radamés sofrerá críticas que seriam disparadas de dois lados, que se enxergavam totalmente distintos até então: o campo erudito e o campo popular. Do lado erudito, não aceitavam que um pianista, com uma carreira que parecia em franca ascensão, se submetesse a lidar com música popular, ainda mais aquela produzida por músicos na cidade – os temas folclóricos, uma outra música popular, eram vistos de maneira diferente, como uma fonte de “nacionalidade pura”. Do outro lado, já existiam puristas da música popular brasileira que condenavam a utilização de cordas ou arranjos de metais no samba, que deveria conter apenas cavaquinho, violão e percussão: “Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional” (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 36). A novidade sonora apresentada pela gravação é ressaltada em uma das biografias dedicadas a Orlando Silva, por meio da qual também é possível conhecer detalhes de quem participou da gravação:

A gravação de Carinhoso pelo cantor das multidões apresenta peculiaridades interessantes. Fugindo à formação tradicional dos conjuntos regionais – normalmente integrados por um instrumento de sopro, violões, cavaquinho e pandeiro – o acompanhamento é feito por flauta (Pixinguinha), clarinete (Luiz Americano), piano (Radamés Gnattali) e bateria (Luciano Perrone). Outra novidade está no solo instrumental precedendo ao canto, sem repetição, embora a letra seja curta. (RIBEIRO, 1984, p. 44).

Antes de ser registrada como canção, a composição “Carinhoso”, em sua versão sem letra, é da autoria de Pixinguinha, composta 20 anos antes, em 1917. A gravação deu-se no ano seguinte, em 1918, pela Orquestra típica Donga-Pixinguinha, quando fora registrada como choro. A classificação da versão registrada por Orlando Silva é samba. Apesar de Orlando Silva dizer que partiu dele o pedido para que a letra fosse colocada na composição de Pixinguinha, Sergio Cabral apurou que João de Barro fez a letra em 1937 por solicitação da atriz Heloisa Helena, que cantou a música em um espetáculo benéfico.

Ao escutar a gravação de Orlando Silva, percebe-se, de um modo geral, como Gnattali procurou alinhavar a gama de timbres que dispunha vindo da formação do choro (flauta,

²⁵ Disco número 34181 – RCA Victor: RIBEIRO, Rui. Orlando Silva: Cantor número um das multidões. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1984. p. 98. O fonograma pode ser conferido em mídia digital anexa a este trabalho.

clarinete, violão etc.) com o naipe de cordas de uma orquestra. Como destacado pelo biógrafo de Orlando Silva, a canção inicia-se com uma pequena introdução instrumental, em que é possível perceber uma sonoridade crescente, a qual provém do acréscimo gradual dos instrumentos: a flauta inicia o tema, com a pausa marcada pela bateria; logo em seguida, entra o clarinete, com a cama de cordas que finaliza a melodia da introdução antes da entrada para a voz de Orlando Silva. A canção desenvolve-se com a flauta de Pixinguinha, fazendo contracantos à melodia entoada por Orlando Silva, sendo estes revezados com fraseados de clarinete e uma linha de baixo proveniente ora de um baixo acústico dedilhado, ora de violão, fazendo linhas bem semelhantes da chamada baixaria, encontrada em rodas de choro. No meio da canção, entra um solo de clarinete, que repete o tema central da melodia, acompanhado pelas cordas, fazendo a cama harmônica com o uso de pizzicatos que, depois, se desenvolvem em contracantos bem melódicos. Logo em seguida, o piano de Radamés continua a melodia juntamente da flauta, que costura uma segunda melodia simultânea à executada no piano, sendo a melodia principal do tema encerrada pelo clarinete que havia começado o solo. Por fim, o piano de Radamés “dá a entrada” para Orlando Silva retomar a canção.

Ouvindo atualmente a gravação, ela soa “antiga” por causa da captação de alguns instrumentos e até mesmo pela qualidade do timbre de alguns instrumentos (a bateria de Luciano Perrone, por exemplo, não tem a mesma qualidade de captação que a flauta e o clarinete, e até mesmo o piano de Radamés soa mais metalizado do que de fato era, devido às condições técnicas disponíveis na época). Outro elemento sonoro que, de certo modo, delimita temporalmente a gravação na década de 1930 é a impostação vocal de Orlando Silva, que remete a um primeiro momento das gravações fonográficas, nas quais, para se conseguir uma boa qualidade sonora, era preciso uma potência vocal que gravasse o som na matriz de cera. Com as gravações elétricas, essa necessidade de potência vocal foi deixada de lado, permitindo outras impostações vocais menos potentes (como exemplo, na outra ponta das novas possibilidades que as gravações iriam permitir, temos a vocalização intimista proposta por João Gilberto alguns anos mais tarde). Por outro lado, a escalação do grupo que acompanha Orlando Silva e como os instrumentos dialogam tanto com a orquestra como com a canção em si revelam uma proposta de modernização da música brasileira que seria almejada por vários cantores no país. No solo, a maneira como o piano de Radamés Gnattali entra preconiza um gênero que ainda iria desenvolver-se mais tarde: o samba-canção. Cabe

ainda observar que na riqueza harmônica que acompanha o arranjo percebem-se elementos sonoros que fariam parte da constituição melódica e harmônica da bossa-nova. Sobre essa composição, em entrevista para *O Pasquim*, em 1977, Radamés Gnattali é questionado por Ziraldo:

Ziraldo: O que é que Carinhoso tem de tão importante?

Radamés: Pegue um quadro do Portinari e outro Não-Sei-Quem. Um tem arte e o outro não tem, mas ninguém sabe por quê. Portinari me dizia: Não gosto de mostrar quadro pra literato. Vem aqui e vão logo achando um fundo filosófico. Prefiro mostrar pra músico, que não entende nada, diz gosto ou não gosto e acabou. (*O PASQUIM*, 1977, p. 12).

Radamés, apesar de toda a técnica de que dispunha, de todos os anos dedicados ao estudo do piano e tendo desenvolvido uma carreira marcante como maestro e arranjador, não aponta uma característica puramente técnica para o encanto que “Carinhoso” desperta em quem a ouve. Ele, assim como qualquer ouvinte leigo, aponta para a beleza que a composição tem simplesmente porque é assim que a percebe.

3.2.5 O Maestro

Em 1936, Radamés Gnattali começará o trabalho que irá mudar sua vida para sempre: era sua estreia na Rádio Nacional. Como vimos, inaugurada no dia 12 de outubro de 1936, a Rádio Nacional irá apostar fortemente em *cast* na área musical, sendo esse já um dos primeiros sinais de modernidade que a emissora apresentava. Um breve relato do próprio Radamés fornece algumas pistas do que, hoje, pode parecer normal, mas para a época, não era: a variedade musical e, principalmente, um conjunto de orquestra dedicado exclusivamente para música brasileira:

Tinha uma orquestra de jazz, dirigida por Gaó, e uma de tango, cujo regente era o Patané. Até essa época, nas rádios não existiam orquestras tocando música brasileira. Eram só os regionais e as orquestras de salão, formadas por cordas e alguns sopros, para tocar trechos de óperas e operetas. Os arranjos para as orquestras vinham todos já impressos do estrangeiro. Então comecei a fazer pequenas peças para trio, como toadas e choros. Eu no piano, Iberê, violoncelo, e Romeu Ghipsman, violino. (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 39).

Esse diferencial que a Rádio Nacional apresentava para o seu público fica evidente quando analisamos as reportagens veiculadas na época. Na Revista Carioca, que pertencia ao mesmo consórcio de comunicação, o qual ainda integravam o jornal *A Noite* e a própria Rádio Nacional, o destaque dado para o *cast* é o chamariz da reportagem (Figura 30 e Figura 31).

Figura 30 – Reportagem da Revista Carioca sobre a inauguração da Rádio Nacional em 1936
(parte 1/2)

Um grande acontecimento na radiophonia brasileira

Sonia de Carvalho, do PRE-B, quando chegou de São Paulo para ingressar na Rádio Nacional

A data de hoje se destina a marcar uma etapa nova da evolução da radiophonia no Brasil, com a inauguração da Rádio Nacional, a grande e potente emissora que o Brasil inteiro espera. Os radio-ouvintes estão, hoje, de parabéns, por esse festivo acontecimento, pois a Rádio Nacional, com seus 22 kilowatts, será ouvida nitidamente por todo o país, desde o Amazonas ao Rio Grande do Sul, abrangendo, num grande círculo sonoro, numa cadeia de vibrações

Nono Roland, um excelente cantor que o Rio vai conhecer através da Rádio Nacional

Aracy de Almeida, artista exclusiva da Rádio Nacional

Sylvinha Nogueira, uma das elencistas do elenco da Rádio Nacional

Rademés Gnatalli, um dos maestros do PRE-B

etheresa, todas as nossas fronteiras. Neste momento não deve ser inspirado sómente pela potencialidade da nova estação, como, também, pelas suas finalidades

educativas e culturais, de vez que é a maior realização particular já tentada no país para fazer do "broadcasting" um instrumento poderosíssimo de difusão da arte musical, de informações e debates profissionais. A Rádio Nacional aparece ligada ao grande consórcio jornalístico integrado pela NOITE, o mais lido e mais prestígio vespertino brasileiro, e pelas revistas de maior tiragem do nosso país, A NOITE Ilustrada, CARIOLA e Manhã Let", a última apenas com pouco mais de um mês de vida, mas já galhardamente vitoriosa. Não é a Rádio Nacional um órgão dependente d'A Noite", mas um elemento autônomo, perfeitamente sincronizado com aquela diária e suas revistas, nutrindo-se das mesmas recursos de informação, das mesmas fontes que a todos garante a divulgação completa e palpável de todos os fatos de maior repercussão, nacionais ou estrangeiros.

A Rádio Nacional terá o maior e mais esplêndido "cast" de artistas exclusivos, dentre fazendo parte, entre outros, os seguintes elementos: Abigail Paredes, soprano lírica de mérito, que conquistou aplausos internacionais e realizou brilhante temporada em Nova York; Sonia de Carvalho, festejada intérprete da música bra-

* 40 *

Continua

Fonte: Um Grande... (1936, p. 40).

Figura 31 – Reportagem da Revista Carioca sobre a inauguração da Rádio Nacional em 1936
(parte 2/2)

Inaugura-se hoje a PRE-8, Radio Nacional, a mais forte estação do paiz -- O "cast" notável da nova emissora

silero, que em São Paulo conquistou justíssimo prestígio; Aracy de Almeida, a nova e mais perfeita intérprete do samba; Dolly Enol, intérprete de canções; Marília Baptista, a menina que estilizou e deu ao samba uma expressão nova; Elza Coelho, cantora de estilo próprio, que os "fans" muito admiram; Sylvinha Mello, a voz jovem do "folk-lore" brasileiro; Amália Diaz, o tango em pessoa; Bob Lazy, intérprete de fox; Ben Wright, intérprete de "fox-blue"; Mauro de Oliveira, intérprete de canções internacionais; Nuno Roland, intérprete de canções; Joaquim Pimentel, intérprete de canções portuguesas; e Pas-

Manília Baptista, exclusiva da PRE-8



no Amado, redactor-chefe da "Hora do Brasil", é o cronista da Rádio Nacional, e Rosário Fucio, o redactor. O som é controlado pelo habil e competente engenheiro L. R. Evans.

A PRE-8 também irradiava, matinalmente, aulas de ginástica do professor Oswaldino Diniz de Magalhães, com acompanhamentos de piano, para ritmar os exercícios, pelo pianista Jorge Paiva.

CARIOLA se congratula com os radio-ouvintes de todo o Brasil, — que tem tido recentemente uma tribuna para a manifestação de seu pensamento, — pelo expressivo acentuado de hoje, a inauguração da PRE-8, Radio Nacional, a grande emissora, a mais nova e a maior estação do país.

Orlando Silva, um dos intérpretes da música brasileira na grande estação

Orlando e Gumbardella, canto lírico. Terra e Céu, Nacional tem "speakers": Ivensia dos Santos, Celso Guimarães e Odissíodo Cruz, e três directores de orquestra: Renato Chapman, Góis e Radamés Gnatalli. As orquestras são nove: Orquestra Sinfônica, Orquestra Vienense, Orquestra Harmoniosa, Orquestra de Jazz, Orquestra Real, Orquestra Típica Argentina, Orquestra Típica Portuguesa, Orquestra Serrana, Orquestra de Cordas. No grupo de instrumentistas, há nomes como Pereira Filho, o mágico do violão, e Luiz Americano, o homem que faz o saxophone falar. Gêni-

Góis, um dos maestros da PRE-8, quando assinava o contrato



Fonte: Um Grande... (1936, p. 41).

Os primeiros nomes a serem destacados em relação à inauguração da rádio pertenciam ao Departamento Musical da emissora. Cada nome citado é relacionado ao estilo musical no qual o cantor ou a cantora se destaca. Para citar alguns exemplos, temos: “Abigail Parecis, soprano lyrico [...], Aracy de Almeida, a nova e mais perfeita intérprete do samba, [...] Joaquim Pimentel, intérprete de canções portuguesas [...]” (UM GRANDE..., 1936, p. 41).

Continuando a reportagem, são apresentados os três *speakers*, termo que era utilizado para referir-se aos locutores; eram eles: Ismenia dos Santos, Celso Guimarães e Oduvaldo Cozzi (UM GRANDE..., 1936). Os três diretores de orquestra eram Romeu Ghipsman, Gaó (que aparece na fotografia que ilustra a reportagem sentado, assinando um contrato) e Radamés Gnattali (em destaque em outra foto, de óculos). Mesmo não relacionado no texto como artista exclusivo da Rádio Nacional, Orlando Silva aparece em destaque como uma das atrações da emissora, tendo em vista o público que já possuía e que, com certeza, iria ajudar a alavancar a audiência.

Como demonstração da grande estrutura musical que definirá um marco no broadcasting brasileiro, são listadas na reportagem as nove orquestras que fariam parte da emissora: “Orquestra Sinfônica, Orquestra Vienense, Orquestra Havaiana, Orquestra de Jazz, Orquestra Regional, Orquestra Típica Argentina, Orquestra Típica Portuguesa, Orquestra Serenata e Orquestra de Cordas” (UM GRANDE..., 1936). Essa riqueza de gama sonora será uma das marcas mais fortes da emissora e, a nosso ver, definirá muitos dos rumos que a música brasileira tomará nas décadas posteriores. Nessa mesma edição, está presente um anúncio de página inteira, celebrando a inauguração da Nacional (Figura 32).

Figura 32 – Anúncio na Revista Carioca em ocasião da inauguração da Nacional em 1936



Fonte: Dia 12... (1936, p. 51).

Ao observar o anúncio, fica evidente que tanto a potência da rádio em seu alcance como a qualidade sonora eram itens de destaque daquela que já se colocava entre as maiores da América Latina. Como diferencial para atrair os novos ouvintes, a Rádio Nacional anunciava que, devido à sua ligação com os jornais *A Noite* e *A Noite Ilustrada* e com as revistas *Carioca* e *Vamos Ler!*, a emissora teria um serviço de notícias e reportagens de alto nível. No final do anúncio, são mencionadas as orquestras que, conforme citado, serão realmente um destaque à parte da emissora.

Alguns dos grandes nomes do início da Rádio Nacional vieram de uma emissora que tinha sido inaugurada meses antes: a Rádio Transmissora Brasileira, PRE-3. Pertencente à grande gravadora RCA-Victor, a Transmissora surgiu com grande impacto devido ao forte investimento em seu *cast* musical. De fato, era impressionante o número de artistas de alto calibre que a emissora conseguiu reunir. Havia uma grande orquestra, comandada por Romeu Gipsmann, que tinha, como músicos fixos, nomes como Radamés Gnattali e Pixinguinha. O naipe de cantores também foi um dos maiores já reunidos em uma estação, contando com Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Silvio Caldas e Almirante, entre outros (MURCE, 1976).

Renato Murce, que trabalhava na direção artística da Transmissora, lembra que alguns dos grandes nomes daquela rádio foram contratos pela Nacional. Em tom de lamento, o radialista relata: “Foi assim que perdemos Almirante, Haroldo Barbosa, Pixinguinha e Seu Conjunto Regional, Radamés Gnattali, Iberê Gomes Grosso, e alguns mais; além do Cozzi, que se transferiu em dezembro.” (MURCE, 1976, p. 51). A PRE-3 pode ser considerada uma “proto-Nacional” por conter muitos dos principais nomes da primeira fase da emissora, alguns deles inclusive destacados na reportagem supracitada.

A relação entre a Rádio Nacional e Radamés Gnattali atravessará três décadas e, dentre várias características já demonstradas neste trabalho, será um dos principais diferenciais da emissora, como Zuza Homem de Mello (2017, p. 94) atesta:

Na área musical o grande trunfo da Rádio Nacional foi ter mantido ininterruptamente, de 1936 a 1969, como seu principal maestro, o gaúcho Radamés Gnattali, o que resultou na mais abundante produtividade de um orquestrador e regente do rádio brasileiro.

Com o alto investimento proveniente de um consórcio jornalístico do porte do *A Noite*, os artistas escolhiam a Rádio Nacional não necessariamente pela diferença no valor dos cachês, mas pela projeção que uma rádio de grande alcance territorial podia oferecer, além de uma estrutura física e humana capaz de dar suporte a nove orquestras, por exemplo. No

depoimento a seguir, podemos ter uma noção mais precisa da rotina de trabalho intensa desenvolvida por Gnattali durante boa parte de sua carreira na Rádio Nacional:

Eu trabalhava todo dia na Rádio Nacional. Ensaiava duas horas por noite. Aí, o José Mauro veio falar comigo, para eu fazer um programa de música popular de meia hora, com nove músicas ligadas uma na outra. O programa era o Um milhão de melodias. Aí eu disse pro Zé Mauro: eu posso fazer isso, mas não venho mais trabalhar aqui como pianista, não. Acabou esse negócio. Agora eu venho aqui para fazer o programa nas quartas feiras e acabou. Não ia ganhar mais por isso, não. O programa era na quarta-feira. Eu trabalhava quinta, sexta e sábado. Fazia tudo e entregava ao copista. A segunda e a terça-feira eram para fazer o que eu quisesse. [...] O programa todo era uma espécie de parada musical. Eu fazia nove arranjos por semana, para esse programa. [...] Quem escolhia as músicas era o Paulo Tapajós e o Haroldo Barbosa, que era o discotecário da rádio e estava por dentro de todas as músicas de sucesso, do mundo inteiro. (GNATTALI apud PEREIRA, 2012, p. 165).

Em levantamento realizado no acervo de partituras da Rádio Nacional, Leandro Pereira (2012) verificou que Radamés Gnattali foi o responsável pela elaboração de 1.653 arranjos para a emissora. Não demoraria muito para que a Rádio Nacional fosse responsável por projetar o nome de Gnattali pelo Brasil e pelo mundo. Inseridos em uma política de expansão do nome do Brasil como local de atração turística, a Rádio Nacional, juntamente com a revista Turismo, realizaram uma ação em conjunto para divulgar o nome do país, usando, como cartão de visitas, a música produzida aqui como símbolo nacional. A reportagem veiculada pelo jornal *A Noite*, no ano seguinte à inauguração da Rádio Nacional, no dia 6 de julho de 1937, abordou o tema com destaque para esse alcance internacional da ação conjunta. Intitulada “Do microfone da ‘Nacional’ para todo o mundo”, a matéria relata que, dali dois dias, em 8 de julho, seria irradiado o programa “Meia hora de música brasileira” para “todo o mundo” (DO MICROFONE..., 1937, p. 10). No programa, estavam previstas as músicas “1 – Arranjo sobre ‘Cidade Maravilhosa’, de André Filho; 2 – ‘Carinhoso’, de Pixinguinha; 3 – ‘No tabuleiro da baiana’, de Ary Barroso; 4 – ‘Fantasia Brasileira’, de Radamés Gnattali” (DO MICROFONE..., 1937, p. 10). Tais peças seriam executadas pela Orquestra da Rádio Nacional sob a regência do maestro Simão Bountman.

Um elemento interessante dessa empreitada foi o fato de que, além de promover a irradiação do programa, a Revista Turismo distribuiu, juntamente de seus exemplares em todas as embaixadas do Brasil pelo mundo, uma cópia da partitura da “Fantasia Brasileira”, de Gnattali (Figura 33), que, de acordo com a reportagem, teria sido “especialmente composta para esta meia hora, grandiosa e feliz inspiração desse grande músico” (DO MICROFONE, 1937, p. 10).

Figura 33 – Partitura de “Fantasia Brasileira” veiculada na Revista Turismo

FANTASIA BRASILEIRA

CLARINETTO

Rudámon Gnattali
(Rio 1927)

Animado. (♩: 120)

Pianissimo

Forte (f)

Soli

Piano

Cuerdas

Oboe solo

Expressivo

Forte (f)

pianissimo

Vivo (♩: 132)

COLEÇÃO

TURISMO

J. C. ANDRADE MURICY

7-1-7 (pontos) Trb.

Fonte: Velloso, R. (2015, p. 295).

Percebe-se, no texto do jornal, que Radamés era uma das joias musicais que a Rádio Nacional fez questão de mostrar para os ouvintes de outros países, e que Gnattali, além de cumprir as funções de pianista, maestro e arranjador, também seria compositor de peças exclusivas enquanto funcionário da emissora. Isso, ao nosso ver, seria um diferencial para uma rádio recém-criada e que, aos poucos, conquistava mais espaço dentro do já disputado mercado radiofônico brasileiro.

A Revista Turismo ressalta a brasiliade presente na produção feita por Radamés especialmente para o programa veiculado na Rádio Nacional, divulgado juntamente da publicação internacional. Ainda nesta edição, que foi a primeira da revista, é possível ter acesso à informação dos órgãos do governo responsáveis pela publicação de uma partitura de mais de 60 páginas em todas as embaixadas brasileiras:

Para encerrar, foi escolhida a Fantasia Brasileira, de autoria de Radamés Gnattali, peça de efeito espetaculoso, para grande orquestra, inspirada em diversos motivos populares brasileiros, sem dúvida alguma um fecho magnífico para um programa desse gênero. Todas as medidas para o êxito dessa iniciativa foram tomadas. Turismo, em seu primeiro número, divulgou a partitura de Fantasia brasileira, espalhando-a pelo mundo inteiro, em tiragem distribuída gratuitamente no estrangeiro por intermédio do Departamento Nacional de Propaganda e do Departamento Nacional de Indústria e Comércio. (TURISMO apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 41).

No que diz respeito ao breve comentário musicológico tecido pela publicação, cabe ressaltar que os “motivos populares brasileiros” seriam aqueles vindos do cantor e folclórico nacional. Naquele momento, ainda não tinha sido consolidada a expressão “popular” para algo produzido nos grandes centros urbanos. A música urbana brasileira, como o choro e o samba, não era vista como fonte dessa nacionalidade que Gnattali usaria de “materia-prima” para suas composições orquestrais ou ainda não seria exaltada por qualquer publicação ou operação feita pelo governo. O samba, por exemplo, será adotado adiante pelo Estado brasileiro como símbolo nacional. Por enquanto, ainda estava em situação razoavelmente marginal. Rafael Velloso (2015, p. 16) aponta para a importância que Radamés teve na “construção de uma sonoridade brasileira como parte do projeto estado-novista de construção de uma identidade cultural nacional.”. Corrobora nesse sentido Gabriel Lima Rezende (2018, p. 122), ao indicar que “um problema estético sempre traduz, de alguma maneira, um problema de natureza histórico-social.”.

Sobre o contexto político brasileiro em que a parceria entre a Rádio Nacional e a Revista Turismo foi estabelecida, cabe lembrar que o regime do Estado Novo ainda não havia sido implantado. A irradiação da meia-hora de música brasileira ocorreu em meados de julho

de 1937, e o Estado Novo é estabelecido em novembro de 1937²⁶. No entanto, é importante perceber, nessa parceria entre a rádio e a revista, uma ascensão do sentimento nacionalista e, por vezes, ufanista, que encontrará seu ápice no estado totalitário implantado por Getúlio Vargas no final daquele mesmo ano.

3.2.6 A parceria Perrone e Gnattali

Na trajetória de Radamés Gnattali como maestro e arranjador, uma das parcerias que rendeu os maiores frutos para as suas orquestrações e para a música brasileira de uma maneira geral foi aquela firmada com o percussionista, baterista e compositor Luciano Perrone. Nascido em 1908, no Rio de Janeiro, Perrone, assim como seu colega maestro da Rádio Nacional, iniciou sua carreira realizando efeitos sonoros no Cine Odeon aos 14 anos de idade. O relato do baterista fornece detalhes interessantes dessa função, que foi extinta com o advento do cinema sonoro:

Tocava-se de acordo com as cenas. E quem criou isso foi meu pai, porque antigamente tocavam no cinema músicas que não tinham nada a ver com o filme. Aconteciam então coisas horrorosas. Contam até que numa ocasião, num filme sobre Cristo, a crucificação foi ao som de “Tatu subiu no pau”. [...] No cinema, eu tocava só com um tarol em cima da cadeira, um prato dependurado na grade que separava a orquestra da plateia e um bumbo. Eu tinha que fazer, digamos assim, uma sincronização da cena. Se tinha tiro, eu batia na caixa, por exemplo. (PERRONE apud FALLEIROS; BOLÃO, 2000, p. 24 apud BARSALLINI, 2018, p. 67).

Perrone, em 1924, já tinha o ofício de baterista estabelecido na cidade do Rio de Janeiro, acompanhando vários grupos em bailes, teatros de revista e cantores em suas apresentações. Além da parceria estabelecida com Gnattali na Rádio Nacional, Perrone

²⁶ Cabe citar um equívoco cronológico cometido na obra sobre Radamés Gnattali e, muitas vezes, endossado em outras publicações, como maneira de ressaltar a ligação entre a Rádio Nacional e o Estado Novo. No livro de Barbosa e Devos (1984), é descrito o seguinte desenrolar de acontecimentos como maneira de conectar narrativamente a irradiação da Nacional, com meia hora de música brasileira, e a parceria com a Revista Turismo, com um projeto de poder estado-novista: “Neste ano de 1937, a ditadura Vargas se instalou no poder. A Rádio Nacional foi encampada por Getúlio; [...]” (BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 40). Primeiramente, como já ressaltamos, o Estado Novo será implementado cinco meses após a irradiação feita pela Nacional. Esse equívoco cronológico não é dos mais graves, tendo em vista que, como assinalamos, o sentimento nacionalista convertido no ufanismo do Estado Novo estava em ascensão, sendo o programa de rádio parte disso. No entanto, como abordado anteriormente neste trabalho, a Rádio Nacional só será encampada pelo Estado brasileiro em 1940, três anos após o desenrolar dos eventos da irradiação internacional. Frisamos que essa correlação estabelecida entre a ascensão do Estado Novo e a Rádio Nacional deve ser discutida, mas que equívocos ou manipulações cronológicas para a defesa de um ponto de vista sobre o papel da emissora dentro do governo devem ser sempre apontados.

protagonizou um importante momento como instrumentista: “o primeiro ‘solo’ de bateria gravado no Brasil (na música “Faceira”, em 1931, acompanhando o cantor Sílvio Caldas).” (BARSALLINI, 2018, p. 67). A mediação entre a música estadunidense, proveniente da sonoridade importada das *big bands*, e os timbres já disponíveis em uma orquestra cujo maestro e arranjador, Radamés Gnattali, também tinha experiência em ressignificar música folclórica, somada à sonoridade urbana vinda do samba produzido no Rio de Janeiro, encontra em Perrone um catalisador importante, como afirma Barsallini (2018, p. 72):

Perrone pode ser considerado um mediador entre os dois universos do samba. Se por um lado o baterista acumulava a experiência de ter cantado ao lado de Enrico Caruso ainda quando criança, e posteriormente aposentar-se como timpanista da Orquestra Sinfônica Nacional, em sua carreira de baterista estabeleceu estreito contato com “bambas” do samba como João da Baiana, Marçal e Bide.

Barsallini (2018, p. 75) traz outro exemplo de como Perrone aproximava universos sonoros até então vistos como distintos na maneira como explorava a sonoridade da bateria:

Esse recurso de tocar com uma das mãos na pele e outra com baqueta remete aos procedimentos utilizados na execução de toques de atabaque em algumas nações de candomblé, ou mesmo do próprio tamborim, em que os toques de baqueta são alternados com o contato do dedo médio da mão que segura o instrumento na parte debaixo da pele. Essa maneira de construir os ritmos de samba na bateria, em que a sonoridade dos tambores foi mais explorada, foi chamada de “samba batucado”, e originou sofisticados padrões que ficaram conhecidos por “samba cruzado”.

Já relatamos neste trabalho o momento de encontro entre os dois músicos em uma estação de veraneio, que, após uma rápida *jam session*, passariam a ser parceiros na Rádio Nacional e em diversas gravações, como a de “Carinhoso”, por Orlando Silva, ainda na década de 1930. A inovação estética, que consideramos uma das principais representantes da modernização da música brasileira desenvolvida pela dupla, tem sua origem na seção rítmica das gravações e irradiações, como explica Perrone, em relato dado aos 75 anos de idade:

Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou – na Odeon e na Parlophon – a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê, João da Baiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá; Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para Orlando Silva, por exemplo, e quando esteve cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta dos outros instrumentos! (PERRONE apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 45).

Como já abordado neste capítulo, dentro da retrospectiva da gravação da percussão na música brasileira, está também a gravação de “Na Pavuna”, do Bando dos Tangarás, feita em

1929 e reivindicada por Almirante como precursora na utilização dos instrumentos presentes no samba produzido nas ruas do Rio de Janeiro. Apesar de não citar a gravação de Almirante, o relato de Perrone não contradiz ou coloca em xeque a ideia da “maior patente do rádio”, tendo em vista o fato de a gravação do Bando dos Tangarás ter sido feita dois anos após o marco inicial apontado pelo percussionista. Para suprir o vazio ritmo que ficava nas irradiações da Rádio Nacional pela pouca massa de instrumentos de percussão, Perrone irá sugerir a Radamés que mude a orquestração de algumas das músicas apresentadas. A primeira experiência nesse sentido será uma composição do próprio Luciano Perrone, intitulada “Ritmo de Samba da Cidade”, na qual a seção rítmica seria feita também pelos instrumentos geralmente dedicados à harmonia e à melodia da orquestra e não somente pela sessão percussiva.

A música “Ritmo de Samba na Cidade” estreou em um novo programa da Rádio Nacional logo na primeira semana de 1938. O fato seria destacado em reportagem do jornal *A Noite*, datada de 4 de janeiro de 1938, com a manchete: “Passando a limpo os processos do broadcasting brasileiro”. A imagem apresentada a seguir (Figura 34) evidencia a relevância que a estreia da nova atração possuía na grade de programação da Rádio Nacional. Além da manchete em destaque e da reportagem razoavelmente longa (se comparada a outras notas jornalísticas presentes nesse tipo de publicação à época), o periódico publicou uma fotografia dos principais envolvidos na produção do programa: o maestro Radamés Gnattali (o primeiro à esquerda); a seu lado, o cantor Castro Barbosa, seguido do publicitário estadunidense Wallace Downey, com a cantora Dircinha Baptista e o *speaker* Jorge Murad. Cabe observar que o “quinteto de ases” do programa seria formado por maestro, cantores, *speaker* e o multitarefas Almirante, que não aparece na foto.

Figura 34 – Reportagem sobre o novo programa “Palmolive” da Rádio Nacional



Fonte: Passando a... (1938, p. 2).

Logo no início da reportagem, é feita uma comparação entre três sistemas de radiodifusão pelo mundo: o brasileiro, o europeu e estadunidense. Preconizando o que viria a consolidar-se pouco tempo depois, os sistemas de radiodifusão brasileiro e estadunidense são comparados, apontando semelhanças entre os dois, sendo a principal delas a busca por inovação. Nesse sentido, o novo patrocinador, vindo dos Estados Unidos, iria contribuir para essa constante busca por mudanças e modernização do rádio no Brasil. Já o sistema europeu teria, como principal característica, a “fixidez dos processos e a tradição” (PASSANDO A..., 1938, p. 2). Outro ponto usado como baliza de comparação entre o Brasil e os Estados Unidos é o alcance do rádio no vasto território que abrange cada uma das nações, relacionando essa ferramenta com o alcance publicitário que poderia ter. O trecho que separamos sintetiza essa relação entre rádio, publicidade e o capitalismo industrial, que estava sendo implantado por Getúlio Vargas desde a sua chegada ao poder em 1930 e fora intensificado sob a égide do Estado Novo: “Pois onde, aqui como lá, o jornal só penetra com relativo atraso, o rádio leva,

ao interior dos lares (célula de todo mercado aquisitivo) a palavra firme do ‘*announcer*’, que sugere, convence e determina vendas, criando necessidades” (PASSANDO A..., 1938, p. 2).

A matéria segue dando grande destaque à entrada de uma nova marca no mercado brasileiro e que iria patrocinar o novo programa: “Palmolive-Colgate CO de Nova York, acaba de firmar contrato com a PRE-8 para uma série de audições especiais [...]” (PASSANDO A..., 1938, p. 2). A comparação com o modelo estadunidense de radiodifusão é feita também ao noticiar que “este programa terá, como os melhores programas norte-americanos, o seu speaker próprio, no caso – JORGE MURAD” (PASSANDO A..., 1938, p. 2). Seguindo na linha argumentativa, baseada na inovação, a reportagem anuncia:

Para o primeiro programa, hoje, constituído de música brasileira, a orquestra “CARIOCA”, sob a direção de Radamés, apresentará RITMO DE SAMBA NA CIDADE, tema de Luciano Perrone, estilizado por Gnattali. Orquestração nova e nova utilização de compassos melódicos nativos, essa forma musical inédita será o mais lindo presente de ano-novo da NACIONAL aos seus ouvintes e do PALMOLIVE aos seus milhares de consumidores. (PASSANDO A..., 1938, p. 2).

A busca pelo “novo frisado” no início da matéria encontra, na produção musical de Perrone e Gnattali, uma representação sonora do que a Rádio Nacional, em parceria com a Palmolive, gostaria de promover. São descritos dois pontos como os principais sinais da novidade na composição e no arranjo de Radamés. A “orquestração nova”, como vimos no relato de Perrone, seria a utilização de instrumentos geralmente dedicados à harmonia ou à melodia deslocados para a seção rítmica da orquestra, juntamente dos instrumentos de percussão. Essa mudança no arranjo de timbres da orquestra acarretaria então na percepção do ouvinte para a tal “nova utilização de compassos melódicos nativos” (PASSANDO A..., 1938, p. 2). O nativo ali faz referência ao que era produzido ritmicamente no jongo, maxixe e finalmente no samba, oriundo da cultura afro-brasileira. O tema composto por Perrone faz uso da mesma célula rítmica dos instrumentos de percussão para os instrumentos de sopro, que auxiliariam na seção rítmica do arranjo. Com isso, a síncope do samba evidencia-se não somente na batucada, mas em uma linha melódica sincopada que faz a cama para a entrada de outros instrumentos, que se dedicarão à harmonia e à melodia, como instrumentos de sopro e cordas, foi uma inovação estética e sonora (que, como vimos, partiu de uma necessidade dos estúdios de rádio levantada por Perrone) a qual, em pouco tempo, será um de nossos principais produtos de exportação do que seria identificado como musicalidade brasileira.

Na edição do dia seguinte do *A Noite*, em 5 de janeiro de 1938, foi veiculada uma pequena matéria, que comentava a repercussão do programa “Palmolive”, agora com um retrato de Almirante ilustrando a reportagem (Figura 35).

Figura 35 – Repercussão da estreia do programa “Palmolive” da Rádio Nacional



Fonte: *O Programma...* (1938, p. 5).

A participação de Almirante é destacada dentre a boa repercussão que o programa de estreia teve. O radialista já seria conhecido “como privilegiado intérprete de toadas regionais e emboladas complicadíssimas que divertem para valer” (*O PROGRAMMA...*, 1938, p. 5). Na nota, é destacada também a composição de Luciano Perrone, juntamente da participação dos demais artistas: “Todos tiveram participação brilhante no programa apresentado, que foi ‘Ritmo de Samba na Cidade’, tema originalíssimo de Luciano Perrone, estilizado por Gnattali.” (*O PROGRAMMA...*, 1938, p. 5). A publicação da nota valorizou a irradiação do programa, a parceria com o novo patrocinador e a composição inovadora da dupla Perrone e

Gnattali, além de dar ênfase, como parte do *cast*, à figura de Almirante, que havia sido citado no dia anterior, mas que não aparecera na fotografia de divulgação da nova atração da Rádio Nacional.

Qual seria a relevância desse programa, bem como desse tema, para os anos posteriores no rádio brasileiro e na própria música brasileira? Um indício importante pode ser encontrado no programa “Gente que Brilha”, irradiado pela Rádio Nacional no início dos anos de 1950. O programa tinha como tema as estrelas do *cast* da emissora, dedicando cada edição a um artista. O programa de estreia, irradiado dia 23 de outubro de 1950, às 20h30, teve como tema Luciano Perrone. O narrador e produtor do programa, Paulo Roberto, apresentou, de forma bastante didática, como foi desenvolvida a ideia de Perrone de ampliar o leque de timbres para a seção rítmica dos arranjos orquestrais da rádio:

Paulo Roberto: Vamos mostrar agora para vocês, uma curiosa transformação, uma radical transformação, aliás, que o samba sofreu exatamente na passagem do ano de 1937 para 1938. Até dezembro de 1937 todo o ritmo do samba estava entregue exclusivamente a bateria. A orquestra, executava a parte melódica, e a batucada marcava o andamento do samba. Eis aqui um samba típico numa velha orquestração de 1937:

(entra o samba em *fade in* - crescendo)

Paulo Roberto: Vocês entenderam bem? Neste samba que apresentamos a orquestra se mostrava dividida em dois naipes, um deles encarregado da melodia o outro realizando a parte acessória do arranjo. Se dividíssemos esses dois naipes e retirássemos a bateria eis o que ouviríamos na voz dos instrumentos acessórios:

(entra o mesmo samba apenas com instrumentos fazendo a harmonia e contracantos)

Paulo Roberto (sobre a música de fundo): Onde o ritmo? Onde? Os orquestradores respondiam logo que o ritmo estava a cargo da bateria. Mas, Luciano Perrone em dezembro de 1937, conversando com Radamés Gnattali, o mais famoso e evoluído orquestrador brasileiro lhe disse o seguinte: “Por que é que você não coloca Radamés um pouco de ritmo da bateria em alguns dos instrumentos da orquestra?” E deu logo um exemplo: a batida do tamborim, por exemplo, é mais ou menos essa:

(entra a bateria executando nos tons a célula rítmica do tamborim)

Paulo Roberto (juntamente da batida ao fundo): Que tal se os saxofones fizessem na orquestração essas batidas de tamborim?

(entra um naipe de saxofones executando o mesmo ritmo da batida mostrada anteriormente)

Paulo Roberto – com o naipe de saxofones ao fundo: Pois dessa conversa com Radamés Gnattali, o maior orquestrador brasileiro e Luciano Perrone, o príncipe da bateria, que nasceu um novo sistema de orquestração para o samba. Um sistema em que os instrumentos cantantes também marcam o ritmo tal como os instrumentos de percussão. E a 04 de janeiro de 1938, precisamente, explodiu no ar um samba revolucionário “Ritmo de Samba na Cidade” de Luciano Perrone com orquestração de Radamés. Vamos fazer inicialmente para que os ouvintes compreendam bem com que toque exclusivamente nesta instrumentação sensacional os instrumentos acessórios. Vejam que ritmo espetacular e magnífico mesmo sem bateria hein? Reparem que a bateria se transportou para a orquestra.

(entra a música “Ritmo de Samba na Cidade” sem instrumentos de percussão)

Paulo Roberto (com a música de fundo): Ouçam agora a execução integral dessa orquestração que marcou uma nova época na história do samba:
(entra a música “Ritmo de Samba na Cidade” com orquestração completa).

(GENTE QUE BRILHA, programa irradiado no dia 23 de outubro de 1950 pela Rádio Nacional)²⁷.

O trecho transcrito demonstra como a Rádio Nacional, tinha dentro de seu *modus operandi*, uma valorização forte de seus artistas como agentes históricos relevantes para estabelecer grandes mudanças na música brasileira, como no caso mostrado das novas orquestrações de samba vindas da parceria entre Perrone e Gnattali. O didatismo precioso de Paulo Roberto, intercalado com inúmeros exemplos sonoros, segue um roteiro muito parecido com o estabelecido quase 20 anos antes por Almirante, como já abordamos neste capítulo. A dinâmica que a explicação tem no programa faz o ouvinte renovar a sua atenção, em média, a cada 30 segundos, fazendo com que fique atento e “preso” na explicação que está sendo dada pelo narrador. Percebemos, nesse sentido, uma referência, mesmo que indireta, ao rádio educativo, objetivo inicial de Roquette-Pinto nos primórdios da radiodifusão brasileira.

A música “Ritmo de Samba na Cidade” inicia apresentando o tema central da composição, que, como o nome da peça indica, é fortemente marcado pela seção rítmica da bateria, a qual é acompanhada de um naipe de saxofones dobrando a célula rítmica que estabelece uma linha melódica simples. Junto aos saxofones, um naipe de trompetes faz os contracantos, auxiliando no estabelecimento da síncope que o samba exige. Logo depois da apresentação do tema, o naipe de trompetes traz uma melodia nova em cima da mesma célula rítmica que carrega toda a composição. Após a entrada dos trompetes, volta para o tema com a bateria e o naipe de saxofones. O próximo instrumento a entrar solando é um piano, que se destaca em volume frente à orquestra, a qual, por sua vez, se mantém ao fundo, somente para garantir o ritmo da composição. A linha melódica do piano segue algumas das células rítmicas do tema central, mas varia em suas síncopes, demonstrando inclusive como poderia ser esse “diálogo” entre um instrumento melódico a cargo da melodia em si com os demais na manutenção do ritmo. Após mais uma rodada do tema com a bateria e os saxofones, entra um

²⁷ O arquivo de áudio deste programa foi encontrado em uma publicação do YouTube do pesquisador português Miguel Catarino (<https://www.youtube.com/watch?v=BPKFjBsJCAE>). Em correspondência eletrônica com Catarino, ele relatou que o arquivo original foi encontrado em outro canal do YouTube, desta vez do pesquisador Gabriel Gonzaga (https://www.youtube.com/watch?v=HF9_gzEECY), no qual constam várias gravações de programas de rádio com a participação de Radamés Gnattali. Catarino explicou que separou a gravação do programa “Gente que Brilha”, de 1950, e fez a masterização antes de subir o trecho para o YouTube. As informações sobre o programa ele encontrou no sítio <https://girandonoprato.wordpress.com/>. Acessos em: 18 jul. 2020. A gravação deste programa pode ser conferida em mídia digital anexa a este trabalho. Os anexos sonoros deste trabalho estão disponíveis também em: <https://soundcloud.com/tesegianelli>.

solo de trombone que apresenta uma melodia que parece ser entoada por cima do ritmo, usando a seção rítmica e harmônica da orquestra como cama. Logo em seguida, entra um naipe de metais com trompetes e trombones, aumentando a massa sonora da melodia. Depois de uma breve volta ao tema com a bateria e o saxofone, o mesmo naipe de metais retorna com uma variação melódica do tema, que desemboca em um solo de bateria intercalado com piano. A música encerra com a bateria e o naipe de saxofones executando o tema central. A novidade da sonoridade proposta por Perrone e Gnattali para os arranjos orquestrais não consistia no uso da bateria no samba ou na música brasileira de um modo geral, até porque [...] a “bateria americana” foi incorporada na música brasileira já no início de todo esse processo, por volta de 1920 (BARSALINI, 2018, p. 62). O que vai mudar os padrões da música brasileira é justamente o rearranjo de timbres que já existiam na paleta sonora dos maestros.

A respeito da questão da síncope como elemento diferenciador do samba – e que diferenciaria esse gênero musical de outros desenvolvidos no Brasil e em outras localidades na América Latina –, Sérgio Freitas (2010) chama a atenção para duas questões. A primeira é de que a síncope não pode ser abordada somente como algo presente formalmente na partitura, mas também como algo presente na performance musical em si:

A síncope é também (ou muito mais) uma questão de elocução, um modo de expressar, assim, não é propriamente uma questão exclusiva da composição (notação, etc.), é um componente de interpretação e performance, um tipo de pronúncia ou sotaque que atua também (ou muito mais) no tecido rítmico dos “acompanhamentos” destas melodias. (FREITAS, 2010, p. 141).

Outra questão sinalizada por Freitas (2010) diz respeito ao uso que se faz da sinalização da síncope no samba como maneira de forjar um símbolo nacional único e diferente de outros gêneros musicais, buscando, com isso, um caráter de autenticidade:

[...] a busca de uma historicidade formativa do que seria a síncope brasileira, a busca do que é em que medida compõe uma espécie de DNA, ou de “alma” da musicalidade brasileira, etc. – dependem do cruzamento de um espesso caldo de considerações. (FREITAS, 2010, p. 141).

Desse modo, assim como outros elementos ligados à invenção de tradições e forjas de símbolos nacionais, o destaque dado para a síncope na música brasileira, com foco especial no samba, deve ser encarado com cuidado a fim de que não seja naturalizada uma questão musical como inerente à cultura brasileira como, muitas vezes, parece ressoar nos discursos que buscam, nesse elemento, uma prova de originalidade estilística.

Um indício de como Gnattali foi tendo a ideia de delegar aos saxofones as linhas rítmicas, seguindo a ideia proposta por Perrone de ampliar a paleta de timbres para a seção rítmica da orquestra nos arranjos da Rádio Nacional, pode ser encontrado em um trecho de seu depoimento para Jairo Severiano, no MIS, em que relata momentos de escuta de discos de jazz e *big bands* na casa do sobrinho de seu professor de piano no Rio de Janeiro:

RS – Naquele tempo eu ouvia muito disco na casa do sobrinho do Fontainha, normalmente a gente ia no domingo, passava o domingo lá, tinha a vitrola e tinha muitos discos de jazz, de Benny Goodman...

JS – Isso aqui no Rio, né?

RS – No Rio. Tinha o Benny Goodman, tinha o Fletcher Henderson, orquestras muito boas, aí a gente fica ouvindo aquilo e acaba aprendendo, né, como usar os saxofones, é uma escola. (GNATTALI, 1985 apud VELLOSO, R., 2015, p. 97).

Um dos elementos que indica essa sonoridade estrangeira adaptada das *big bands* estadunidenses para a música brasileira é a maneira como a bateria era denominada no Brasil ainda na década de 1950:

De maneira análoga, o desenvolvimento da música popular norte-americana, e mais especificamente do jazz na primeira década de 1900, confunde-se com o desenvolvimento do instrumento bateria. Não por acaso, ainda nos anos de 1950 utilizava-se no Brasil a expressão “bateria americana” para referir-se àquele instrumento de origem estrangeira. (BARSALINI, 2018, p. 61).

Quando voltamos nossos olhos para o ano de 1939, percebemos que o que viria na sequência na produção de arranjos para muitas das mais conhecidas músicas brasileiras seguiria, de fato, os novos parâmetros estabelecidos por “Ritmo de Samba na Cidade”. Um dos exemplos mais emblemáticos que podemos elencar de uma canção que ficou internacionalmente conhecida é “Aquarela do Brasil”, composição de Ary Barroso. A música teve sua estreia em uma revista apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, intitulada “Jouxjoux e balangandãs”, de Henrique Pongetti. Integravam o espetáculo duas orquestras: a da Rádio Mayrink Veiga e a da Rádio Nacional, esta última sob o comando de Radamés Gnattali. No momento em que “Aquarela do Brasil” começou a ser executada, chamava a atenção, já em sua introdução, a maneira como o ritmo era apresentado. Radamés foi o responsável pelo arranjo, realocando alguns timbres para ter o efeito esperado. Apesar de muitos apontarem para o maestro como o responsável por propor o fraseado que logo se tornou conhecido em todo o mundo, Gnattali esquiva-se, falando que a composição era de Ary Barroso, sendo ele apenas o arranjador. Em um misto de humildade e visão técnica do modo que operava em seus trabalhos musicais, Gnattali declarou:

Esse negócio não é meu não. Eu apenas botei no lugar certo. O Ary queria que eu usasse o tema nos contrabaixos, mas não ia fazer efeito nenhum. Ia ficar uma droga.

Eu então botei cinco saxes fazendo aquilo. O que eu inventei foi o arranjo pra botar a sugestão no lugar certo. (GNATTALI apud BARBOSA; DEVOS, 1984, p. 48).

Em um momento do depoimento ao MIS em que estavam presentes Tom Jobim, Sérgio Sarracene, Aluízio Didier e Luciano Perrone, o maestro Radamés Gnattali revelou parte do início do seu processo como arranjador, sempre focado na escuta dos diferentes instrumentos, sem medo de perguntar para os próprios instrumentistas a respeito da sonoridade de timbres que ele não dominava:

Por exemplo, quando eu comecei a escrever música, a escrever para orquestra sinfônica, quando eu não sabia um negócio, por exemplo, o trombone, eu ia chamar um trombonista e perguntar para ele como é que faz esse negócio. Tem muita gente que tem vergonha. Outro dia, falando com o Roberto, meu sobrinho, ele disse assim: ‘Como é que eu escrevo?’. Eu digo: ‘Ô, Roberto, eu não estou muito por dentro desse troço, não, por que tu não fala com o trombonista?’. Ele tem vergonha de falar, não pode, tem que perguntar, poxa, eu perguntei muito! Depois estudei um pouco de flauta, estudei um pouco de clarinete, estudei violino muito tempo, isso é muito bom para saber escrever para as cordas; violas e violoncelo, por exemplo, eu conheço bem os instrumentos. Cordas eu conheço bem, não sei bem o pistom e o trombone, isso não conheço muito, saxofone mais ou menos, mas você tem que aprender. (GNATTALI, 1985 apud VELLOSO, R., 2015, p. 98-99).

Na capa da edição vespertina do jornal *A Noite*, de 29 de julho de 1939 (Figura 36), além da foto que também estampou a capa da edição matutina do mesmo jornal, na qual se pode ver o presidente Getúlio Vargas acompanhado da primeira dama, Darcy Vargas, consta um breve resumo do programa do musical “Jouxjoux e balangandãs”.

Figura 36 – Reportagem sobre o espetáculo “Jouxjoux e balangandãs”



Fonte: Um Deslumbramento... (1939, p. 1).

De acordo com a reportagem, o Segundo Ato do musical iniciaria da seguinte maneira: “Novamente a orquestra ataca uma vibrante sinfonia, sob a regência de Radamés Gnattali. Abre-se o velório, segunda vez, sobre o delicioso quadro de Debret. Depois é a aquarela do Brasil, lindo espetáculo para os olhos e para os ouvidos.” (UM DESLUMBRAMENTO..., 1939, p. 19). Percebe-se que desde os primeiros momentos em que foi executada, “Aquarela do Brasil” chamou a atenção de espectadores e cronistas. Cabe observar, contudo, que no contexto em que a peça foi apresentada, já estávamos sob o regime do Estado Novo. Nesse sentido, uma música que enaltecia o Brasil em seus aspectos naturais e culturais, com uma letra que defendia o mito da igualdade racial, foi de grande utilidade para o aparato cultural e ideológico nacionalista no qual o regime estado-novista se embasava.

Parte da repercussão de “Aquarela do Brasil” pode ser verificada em periódicos, como o jornal *A Noite* e a *Revista Carioca* no mesmo ano de sua estreia em “Jouxjoux e balangandãs”. Na edição de 31 de julho de 1939, um trecho de uma grande reportagem sobre o musical revela que o público pediu o bis de algumas das músicas apresentadas, dentre elas “Aquarela do Brasil”:

Verdadeiro delírio

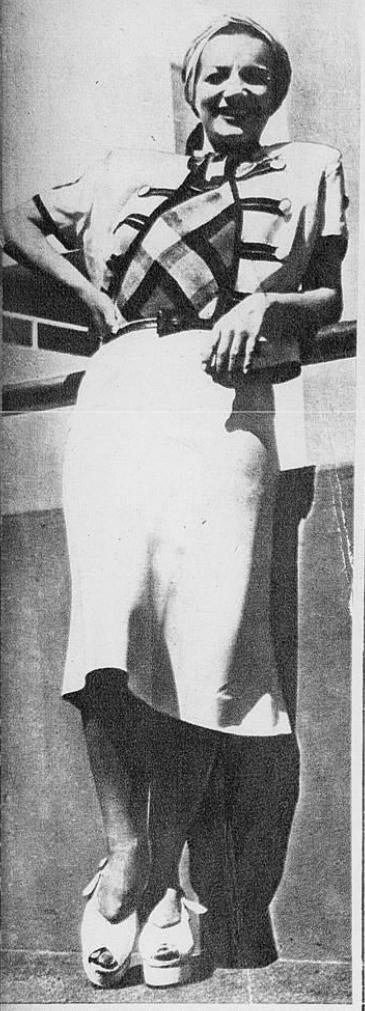
A assistência, em verdadeiro delírio, aclamou todos os artistas. E se não fosse o grande número de quadros de “Jouxjoux e balangandãs”, todos seriam bisados. Assim mesmo, contrariando várias disposições de ordem técnica, muitas cenas tiveram que ser repetidas, como aconteceu, por exemplo, com “Aquarela do Brasil”, “Voltei a cantar”, “O mar”, “Blue of Hawaii”, “Ritmos bárbaros”, “Jouxjoux e balangandãs”, e “Nós temos balangandãs”. (VERDADEIRO DELÍRIO, 1939).

No mês de setembro, precisamente em virtude das comemorações do terceiro aniversário da Rádio Nacional, o jornal *A Noite* divulgou, na edição de 9 de setembro de 1939, a programação comemorativa da rádio em alusão ao seu aniversário. Dentre as atrações musicais, figurava, para ser irradiada às 20h30, uma Audição da Orquestra Carioca com arranjos de Radamés Gnattali. Fechando o programa da audição, a música “Aquarela do Brasil de Ary Barroso com refrão de Nuno Roland” (SOC. RADIO..., 1939, p. 7).

No final do mesmo ano, na edição de 17 de novembro de 1939, em uma reportagem que comentava o musical “Uma Noite de Debret”, a composição de Ary Barroso é destacada: “Aquarela do Brasil, aquele quadro inesquecível de ‘Jouxjoux e balangandãs’, cuja música não deixou nossos ouvidos, saiu diretamente do seu velho álbum” (A NOITE..., 1939, p. 4). A edição 206 da *Revista Carioca* trazia, em sua seção “Por Trás do Dial”, a letra de “Aquarela do Brasil” acompanhada de uma fotografia de Carmen Miranda visitando a Feira de Nova Iorque (Figura 37).

Figura 37 – Reportagem na Revista Carioca que trazia a letra de Aquarela do Brasil juntamente de uma fotografia de Carmen Miranda na Feira de Nova Iorque

POR TRÁS DO DIAL...



O SUCESSO DA SEMANA

Um sentido forte de brasiliadez marca sempre as composições de Ary Barroso. O carinho das mães-pretas, as crenças ingenuas do nosso povo, as bonitas paisagens da nossa terra são motivos que estão constantemente animando as musicas do autor de "O taboleiro da baiana". E, entre as suas ultimas composições, destaca-se essa magnifica "Aquarela brasileira", gravada por Francisco Alves e que está obtendo um sucesso digno de registo.

É a seguinte a letra do vitorioso samba estilizado de Ary Barroso:

Brasil,
Meu Brasil brasileiro,
Meu mulato inxoneiro,
Vou cantar-te nos meus versos.

Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz ginga.
Ô Brasil do meu amor,
Terra de Nossa Senhor.

Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...

Ô abre a cortina do passado,
Tira a mãe preta do serrado,
Bota o rei congo no congado.

Brasil!
Brasil!
Deixa cantar de novo o trovador,
Á merencoreia lux da lua,
Toda a canção do meu amor...
Quero ver a "siá dona" caminhando
Pelos salões, arrastando

O seu vestido rendado.
Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...

Brasil, terra boa e gostosa
Da moreninha sestrosa
De olhar indiscreto.
Ô Brasil verde, que dá
Para o mundo se admirá,
Ô Brasil do meu amor,
Terra de Nossa Senhor.

Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...

Brasil, esse coqueiro que dá côco
— Oi! — onde amarro a minha rede,
Nas noites claras de luar.

Brasil!
Brasil!
Ô — oí! — essas fontes murmurantes
— Oi! — onde mato minha sede
E onde a lua vem brincá.
Ôi, esse Brasil lindo e trigueiro,
É o meu Brasil brasileiro,
Terra de samba e pandeiro.

Brasil!
Brasil!
P'ra mim...
P'ra mim...

A MUSICA DO LEITOR

Carlos Galhardo gravou, recentemente, a valsa "Último beijo", de Roberto Martinis e Jorge Faraj. E está alcançando, com a linda melodia, valorizada por um poema interessante, um dos maiores sucessos do momento. Exito merecido.

Aí fica, atendendo a varios pedidos, a letra da ultima criação do brilhante intérprete de "Dia ha de chegar":

I

Na carta, nem o nome ela escreveu:
— "Adeus..." — e, torturando o meu desejo,
Igual aos falsos beijos que me deu,
A mancha de carmim de mais um beijo...

Na carta que eu não pude devolver,
Eu vejo a flor daquela boca
Sorrindo sempre desta angustia louca,
Sorrindo sempre deste meu sofrer!

II

Leio e releio, a chorar,
— "Adeus..." — "Adeus..." — E, sem pensar,
Beijo e torno a beijar
A flor do seu ultimo beijo...
Sei que ela nunca me quis.
A verdade esta carta me diz...
Mas, beijando, na carta, o seu beijo,
Eu sou menos infeliz!...

NOTICIARIO

Odette Amaral vai gravar um samba destinado a sucesso — "Quando dei adeus". Produção de Ataulpho Alves e Wilson Baptista.

— "Teatro de operetas", o popu-

Senhora! PARA EMAGRECER



S I L U E T

• não contém tiroide nem toxina • é um preparado científico à base de princípios vegetais e extratos glandulares • normaliza as funções intestinais; descongestiona o fígado; ativa a circulação sanguínea; regulariza as funções dos órgãos femininos • emagrece tonificando o organismo.

Fabricado agora no Brasil • Em vidros de 100 cc.

MARZULLO - Alfaiate

Confecção para homens e costumes para senhoras
Rua do Ouvidor, 132-2.º Tel. 42-6692

carooca

★ 44 ★

Fonte: Por Trás... (1939, p. 44).

O comentário que introduz a transcrição da letra parece estar na esteira do mito da igualdade racial no Brasil na composição que galvanizaria as várias raças e credos, tudo isso com a natureza exuberante como pano de fundo: “O carinho das mães-pretas, as crenças ingênuas do nosso povo, as bonitas paisagens da nossa terra são motivos que estão constantemente animando as músicas do autor de ‘Tabuleiro da baiana’” (POR TRÁS..., 1939, p. 44). Nas edições posteriores, toda vez que Ary Barroso é mencionado em alguma nota ou reportagem, tem seu nome relacionado à composição. No texto da revista, ele passa de “autor de Tabuleiro da baiana” para “autor de Aquarela do Brasil”.

Na Feira de Nova Iorque, onde Carmen Miranda aparece posando, no pavilhão brasileiro, a sonoridade proposta por Gnattali em seus arranjos para a Rádio Nacional já era um dos principais cartões-postais que o Brasil mostrava para o mundo, integrando o projeto pan-americano. Sua composição “Fantasia Brasileira n. 1” foi reproduzida em discos de 78 rotações na exposição:

Em setembro de 1939, as estações de rádio brasileiras e norte-americanas transmitiram diretamente do pavilhão brasileiro um programa produzido pela rede NBC e organizado pelo DIP. O programa, de 30 minutos de duração, anunciaava a apresentação da Orquestra de Romeu Silva com um repertório composto por música brasileira e norte-americana. Várias das músicas interpretadas nesse programa – incluindo “Cidade Maravilhosa”, de André Filho, os sambas “Implorei”, de Nássara, e “Camisa Amarela”, de Ary Barroso, além do tema instrumental “Odeon”, de Ernesto Nazareth – faziam parte do repertório arranjado nos anos 1930 por Gnattali para a orquestra de Silva. Podemos inferir pela faixa 1 do CD 1 anexo, que os arranjos executados pela orquestra se aproximavam da sonoridade que Gnattali passaria a ser conhecido na Rádio Nacional, tendo em vista que o repertório executado na feira foi baseado nos arranjos criados pelo compositor brasileiro. (VELLOSO, R. 2015, p. 51).

Dos que estavam próximos a Radamés, podemos destacar Mário de Andrade, com quem trocava correspondências sobre a influência da música folclórica brasileira em sua produção erudita (ou ainda o papel da música erudita – de moldes europeus – na elaboração de uma música brasileira) e o pintor Cândido Portinari, de quem frequentava a casa: “Nesta época, morando no Rio de Janeiro, Radamés Gnattali desenvolveu amizade com Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes e José Lins do Rego, todos modernistas freqüentadores da casa do pintor Cândido Portinari” (DIDIER, 1996 apud BREIDE, 2006, p. 43).

Apesar das aproximações existentes entre as ideias desenvolvidas em São Paulo e no Rio de Janeiro na esteira das reflexões modernistas, não houve, na então capital federal, um movimento organizado como ocorreu na capital paulista. No prefácio do livro “Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes” (2015), de autoria de Monica Pimenta Velloso, Vera

Lins destaca um dos pontos centrais da obra ao sinalizar que “a autora ressalta que não houve no Rio um movimento de vanguarda em torno da ideia de moderno; o simbolismo para eles já era moderno” (LINS apud VELLOSO, 2015, p. 18). Essa relação do simbolismo com o que poderia ser classificado como moderno vai ter, na voz de Manuel Bandeira, um de seus principais representantes: “Quando convidado a participar do movimento paulista de 1922, Manuel Bandeira argumenta que não poderia fazê-lo porque era simbolista e, para ele, o simbolismo era moderno” (VELLOSO, M., 2015, p. 52). Salientamos, todavia, que não se trata de colocar a ideia de moderno desenvolvida no Rio de Janeiro em oposição ao que foi feito em São Paulo. Ângela Castro Gomes (1993) demonstra, por meio das correspondências trocadas entre Mário de Andrade e o próprio Manuel Bandeira, que o que existia não era uma rixa ou rivalidade entre os dois locais, como perpetuou-se no imaginário social brasileiro, mas uma rede de intelectuais que, entre tensões e aproximações, desenvolvia sua arte, suas reflexões, sua obra. Em carta de Mario de Andrade a Manuel Bandeira, é possível percebê-lo fazer a distinção entre modernista e moderno, bem como uma nova reflexão com relação às críticas que tinha ao simbolismo:

O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. [...] Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra o simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O modernismo evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria bom e rijo passadista. Não é isso mesmo? (ANDRADE, 1924 apud GOMES, 1993, p. 70).

De modo semelhante, Manuel Bandeira aponta a influência do movimento modernista em sua obra, mas faz o contraponto de que a influência maior vinha do grupo de amigos que o cercava de modo espontâneo e não de modo organizado, como haviam feito os modernistas paulistas:

Libertinagem contém os poemas que escrevi de 1924 a 1930 - os anos de maior força e calor do movimento modernista. Não admira, pois que seja entre os meus livros o que está mais dentro da técnica e da estética do modernismo. Isso todo mundo pode ver. O que no entanto poucos verão é que muita coisa que ali parece modernismo, não era senão o espírito do grupo alegre de meus companheiros diários naquele tempo: Jaime Ovalle, Dante Milano, Osvaldo Costa, Geraldo Barroso do Amaral. Se não tivesse convivido com eles, decerto não teria escrito, apesar de todo o modernismo, versos como 05 de 'Mangue', 'Na Boca', 'Macumba de Pai Zuse', 'Noturno da Rua da Lapa' etc. (BANDEIRA, 1983, p. 84 apud GOMES, 1993, p. 71).

Para além de questões estéticas que poderiam estar relacionadas à recusa do movimento modernista em São Paulo, havia também, por parte dos cariocas, outra visão a

respeito do que um movimento poderia representar: “No imaginário desses intelectuais, a ideia de um projeto remetia à de sua institucionalização, o que significava perda de originalidade e, sobretudo, comprometimento” (VELLOSO, M., 2015, p. 48). É nesse mesmo sentido que concordamos com Gomes quando a autora afirma que “o Rio de Janeiro foi mais moderno que modernista, sem deixar, contudo, de abrigar debates e toda uma diversificada produção artística que alterou e revigorou sua própria tradição intelectual.” (GOMES, 1993, p. 75).

Rafael Velloso (2015), ao analisar a trajetória profissional de Radamés Gnattali, aponta para uma das ideias centrais defendidas nesta tese, na qual o maestro pode ser considerado um dos principais responsáveis pelo estabelecimento de novos padrões para a música brasileira:

Na rádio, Gnattali mudou rapidamente de status profissional, passando de pianista a arranjador e diretor musical. Essa posição foi decisiva para a criação de uma sonoridade brasileira que converteria o músico em uma das referências na construção da identidade musical do projeto político estado-novista. (VELLOSO, R., 2015, p. 128).

Ao analisarmos as trajetórias artísticas e a produção radiofônica de Almirante e Radamés Gnattali, percebemos uma tensão entre o moderno e a tradição, que marcará as diferenças entre alguns intelectuais modernistas. Almirante e Radamés não são, por assim dizer, diretamente ligados ao movimento modernista; no entanto, a rede da qual faziam parte estava fortemente vinculada ao movimento que observará, no trabalho de Almirante como pesquisador e organizador da cultura regional brasileira, e de Radamés como arranjador de uma nova sonoridade para a música brasileira, uma maneira de colocar em prática muitos dos ideais comuns para a estética modernista. É nesse sentido que Rafael Velloso (2015), citando Lúcia Lippi Oliveira, afirma que:

Pode-se supor que tanto no caso de Gnattali como nos dos demais intelectuais da rede examinada nesta pesquisa, foi a estética modernista que os aproximou das atividades públicas. [...] Sobre a construção cultural modernista baseada nas práticas musicais urbanas e/ou regionais, a pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira afirma que “o que divide os modernistas em diversas correntes é a relação entre o moderno e a tradição” (2007, p. 328). (VELLOSO, R., 2015, p. 128).

Ao observarmos sob uma perspectiva histórica, podemos acrescentar que o processo de criação dessas conexões imaginativas ocorre de modo acumulativo, ao passo que as referências dadas por gerações anteriores vão se somando às novas, sendo que os símbolos e signos sonoros mais fortes vão resistindo ao tempo. A força de um símbolo será fruto, em grande parte, do aparato midiático, que o reforçará como símbolo de determinado povo ou

nação, como foi o caso da identidade sonora brasileira estabelecida por Aquarela do Brasil e sua introdução marcante. Essa música em especial foi amplamente utilizada tanto pelo Estado brasileiro sob a égide estado-novista quanto como um dos principais produtos tipo exportação no contexto da política da boa-vizinhança, sendo ela usada como trilha sonora para a animação do Zé Carioca pelos estúdios da Walt Disney.

Por isso é que concordamos com Ricardo de Oliveira Thomasi quando ressalta a importância da produção radiofônica de Radamés Gnattali com os seus arranjos “exercendo um papel fundamental na formação da sonoridade da rádio brasileira.” (THOMASI, 2013, p. 211). José Miguel Wisnik (2007) delimita um espaço cronológico entre a Semana de Arte Moderna, em 1922, até a morte do compositor Heitor Villa Lobos, em 1959, sendo um espaço de criação de elementos culturais de um país recém-saído de um longo período escravocrata:

Ele marca o momento em que a cultura letrada de um país escravocrata tardio enxergou na liberação de suas potencialidades mais obscuras e recalcadas, ligadas secularmente à mestiçagem e à mistura cultural, entremeadas de desejo, violência, abundância e miséria, a possibilidade de afirmar seu destino e de revelar-se através da união do erudito com o popular. (WISNIK, 2007, p. 61-62).

Esse período é o mesmo abordado neste capítulo, em que tratamos sobre a produção radiofônica e a trajetória de Almirante e Radamés Gnattali e suas contribuições na modernização da radiofonia e da música brasileira. As ideias desenvolvidas por Gnattali em seus arranjos na Rádio Nacional estabelecerá um padrão na música brasileira que se manterá por várias décadas. Segundo Homem de Mello (2017, p. 96):

[...] o conceito veio a se converter num padrão de arranjos orquestrais de quase toda a música popular brasileira gravada nas décadas de 1950 a 1990. O modelo só foi sendo desprezado pela inviabilidade do custo de se manter uma grande orquestra num estúdio por várias horas.

Concordamos, portanto, com Homem de Mello (2017, p. 431) quando este afirma: “Na Rádio Nacional havia portanto esse grupo de músicos que, não gozando de popularidade tão explícita entre as habituées do auditório, teve decisiva participação na trilha da modernidade.”. Radamés pode não ter recebido os mesmos holofotes de outros artistas, mas com certeza, foi um dos maiores “operários da canção” da música brasileira.

4 O FUTURO E O PASSADO NA RÁDIO NACIONAL

Ao analisar o que o termo historicidade em si significa, observamos a relação desta categoria com o que foi desenvolvido pela Rádio Nacional em seu anuário e nos programas de rádio comemorativos de seus 20 anos. Segundo Hartog (2013, p. 12), o termo historicidade “expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo”. Outra definição trazida pelo autor, dessa vez em uma acepção mais ampla do termo, seria “a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana” (DUTU; DODILLE, 1993, p. 29 apud HARTOG, 2013, p. 28). A reflexão que trazemos sobre o tempo já é resultado de um processo reflexivo colocado por autores como Hartog (2013, p. 26), que chama a atenção para o fato de que: “O tempo tornou-se a tal ponto habitual para o historiador que ele o naturalizou ou o instrumentalizou. O tempo é impensado, não porque seria impensável, mas porque não o pensamos ou, mais simplesmente, não pensamos nele”.

Partindo dessa perspectiva analítica, lançaremos um olhar sobre o tempo nas celebrações dos 20 anos da Rádio Nacional, materializados em seu Anuário Comemorativo e no Festival de Música Brasileira, veiculado em 1956, justamente na tentativa de não naturalizarmos como a emissora lidou com essa categoria na organização de sua história, estabelecendo, dessa maneira, o seu próprio Regime de Historicidade. É nesse sentido que o tempo histórico será “produzido pela distância criada entre o campo da experiência, de um lado, e o horizonte da expectativa, de outro: ele é gerado pela tensão entre os dois lados” (KOSELLECK, 1990 p. 326-327 apud HARTOG, 2013, p. 39).

Hartog (2013) traz à baila para a discussão dos regimes de historicidade a perspectiva da antropologia desenvolvida por Lévi-Strauss quando este trata do tema. Assim, o regime de historicidade estabelece-se também “não de suas propriedades intrínsecas, mas da situação em que nos encontramos em relação a ela, da quantidade e da diversidade dos nossos interesses depositados nesses acontecimentos” (LÉVI-STRAUSS, 1952 p. 395-396 apud HARTOG, 2013, p. 47). Desse modo, quando analisamos como a Rádio Nacional apresenta a sua história de modo celebrativo, organizando sua trajetória de acontecimentos e sua relação com o tempo, parte do que identificamos do regime de historicidade posto ali resulta dessa diferença em que o pesquisador se coloca em relação ao objeto, e não que isso esteja posto pelo objeto em si, de maneira deliberativa ou mesmo imbricada em sua constituição enquanto sujeito que elabora uma narrativa histórica, como no caso da rádio.

É importante ressaltar que os regimes de historicidade não são algo fixo no tempo e vão sofrendo alterações conforme a relação da sociedade muda com o tempo histórico e também com as narrativas históricas. Uma das últimas mudanças ocorridas em grande escala no regime de historicidade é apontada por Henry Rousso (2016) como um aumento na valorização do contemporâneo (semelhante à ideia de presenteísmo, desenvolvida por Hartog). Rousso (2016, p. 225) defende a ideia de que um dos principais motivos para essa mudança teria sido que “o declínio das ‘grandes narrativas’ com vocação ideológica teria mudado a maneira de perceber e escrever a história [...].” Desse modo, não têm tanto peso narrativas que buscam estruturar uma história pautada no progresso ou que indicassem uma finalidade para a história. O olhar da sociedade está cada vez mais voltado para o presente, servindo ele mesmo como janela para o que já aconteceu no passado, sendo o futuro cada vez mais fruto de um prognóstico que se altera quase que diariamente.

A narrativa, para Paul Ricoeur (2010), terá a função de relacionar as lembranças singulares à memória coletiva no momento em que é forjada em uma operação historiográfica. Segundo o autor: “É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade.” (RICOEUR, 2010, p. 108). É dessa maneira que é possível escrever determinada história que conte com testemunhos individuais sobre determinado período, que possui uma memória coletiva comum. Os relatos, externados em lembranças – que, muitas vezes, remetem a um passado idílico, ou ainda a um lugar de segurança para quem relata –, conseguem ser alinhavados a uma memória coletiva de um período sem o prejuízo de ambas. Em uma via de mão dupla, leva-se em consideração que uma não existiria sem a outra. Parte das lembranças provém da memória coletiva e parte da memória coletiva é constituída por várias lembranças.

4.1 FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA: A TRADIÇÃO E O MODERNO EM APROXIMAÇÃO

Os 20 anos da Rádio Nacional foram celebrados pela emissora em uma agenda de eventos que cobriu todo o mês de setembro de 1956, além de uma *avant première* ocorrida em julho do mesmo ano. Para o mês de setembro, foi divulgada, na edição de 15 de setembro de 1956 da Revista do Rádio, uma agenda de comemorações, com uma atração diferente para cada dia do mês (Figura 38).

Figura 38 – Programação das Festividades da Rádio Nacional



**ANGELA MARIA FOI
CANTORA DE IGREJA ?**

**AS FESTAS
DA NACIONAL**

Para comemorar, condignamente, seus 20 anos de atividades, a Rádio Nacional elaborou uma série de festos, já iniciada a 1.º de setembro.

Dia 1 — Sábado — entrega à Rádio Nacional, pelo sr. Prefeito do Distrito Federal, da chave da Cidade.
Dia 2 — Domingo — Visita aos Cemitérios de São Francisco Xavier e São João Batista (visita aos túmulos dos companheiros desaparecidos).
Dia 3 — Segunda — Concerto Sinfônico, no Programa Festivais G. E. comemorativo do 20.º aniversário.
Dia 4 — Terça — Inauguração do Museu da Rádio Nacional.
Dia 5 — Quarta — Homenagem às estações de televisão.
Dia 6 — Quinta — Galeria Musical Sambra, em homenagem aos compositores falecidos.
Dia 7 — Sexta — hasteamento, pela primeira vez da bandeira da Rádio Nacional.
Dia 8 — Sábado — Festival de música Brasileira, no Teatro Municipal.
Dia 9 — Domingo — Inauguração de dois novos transmissores de onda curta, com alcance de cento e cinquenta e cinco mil quilômetros e medalhas aos funcionários, artistas e músicos.
Dia 10 — Segunda — Almoço em homenagem aos clientes da Rádio Nacional.
Dia 11 — Terça — Programa Especial, das 23 às 24 horas.
Dia 12 — Quarta — Missa, na Igreja da Candelária. Programa comemorativo do 20.º aniversário em nossos estúdios, a partir das 21 horas.
Dia 13 — Quinta — Programa comemorativo do 20.º aniversário no programa Manoel Barcelos.
Dia 14 — Sexta — Recepção às entidades de classe.
Dia 15 — Sábado — Programa comemorativo do 20.º aniversário, no programa César de Alencar.
Dia 16 — Domingo — Programação dominical em homenagem ao 20.º aniversário.
Dia 17 — Segunda — Grande show popular no Maracanãzinho, a partir das 21 horas.
Dia 18 — Terça — Desfile de programas que alcançaram sucesso nos últimos 20 anos.
Dia 19 — Quarta — Recepção às entidades oficiais ligadas à rádio-comunicações.
Dia 20 — Quinta — Homenagem da Rádio Nacional à Associação Brasileira de Rádio, por motivo de sua data aniversária. Comparecimento à sede da ABR.
Dia 21 — Sexta — Programa especial de "Llamando América".
Dia 22 — Sábado — Homenagem da Rádio Nacional à Casa dos Artistas, com uma visita ao Abrigo do Jacaré-paguá.
Dia 23 — Domingo — Homenagem ao Jockey Clube Brasileiro.
Dia 24 — Segunda — Programa em homenagem ao jornalista que constitui a "Rádio Nacional de Notícias".
Dia 25 — Terça — Homenagem ao Vespertino A Noite.
Dia 26 — Quarta — Homenagem aos Clubes esportivos, com uma partida de futebol-amador.
Dia 27 — Quinta — Programa em homenagem à memória de Francisco Alves.
Dia 28 — Sexta — Homenagem aos cronistas e publicações especializadas em rádio difusão.
Dia 29 — Sábado — Programa em homenagem ao comércio e à indústria.
Dia 30 — Domingo — Grande programa de encerramento das comemorações.

AS FESTAS DA NACIONAL

Para comemorar, condignamente, seus 20 anos de atividades, a Rádio Nacional elaborou uma série de festos, já iniciada a 1.º de setembro.

Dia 1 — Sábado — entrega à Rádio Nacional, pelo sr. Prefeito do Distrito Federal, da chave da Cidade.
Dia 2 — Domingo — Visita aos Cemitérios de São Francisco Xavier e São João Batista (visita aos túmulos dos companheiros desaparecidos).
Dia 3 — Segunda — Concerto Sinfônico, no Programa Festivais G. E. comemorativo do 20.º aniversário.
Dia 4 — Terça — Inauguração do Museu da Rádio Nacional.
Dia 5 — Quarta — Homenagem às estações de rádio e televisão.
Dia 6 — Quinta — Galeria Musical Sambra, em homenagem aos compositores falecidos.
Dia 7 — Sexta — Hasteamento, pela primeira vez da bandeira da Rádio Nacional.
Dia 8 — Sábado — Festival de música Brasileira, no Teatro Municipal.
Dia 9 — Domingo — Inauguração de dois novos transmissores de onda curta, com alcance de cento e cinquenta e cinco mil quilômetros e medalhas aos funcionários, artistas e músicos.
Dia 10 — Segunda — Almoço em homenagem aos clientes da Rádio Nacional.
Dia 11 — Terça — Programa Especial, das 23 às 24 horas.
Dia 12 — Quarta — Missa, na Igreja da Candelária. Programa comemorativo do 20.º aniversário em nossos estúdios, a partir das 21 horas.
Dia 13 — Quinta — Programa comemorativo do 20.º aniversário no programa Manoel Barcelos.
Dia 14 — Sexta — Recepção às entidades de classe.
Dia 15 — Sábado — Programa comemorativo do 20.º aniversário, no programa César de Alencar.
Dia 16 — Domingo — Programação dominical em homenagem ao 20.º aniversário.
Dia 17 — Segunda — Grande show popular no Maracanãzinho, a partir das 21 horas.
Dia 18 — Terça — Desfile de programas que alcançaram sucesso nos últimos 20 anos.
Dia 19 — Quarta — Recepção às entidades oficiais ligadas à rádio-comunicações.
Dia 20 — Quinta — Homenagem da Rádio Nacional à Associação Brasileira de Rádio, por motivo de sua data aniversária. Comparecimento à sede da ABR.
Dia 21 — Sexta — Programa especial de "Llamando América".
Dia 22 — Sábado — Homenagem da Rádio Nacional à Casa dos Artistas, com uma visita ao Abrigo do Jacaré-paguá.
Dia 23 — Domingo — Homenagem ao Jockey Clube Brasileiro.
Dia 24 — Segunda — Programa em homenagem às emissoras que constituem a "Rádio Nacional de Notícias".
Dia 25 — Terça — Homenagem ao Vespertino A Noite.
Dia 26 — Quarta — Homenagem aos Clubes esportivos, com uma partida de futebol-amador.
Dia 27 — Quinta — Programa em homenagem à memória de Francisco Alves.
Dia 28 — Sexta — Homenagem aos cronistas e publicações especializadas em rádio difusão.
Dia 29 — Sábado — Programa em homenagem ao comércio e à indústria.
Dia 30 — Domingo — Grande programa de encerramento das comemorações.

Fonte: As Festas... (1956, p. 15).

Como parte das comemorações, ocorreu, no dia 8 de setembro de 1956, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o Festival de Música Brasileira. Esse evento, irradiado pela

Rádio Nacional, está disponível no Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) como parte do acervo dedicado à rádio. O festival foi previamente divulgado pelo jornal *A Noite* e pode ser considerado um dos ápices das festividades preparadas para a comemoração dos 20 anos. Escolhemos esse material para ser analisado neste trabalho devido aos elementos que ele fornece para percebermos como a Rádio Nacional organizaria uma apresentação dedicada, ao mesmo tempo, à celebração de seus 20 anos e à projeção que a emissora fazia da música brasileira. É por isso que concordamos com a ideia trazida por Sérgio Freitas (2017) que:

Independente de hipóteses de miscigenação [...], a música nos mostra que não existe fusão total de seus elementos culturais, uma fusão que fosse capaz de diluir marcas e estruturas de origem e de estilos. Justamente por manter seus vestígios como poucos domínios de cultura, a música consegue ser manifestação do presente sem deixar de reportar-se, simultaneamente ao passado. (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 88).

4.1.1 Tradição na Música Popular Brasileira

Por tratar-se de um festival que integrava um contexto comemorativo, o evento teve, em sua primeira parte, um olhar voltado para o passado; “evocativo”, nas palavras dos locutores, dedicada a contar um fragmento da história da música brasileira. Já a segunda parte teve como objetivo mostrar o que havia de moderno na música nacional (ou na Rádio Nacional?). O festival teve início com o prefixo de “Luar do Sertão”, tocado no vibrafone, símbolo da Rádio Nacional, e seguiu com a entrada do locutor César Ladeira. Para uma melhor compreensão de contexto e por observarmos a relevância da mensagem inicial, transcrevemos a seguir a saudação do locutor na íntegra para, em seguida, analisarmos alguns trechos separadamente:

Senhoras e senhores boa noite, a Rádio Nacional tem a satisfação de apresentar a distinta plateia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e aos sintonizadores de suas ondas curtas e médias uma audição de gala da música popular brasileira. Dentro de poucos instantes aqui estarão desfilando alguns dos ritmos mais representativos do nosso cancionero todos eles tratados com carinho musical que merecem. Inegavelmente a nossa música popular é tão boa como qualquer outra. Se em outras oportunidades faltou a essa música o apoio artístico e indispensável a solidificação do seu prestígio no conceito de todos. Aqui está a Rádio Nacional para afirmar através da arte incontestável de seus arranjadores, músicos e intérpretes a esplêndida realidade que é a música popular do Brasil. Inegavelmente um espetáculo como esse Festival de Música Brasileira não poderá reunir todos os gêneros musicais ou todos os compositores de nossa terra. Alguns terão de ser omitidos, digamos melhor,

muitos terão de ser omitidos. Mas, esperamos que a plateia e os ouvintes²⁸ compreendam que acima de tudo está o nosso alto propósito de servir bem. Oferecendo-lhe uma audição preparada com sinceridade e digna das tradições de arte dessa importante casa que é o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (0:00 – 1:50).²⁹

Esta nova relação estabelecida entre o tempo e o espaço na reprodução musical foi sintetizada por Murray Schafer (1979, p. 133 e 377 apud VALENTE, 2003, p. 221) com o termo “esquizofonia”:

A esquizofonia é a separação de um som original de sua transmissão ou de sua reprodução eletroacústica. Um som original está vinculado aos mecanismos que o produzem. [...] A eletroacústica permite obter cópias que se destinam a outros lugares e a outros momentos.

As cópias mencionadas por Schaffer remetem-nos instantaneamente aos registros fonográficos, sendo que, uma vez gravada uma música, ela pode ser copiada inúmeras vezes. No entanto, percebemos que essa reflexão pode também servir para pensar acerca das inúmeras reproduções que são estabelecidas a cada momento que alguém sintoniza uma emissora de rádio. Desse modo, o Festival de Música Brasileira estabeleceria essa relação esquizofônica ao ser, ao mesmo tempo, apresentado para o público presente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ter a sua reprodução irradiada, multiplicada a cada vez que alguém sintonizava na Rádio Nacional. Outro fator relativo à recepção a ser levado em conta, tanto em relação ao Festival como em outros programas, diz respeito à qualidade sonora do que era irradiado e, por consequência, sintonizado e reproduzido. Sobre isso, Heloisa Valente

²⁸ A maneira como os locutores dirigiam-se ao público ouvinte estaria atrelada a melhorias tecnológicas, como aponta José Ramos Tinhão (2013, p. 314): “A expansão dessa produção de gêneros de música de sabor brasileiro destinado às cidades (porque no campo as eletrolas constituíam um luxo dado a muito poucos) foi favorecida logo em inícios da década de 1930 pelo aparecimento dos rádios providos de válvulas elétricas de amplificação, que permitiam uma recepção muito mais clara, através de auto-falantes. A novidade viria permitir, aliás, o estabelecimento de uma tão grande intimidade entre a fonte emissora e seu público, que o solene tratamento radiofônico inicial de “senhores ouvintes”, seria imediatamente substituído pelos locutores para o efusivo “amigos ouvintes”.

²⁹ Para um melhor acompanhamento da análise do Festival de Música Brasileira, irradiado em 1956 pela Rádio Nacional, todas as citações diretas relativas às locuções ou às performances terão a minutagem correspondente indicada entre parênteses, para que se possa localizá-las, de maneira precisa, dentro do documento sonoro. Os arquivos correspondentes ao Festival foram divididos em duas partes, com aproximadamente uma hora cada, tal como foi irradiado pela Rádio Nacional, e podem ser conferidos em mídia digital anexa a este trabalho. Essa metodologia de localização por minutagem para mídia sonora foi desenvolvida desde a elaboração de minha dissertação, em que foram analisados programas de rádio da dupla caipira Alvarenga e Ranchinho. Todo o material discursivo falado ou cantado presente na mídia sonora foi transscrito para que, mesmo sem acesso direto às gravações do Festival, o leitor possa acompanhar a discussão e a análise a ele relacionadas. Os anexos sonoros deste trabalho estão disponíveis também em: <https://soundcloud.com/teseganelli>.

(2003, p. 76) atenta para o fato de que “o ouvinte constrói com detalhes mais finos toda a performance musical que vai desde a compreensão da pronúncia, nem sempre clara, até a gestualidade do artista e mímica vocal.”. Essa relação com o rádio, o fonógrafo e, mais adiante, com a televisão, foi gradualmente mudando a paisagem sonora que nos cerca, influenciando também nossa percepção. Como afirma Lúcia Santaella (1996, p. 200-201):

Ao funcionarem como prolongamentos da visão e da audição, os aparelhos extensores dos sentidos amplificam a capacidade humana de produzir signos, isto porque os aparelhos não são apenas extensões do processamento sensório, eles são também máquinas de registro e reprodução ou gravação daquilo que os órgãos captam. [...] Neste sentido, os outputs ou produtos sígnicos dos aparelhos são também formas de memória extra-somática da visão e da audição.

O Festival é apresentado como uma audição de gala do que seria a música popular brasileira, muito pelo fato do local onde ocorreria, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A saudação segue destacando que o repertório escolhido para integrar o festival seria os “ritmos mais representativos” do cancionista brasileiro e que as músicas selecionadas foram “tratadas com carinho musical que merecem”. Esse carinho seriam os arranjos desenvolvidos por Radamés Gnattali para as 24 músicas apresentadas nas duas partes do festival. Como será analisado, os arranjos feitos para a ocasião possuem uma relação muito próxima com o local no qual seriam executados. Radamés Gnattali optará por arranjos sinfônicos, distanciando-se bastante da paleta de timbres que possa lembrar um regional de rádio. O locutor ainda ressalta que, no passado, a música brasileira não teria sido tratada da maneira correta e, agora, a Rádio Nacional conseguiria “afirmar através da arte incontestável de seus arranjadores, músicos e intérpretes a esplêndida realidade que é a música popular do Brasil”. Essa realidade será materializada no repertório escolhido para o Festival que, como já salientamos, contará com uma primeira parte evocativa, organizando o passado, a tradição da música popular brasileira, para que fosse feito, na segunda parte, um jogo de contraste na afirmação do que seria o moderno.

Após esclarecer que muitos compositores e gêneros musicais teriam sido omitidos, Cesar Ladeira encerra sua saudação ressaltando que tudo foi preparado com respeito ao local em que o Festival de Música Brasileira iria ocorrer, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A escolha das músicas que compunham a primeira parte, dedicada a homenagear o passado da música brasileira, tratou-se de um processo de seleção. Apesar da observação de Cesar Ladeira, que salientou que grandes compositores ficaram de fora, ainda assim foi realizada uma operação voltada ao esquecimento daquilo que não foi selecionado. Por isso, concordamos com Valente (2003, p. 130) quando esta afirma que:

Toda cultura define os paradigmas do que deve permanecer na memória e do que deve ser olvidado. É justamente nesse processo de seleção que, a princípio, faz diferir uma cultura da outra. E, dentro de cada código, a própria ação do transcorrer do tempo traz mudanças que atingem o sistema de códigos culturais, interferindo no jogo entre memória e esquecimento. Dito de outro modo, algo tido como existente, pertencente à memória pode vir a desaparecer, ao passo que textos esquecidos podem voltar ser significativos e existentes.

Ajustando o foco da questão da memória com relação às mídias, Valente (2003, p. 135) acrescenta que “as linguagens midiáticas tem a propriedade de atuar como cápsulas de memória, extensões de memória individual e coletiva.”.

Após a saudação e a apresentação do Festival, feitas por Cesar Ladeira, a locutora Nilza Magrassi esclarece, para o público presente no teatro e para os ouvintes da Rádio Nacional, que o Festival seria dividido em duas partes: “[...] a primeira, evocativa, e na qual desfilarão páginas que fizeram as delícias das plateias de antigamente. Apenas a modinha será cantada, as demais, serão apresentadas pela orquestra e seus solistas” (1:51 a 2:01). Como já observamos, será interessante notar quais foram as músicas selecionadas como pertencentes a esse tempo passado, tanto na composição em si como nos gêneros musicais escolhidos como representantes do passado. Da fala de Nilza, destacamos também o fato de apenas a modinha ser cantada, colocando a questão do canto como elemento modernizador da música popular brasileira – e, como já percebemos antes mesmo de ouvir, a música instrumental como pertencente ao “antigamente” recortado pelo Festival. Trata-se de uma escolha arbitrária no que diz respeito ao desenvolvimento da música no Brasil e demais localidades do mundo, tendo em vista que a expressão vocal é conhecida como uma das primeiras formas de manifestação musical: “Desses ‘batuques de negros’ voltados par ao lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e de seu “canto responsorial” espécie de diálogo de uma voz solo com o coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira.” (TATIT, 2004, p. 22).

O primeiro instrumento do ser humano foi sua própria voz; com o desenrolar dos séculos, os instrumentos musicais foram desenvolvidos. Assim, ao colocar o uso da voz materializado na canção após a apresentação de peças instrumentais, é feita uma organização cronológica da música brasileira que segue um padrão diferente do que se teria, de fato, desenvolvido. Tal padrão obedece a duas organizações de tempo diferentes: a da canção no Brasil e a da gravação fonográfica. A primeira mostra que, de fato, a modinha, como salientado por Nilza, será considerada, por muitos pesquisadores, como Luiz Tatit (2004), um dos possíveis “marcos zero” da canção no Brasil. Tatit (2004) atenta para o fato de que a

modinha foi um gênero desenvolvido no Brasil e levado para Portugal, tendo sido uma das primeiras produções musicais brasileiras a ser exportada:

Domingos Caldas Barbosa, autor e intérprete de lundus e modinhas, bem como entremeses, nos quais empregava saborosas expressões do universo mulato brasileiro, conheceu um sucesso apreciável em Lisboa a partir de 1775. O etnomusicólogo Gergard Béhague descobriu em 1968, na Biblioteca da Ajuda, em Portugal, um caderno intitulado “Modinhas do Brasil”, do final do século XVIII, que incluem canções da lavra de Domingos Caldas Barbosa. (TATIT, 2004, p. 26).

Waldenyr Caldas (2010, p. 24) define a modinha como um “gênero de salão, fortemente marcado pela influência da ópera italiana, sai dos salões imperiais, das festas dos nobres, para os festejos de rua.”. A sua diversificação acabou desencadeando no desenvolvimento de dois subgêneros: a modinha vulgar e a aristocrática. Conforme passou o tempo, a vulgar (na visão da elite aristocrática) foi ganhando cada vez mais espaço; como sinaliza Caldas (2010, p. 27), “a modinha cantada e tocada nas ruas, nas esquinas, cria a maior instituição da boemia brasileira: a serenata.”. A respeito dessa tensão envolvendo o alcance das camadas populares de um gênero musical que possuía elementos considerados eruditos, José Ramos Tinhorão sintetiza esse movimento da seguinte maneira:

Na verdade, tão logo a modinha de música composta por tocadores de violão do povo, com letra escrita por poetas de melhor nível literário da época, espalhou-se pelas camadas mais humildes em fins do século XIX e início do século XX, na voz de boêmios e seresteiros, o romantismo dos seus versos sofreu um processo de adaptação cultural quer faria tal gênero de canção merecer mais do que nunca a classificação de popular. (TINHORÃO, s/d, p. 28).

Mesmo que carregada de uma forte visão hierarquizada e dicotômica entre o erudito e o popular, a observação de Tinhorão interessa-nos na medida em que retrata justamente essa tensão entre o que se produzia para os salões dos nobres e o que acabou espalhando-se pelas ruas das cidades. Talvez por isso, esse gênero tenha sido o escolhido para ser entoado dentre as peças instrumentais. Ademais, o desenvolvimento das tecnologias de gravação fonográfica, principalmente da cera para a gravação elétrica, ampliou as possibilidades de gravação da voz que, antes, em cera, precisava de uma impostação vocal bastante potente, semelhante à de um cantor ou cantora de ópera. E é por essa razão que a impostação vocal de alguns cantores consagrados da música popular brasileira, como Francisco Alves e Orlando Silva, pode soar datada para quem hoje escuta as canções. A pronúncia das palavras e a potência vocal investida eram características muito mais moldadas pela técnica envolvida do que por escolha ou opção estética de quem cantava. Valente (2003) observa a diferença não somente no processo de composição, gravação e divulgação das canções com o advento das gravações, mas sobretudo na velocidade da mudança de gosto por parte da recepção: “a canção das

mídias atenderá a um público cuja sensibilidade mudará mais rapidamente ao longo dos anos, graças à implantação de novas tecnologias de som e imagem.” (VALENTE, 2003, p. 60). Isso refletirá também em como essa mesma sociedade armazenará determinado cantor que, antes do advento e da popularização das mídias, integrava alguma tradição oral – ou, em locais mais desenvolvidos, registrados em partitura. É nesse sentido que “a canção das mídias é dotada de certas propriedades que lhe permitem constituir-se como um certo tipo de memória” (VALENTE, 2003, p. 126).

Cesar Ladeira fecha a apresentação explicando que “a segunda parte trará principalmente o samba. Desfilarão cantores e coros que serão apresentados números mais modernos”. (2:04 – 2:13). Da fala de Ladeira, observamos o samba, já consolidado como símbolo nacional, ser apresentado também como representante do que seria a música moderna. Mais uma vez, ocorre aqui uma organização do tempo feita ao gosto da Rádio Nacional. Cronologicamente, o samba não é tão distante de vários outros gêneros que serão apresentados na primeira parte, dedicada ao passado da música brasileira.

Hermano Vianna (2012) recorre a um artigo de Antonio Cândido que, no trecho abaixo, resume o novo lugar que o samba foi ocupando enquanto local privilegiado na cultura nacional, saindo do lugar marginal até ocupar o posto de um dos principais representantes da cultura brasileira; e, como no caso do Festival de Música Brasileira, do moderno na música nacional:

[...] na música popular ocorreu um processo [...] de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 1930 e 1940, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão nosso quotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 1920 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional nomes como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 1960, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 1930, com os interesses pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário. (CANDIDO, 1989, p. 198 apud VIANNA, 2012, p. 29).

Podemos observar ainda que o recorte cronológico adotado por Cândido (1989 apud VIANNA, 2012) em sua análise coincide, em parte, com os 20 anos alcançados pela Rádio Nacional, que, surgida em meados de 1930, contribuiu de maneira muito significativa para alavancar o samba ao local que passou a ocupar dentro da cultura brasileira em suas comemorações em 1956. Pouco tempo depois, no ano de 1958, o samba encontraria a poesia

erudita de Vinicius de Moraes, juntamente da musicalidade de Tom Jobim e do violão de João Gilberto, para a forja do que seria o início da bossa nova no álbum “Canção do Amor Demais”, gravado por Elizete Cardoso. Essa valorização do samba, colocado como expoente da música moderna brasileira, como foi feito pelo Festival de Música Brasileira, é vista por Vianna (2012) como um dos principais elementos da consolidação de uma visão de Brasil pós-Estado Novo:

A vitória do samba era também vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos na ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem disso, desde então, o Reino do Samba. (VIANNA, 2012, p. 127).

Esse local em que o samba é, ao mesmo tempo, símbolo de modernidade, ao ser colocado no repertório na segunda parte do Festival, mas que está calcado em uma tradição musical, esta apresentada na primeira parte, integra a ideia de autêntico, como sinaliza Vianna (2012, p. 162): “A autenticidade fabricada do samba (que para existir precisa escamotear esse seu caráter fabricado) torna eterna uma música criada muito recentemente”. O recente exposto por Vianna (2012) faz referência à década de 1930, quando o samba começa a ser visto como possibilidade de símbolo nacional. Todavia, em 1956, quando o Festival de Música Brasileira é irradiado, o gênero é colocado como autêntico em contraste a outros gêneros – também autênticos e, portanto, tradicionais – da música brasileira apresentada na primeira parte.

O processo de conquista de espaços que o samba foi alcançando na sociedade tem parte de seu “mistério” muito bem representada na descrição da casa da Tia Ciata, local onde reuniam-se muitos daqueles que desenvolveram o gênero musical, tal como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha e Heitor dos Prazeres. A descrição da casa como metáfora, aqui citada no livro de José Miguel Wisnik, também é mencionada por Vianna no livro “Mistério do Samba”. Muniz Sodré, então, na obra “Samba – o dono do corpo”, descreve:

A habitação – segundo depoimentos de seus velhos frequentadores – tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro (quintal). Na sala de visitas, realizavam-se bailes (polcas, lundus, etc); na parte dos fundos, samba de partido alto ou sambraiado; no terreiro: batucada. Metáfora viva das posições de resistência adotadas pela comunidade negra, a casa continha os elementos ideologicamente necessários ao contato com a sociedade global: “responsabilidade” pequeno-burguesa dos donos (o marido era profissional liberal valorizado³⁰ e a esposa, uma mulata bonita e de

³⁰ João Batista da Silva, marido de Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata, era médico.

porte gracioso); os bailes na frente da casa (já que ali se executavam músicas e danças mais conhecidas, mais “respeitáveis”), os sambas (onde atuava a elite negra da ginga e do sapateado) nos fundos; também nos fundos, a batucada – terreno próprio dos negros mais velhos, onde se fazia presente o elemento religioso – bem protegida por seus “biombos” culturais da sala de visitas (noutras casas poderia deixar de haver tais “biombos”: era o alvará policial puro e simples). (SODRÉ, 1979, p. 20 apud WISNIK, 1983, p. 154).

Essa organização do que seria antigo e do que seria moderno na música brasileira parte de um presente, o ano de 1956, que enxerga, nos símbolos apresentados, sua perfeita representação. Mesmo que, por exemplo, surgisse um grupo novo de choro na década de 1956, ele seria enquadrado como um grupo de música antiga. Mesmo que fossem composições novas, feitas com arranjos diferentes, o fato de pertencer a um gênero musical que foi, aos poucos, sendo estabelecido como antigo, colocaria essa marca sobre o grupo ou artista. Isso é fruto de um longo processo que teve, como catalisador e potencializador, o rádio. Desde os primeiros programas organizados por Almirante, já era apresentado para o ouvinte aquilo que seria considerado a “Velha Guarda” e os novos compositores.

A relação imbricada entre o tempo histórico e a elaboração de uma narrativa histórica foi analisada de modo bastante reflexivo por Paul Ricoeur (2010). Logo no início do terceiro capítulo do livro “Tempo e Narrativa”, Ricoeur (2010) traz, como topos de sua reflexão, a ideia de que “o tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93). Compreendemos, desse modo, que uma narrativa histórica só tem sentido para uma sociedade na medida em que aquela estiver relacionada com alguma perspectiva temporal, seja ela geracional, de divisão cronológica (como décadas, séculos etc.) ou qualquer outro regime de historicidade que faça sentido para aquela sociedade em determinado espaço de tempo. Habermas (2002, p. 11) aponta essa relação com o tempo imbricado no sentido do moderno ao afirmar que:

Uma vez que o mundo novo, o mundo moderno, se distingue do velho pelo fato de que se abre ao futuro, o início de uma época história repete-se e reproduz-se a cada momento do presente, o qual gera o novo a partir de si. Por isso, faz parte da consciência histórica da modernidade a delimitação entre "o tempo mais recente" e a "época moderna": o presente como história contemporânea desfruta de uma posição de destaque dentro do horizonte da época moderna.

A comemoração dos 20 anos da Rádio Nacional e a maneira como ela organiza e apresenta sua história e a da música brasileira para seus ouvintes está relacionada com um regime de historicidade no qual o alcance das duas décadas, atravessando diversos momentos políticos e econômicos do Brasil, tem um peso e um significado os quais, em outra etapa da

história do Brasil, não teria. 20 anos dentro do que se convencionou chamar de Primeira República (1889 – 1930) tem um percurso e, por consequência, peso e significado históricos e sentido narrativo completamente diferentes para a trajetória de uma emissora que surgiu em um regime democrático, foi encampada por um estado totalitarista e manteve um desenvolvimento e desempenho comercial tidos como referência mesmo após o fim do Estado Novo. Para celebrar com os seus ouvintes os 20 anos alcançados, a Rádio Nacional contará sua história utilizando-se de referências conhecidas por grande parte de quem a escuta. Ricoeur (2010, p. 100-101) lembra que, “se, com efeito a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras e normas: está, desde sempre simbolicamente mediatizada”. No caso da rádio, essa mediatização tem duplo significado, tendo em vista referir-se ao fato de que os símbolos que estão presentes na sociedade são usados como um meio para facilitar a transposição da narrativa e, assim, aumentar sua inteligibilidade histórica; e, ao mesmo tempo, uma das principais fontes de elaboração e propagação dessas referências ser a própria emissora que agora conta sua história. Devemos buscar observar nos programas não somente a música ou o artefato sonoro em si, mas os símbolos e indícios que determinado repertório ou performance carregam.

Ao retomarmos o decorrer do Festival, após a breve apresentação feita pelos locutores de como seria organizado o evento daquela noite, Cesar Ladeira anuncia, com grande destaque, a entrada do maestro Radamés Gnattali: “E agora amigos assume o seu posto no comando da grande orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro o maestro Radamés Gnattali!” (2:14 – 2:40). Logo em seguida, Nilza Magrassi ambienta a plateia presente no teatro e o ouvinte da Rádio Nacional sobre o momento histórico do qual fazem parte as primeiras peças que serão executadas: “Vamos fazer de conta que o tempo andou para trás estamos num jardim público do Rio de Janeiro nos primeiros dias do século atual. É domingo, vai haver retreta no coreto do jardim. A banda está a postos e parece que estamos vendo o maestro Anacleto de Medeiros regendo o seu famoso dobrado ‘Jubileu’” (entra a orquestra) (2:42 – 3:05).

Percebemos, nesse artifício da ambientação de onde uma história irá partir, uma ferramenta muito comum das rádios novelas, que estavam no auge de sua popularidade. Caso o Festival de Música Brasileira fosse apresentado somente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, os organizadores poderiam optar por alguns elementos cênicos e visuais para a ambientação de cada peça ou, ainda, de cada época em que as músicas seriam executadas. No

entanto, além do público presente no teatro, o festival foi irradiado. Dessa maneira, a utilização da narrativa como ferramenta de ambientação tanto no tempo (passado) como no espaço (jardim público do Rio de Janeiro) torna-se fundamental para alcançar o objetivo pretendido de contar uma história – ou de mostrar uma trajetória da música brasileira com o passar dos anos. O repertório escolhido pela Rádio Nacional para a comemoração de seus 20 anos deve ser analisado seguindo alguns parâmetros que não remetem somente à formação de cada gênero musical ou aos arranjos e timbres que foram elencados para a performance naquele instante, mas levando em conta outros signos, tais como dimensões físicas, psicológicas e sociais que o elemento sonoro pode ter.

Na apresentação da composição “Jubileu”, de Anacleto de Medeiros, percebe-se, no arranjo composto por Radamés Gnattali e na execução da orquestra, uma sonoridade semelhante à das bandas marciais, isso devido à utilização de muitos instrumentos de sopro de metal (trompetes, trombones, tuba), além de instrumentos de madeira (clarinete, fagote) e a flauta. O uso desde tipo de instrumentação dá-se, em grande parte, por causa do local em que geralmente eram executadas as músicas. Nos espaços abertos de coretos, parques, jardins ou até mesmo em paradas cívicas, os instrumentos têm que possuir uma capacidade de projeção sonora que instrumentos de corda, por exemplo, não teriam. A preocupação em remeter à sonoridade de cada época será percebida também nas próximas peças, mesmo que executadas por uma orquestra completa, como era a que Radamés Gnattali estava à frente.

A próxima peça executada no Festival também é de autoria de Anacleto de Medeiros. Ele fora escolhido pela direção musical do festival como símbolo musical do início do século no Brasil. Cesar Ladeira, seguindo o caráter didático e lúdico da primeira parte do festival, elucida:

Anacleto de Medeiros foi um compositor fabuloso fertilíssimo de inspiração deixou-nos várias schotisses gênero muito popular em 1900. Dentre as schotisses de Anacleto escolhemos esta Yara cujas frases delicadas surgem da orquestra como se viesses de uma verdadeira caixinha de música. (6:28 – 6:48).

Para alcançar a sonoridade descrita por Ladeira, semelhante à de uma caixinha de música, o arranjo de “Yara” priorizou, na ocasião, instrumentos de corda para a harmonia e instrumentos de sopro de madeira. Pontuando toda a melodia, alguns instrumentos de corda (como violinos, violas e violoncelos) em pizzicato davam a impressão do som mecânico, estalado e retilíneo que uma caixinha de música fornece. Reforçando essa sonoridade, um vibrafone executou um solo em sua região aguda, dando a mesma impressão destacada por

Ladeira em sua descrição. Bem diferente em relação à sonoridade se comparada à primeira peça do Festival, esta já seria executada em locais fechados, como salões ou teatros.

Seguido das duas composições de Anacleto de Medeiros, o percurso histórico sobre a música popular brasileira tem, como sua próxima parada, aquela que seria considerada por muitos a primeira compositora de música popular reconhecida no Brasil: “Vamos render agora nossa homenagem a primeira maestrina brasileira: a querida Chiquinha Gonzaga. Aqui está sua composição mais famosa que nasceu da dança sertaneja intitulada ‘O Gaúcho’ e que se popularizou com o nome de ‘Corta Jaca’” (9:08 – 9:29). Essa composição, originalmente composta e executada no piano, ganhou uma sonoridade sinfônica, com o uso de praticamente todos os naipes da orquestra em diferentes momentos para a execução de sua melodia. Os instrumentos de corda e de sopro revezam-se na harmonia e na melodia, fazendo com que essa alternância acabe amplificando a sonoridade de uma composição feita com foco no som do piano. O ritmo da composição que provém de uma dança é bem marcado durante toda a execução da peça, sendo esse o elemento que localiza o público e o ouvinte em relação ao gênero e à composição em si de Chiquinha Gonzaga. Ao final, é feito o primeiro anúncio publicitário na voz de Cesar Ladeira: “Feito com o verdadeiro guaraná natural do Amazonas o Guaraná Brahma é gostoso e realmente muito mais saudável, Guaraná Brahma!” (12:11 - 12:19). Mesmo não integrando diretamente o roteiro do Festival, a publicidade do guaraná ressalta a brasiliadez deste, tendo, como principal matéria-prima, o fruto originário da região amazônica, já valorizada também como símbolo nacional. Para anunciar a próxima peça musical, entra em cena novamente a locutora Nilza Magrassi, para localizar o público do teatro e os ouvintes de qual época se tratava a próxima música. Da primeira parte do Festival de Música Brasileira, essa será a única música cantada:

E já que estamos evocando lembremo-nos agora das saudosas serenatas brasileiras e dos belos saraus de antigamente quando a modinha imperava como rainha. Aqui está um exemplo: “Foi numa noite calmosa” de autor desconhecido e que será cantada por Paulo Tapajós. (12:21 – 12:40).

Observamos que, na organização cronológica proposta por Paulo Tapajós – que, além de ser o intérprete da canção, é o chefe da Divisão Musical da Rádio Nacional e assina também como diretor musical do Festival de Música Brasileira –, a modinha aparece como primeira representante do cancionista na música brasileira. Com uma interpretação bastante lírica, parecendo realmente revisitar os tempos dos seresteiros, Paulo Tapajós canta sobre um arranjo com a predominância da “cama” dos instrumentos de corda, que ornamentam sua voz.

A letra de “Foi numa noite calmosa” evoca um passado próximo e tem, como tema, o desencanto amoroso:

Foi numa noite calmosa / que te vi mulher formosa / e te amei.
 E fiquei embriagado / com o sorriso perfumado / que alcancei. (repete)
 Cambaleando por momentos / dirigi-me a passos lentos / junto a ti.
 Foi então que ouvi dizer, / ninguém ama sem sofrer / e eu sofri. (repete)
 Mas voltando a realidade / que tristeza, que saudade experimentei,
 pois a mulher que me amou / nunca mais em mim pensou / e eu chorei. (repete)
 E eu chorei. (13:03 – 16:25).

A escolha de uma canção de amor como representante da modinha e dos “tempos passados” da música popular brasileira reforça uma tradição do tema amoroso no cancionista brasileiro desde o início do seu desenvolvimento. A interpretação da letra é bastante emocionada, dando a impressão de que Tapajós quase chega às lágrimas enquanto canta. Na segunda vez que a segunda parte de cada estrofe é repetida, a melodia sofre uma leve alteração, passando a ideia melódica e harmônica de encerramento do tema para o início da próxima estrofe. Na primeira vez em que é entoada a parte a ser repetida, esta encerra-se com um acorde em sétima maior, que prepara para a repetição. Esse artifício é bem utilizado até hoje em inúmeros exemplos do cancionista brasileiro e internacional.

O percurso pela história da música brasileira segue, sendo a próxima música de Ernesto Nazareth. César Ladeira destaca que suas “composições são de sabor essencialmente pianístico e marcaram estilo” (16:49 – 16:53). Para executar três composições aglutinadas em um arranjo, “Sarambeque”; “Improviso”; e “Batuque”, Radamés Gnattali vai ao piano, acompanhado em outro piano por sua irmã Aida Gnattali. Os dois têm ainda o apoio da orquestra da Rádio Nacional, que dialoga com os dois pianistas em um arranjo sinfônico o qual, em certos momentos da execução da música, contrasta bastante com a sonoridade “essencialmente pianística”. Esta, por sua vez, remete à época de antes do advento do fonógrafo ou da popularização do rádio, quando os pianistas eram um dos principais responsáveis por proverem música em ambientes de tamanho restrito, como salas de espera de cinema, salões de chá, cafés e até mesmo festas dadas em grandes salões dos palacetes.

Percebemos que tanto na apresentação das músicas para o público e para os ouvintes como no programa do Festival não consta, ao lado das composições de Nazareth, a que gênero musical pertencem. Isso acontece também com a composição de Radamés Gnattali, que será apresentada no final da primeira parte do Festival. Poderia ser apenas um detalhe; no entanto, em uma narrativa tão cuidadosamente elaborada com a finalidade de apresentar, na medida do possível, cronologicamente os estilos musicais que faziam parte da música brasileira, não

categorizar as composições de Ernesto Nazareth pode ser interpretado como uma tentativa de colocar a obra do artista como um marco em si, não vinculando o compositor a algum gênero ou escola musical específicos. Para os organizadores do festival, Nazareth é um marco temporal em si da música brasileira; acima de qualquer estilo, ele representava uma época e, por isso, integrava essa narrativa histórico-musical proposta pela Rádio Nacional na comemoração de seus 20 anos.

Ao chegar à metade da primeira parte do Festival de Música Brasileira, César Ladeira anuncia:

O tempo está passando nessa nossa caminhada retrospectiva. Atingimos agora a época de Eduardo Souto, outro grande artista brasileiro. Entre as suas composições escolhemos um choro “Para ti Dansante”. Notem a execução do solista, o bombardino da orquestra da Rádio Nacional, Paulo da Silva. (24:35 – 25:02).

Paulo da Silva será o primeiro músico a ser apresentado como solista nas composições que serão executadas nessa primeira parte. Depois dele, cinco outros instrumentistas irão apresentar-se como solistas, tendo, como suporte musical, a orquestra da Rádio Nacional. O arranjo feito para a composição de Eduardo Souto, “Para ti Dansante”, apresenta um choro bem sinfônico, que pouco remete ao formato e à sonoridade mais conhecida do gênero quando executado por regionais ou pequenos grupos instrumentais, como os liderados por Pixinguinha ou Dante Santoro (ou ainda mais modernos, como Época de Ouro, que será fundado por Jacob do Bandolim no início da década de 1960). Com uma duração curta, dois minutos e vinte segundos, o primeiro choro apresentado pelo festival traz o solista bastante preciso, em um instrumento que possui uma sonoridade que lembra, em alguns momentos, uma trompa; em outros, um trombone. Justamente por estar entre esses instrumentos em seu registro e timbre, acaba funcionando muito bem com o apoio da orquestra, que o acompanha em alguns momentos, auxiliando na harmonia e dobrando a linha melódica.

A história da música popular brasileira apresentada pela Rádio Nacional segue com a apresentação de uma valsa do flautista Patápio Silva, intitulada “Primeiro Amor”. Como solista para essa composição, Nilza Magrassi pontua: “Gostaríamos que observassem a execução deste artista que é José Menezes” (27:51 - 27:55). De fato, ao ouvir a apresentação da música, é destacada a virtuose de José Menezes ao executar, no cavaquinho, um solo escrito para flauta, cujo acesso rápido às notas é muito mais fácil de obter pelo sopro do que pelas palhetas necessárias a serem executadas pelo instrumentista que lida com o cavaquinho. Outro elemento a notar é o plano destacado, em que o instrumento fica à frente da orquestra para o ouvinte que está em casa. Não temos tanta certeza que seria possível apresentar, com

tamanho destaque, o som do cavaquinho se não fosse com o auxílio de microfone. No teatro, provavelmente o mesmo microfone utilizado para captar o som do instrumentista foi usado em sua amplificação para o público presente no Teatro Municipal. Aqui, colocamos uma ideia interessante a ser pensada sobre a sonoridade do passado elaborada pela Rádio Nacional: o som desse passado precisa ser amplificado quando revisitado pelo timbre de outro instrumento. Originalmente escrito para flauta, a eficácia do solo de cavaquinho dá-se, em grande parte, pela amplificação a que se tem acesso no ano em que o Festival foi veiculado.

A apresentação do festival segue com mais dois choros. O primeiro, intitulado “Triste Alegria”, do trombonista Cândido Silva, terá, como solista à frente da orquestra da Rádio Nacional, o também trombonista Raul de Barros. Nesse arranjo, o solo de trombone reveza-se com o piano e com o naipe de cordas, fazendo a tessitura da melodia. Outro destaque do arranjo é o naipe de metais que, em alguns momentos, faz a transição entre a melodia executada pelas cordas e a entrada de Raul de Barros solando. O segundo choro na sequência, terceiro dessa primeira parte, é a composição intitulada “Flamengo”, de autoria de Bonfiglio de Oliveira. Nesse choro, o solista será Jacob Bittencourt, que terá o seu nome artístico firmado como Jacob do Bandolim no decorrer de sua carreira, por ser apontado por muitos como um dos maiores expoentes do gênero e um dos maiores representantes do instrumento na música popular brasileira. Dos arranjos apresentados até então, esse é o menos sinfônico. A orquestra contribui com toda a sua paleta de timbres, fazendo alguns contracantos e reforçando os breques da composição. A melodia é conduzida por Jacob e, em alguns momentos, por um acordeom (este não se sabe se foi executado por Romeo Seibel, que consta como acordeonista da Orquestra da Rádio Nacional no programa do Festival, ou por Chiquinho, listado como solista no mesmo instrumento). Como salientamos, o arranjo assemelha-se mais à sonoridade urbana, encontrada nas apresentações de pequenos teatros ou salões, sendo o violão e o piano os principais responsáveis pela manutenção da harmonia durante toda a música.

O Festival de Música Brasileira chega à sua décima apresentação musical com um pot-pourri de valsas brasileiras: “Saudades de Ouro Preto” (Balduíno R. do Nascimento), “Celina” (Octavio Dutra), “Flor do mal” (Vicente Celestino) e “Saudades de matão” (Jorge Gallati). Dos gêneros apresentados nessa primeira parte, as valsas são as que não remetem a um gênero brasileiro em si, mas a uma organização de tempo, do compasso ternário, que configura a valsa. Como solistas do pot-pourri, são apresentados por Nilza Magrassi os músicos Francisco

Sergi, no piston; Chiquinho, no acordeon; Francisco Corujo, o *spalla* da orquestra, no violino; e Waldemar Moura, no trombone. O arranjo desenvolvido para as valsas utiliza-se bastante da sonoridade sinfônica que a orquestra fornece, sendo destacados os momentos de solo dos instrumentistas.

O Festival de Música Brasileira encaminha-se para o final da primeira parte com a polca choro “Rato rato”, de Casemiro Rocha, com Chiquinho solando no acordeom. A apresentação da música é contextualizada historicamente por Cesar Ladeira: “Da época que se combatia Febre Amarela no Rio de Janeiro ficou em nossa lembrança a polca choro ‘Rato rato’” (40:44 – 40:52). De fato, a composição surgiu no contexto em que Oswaldo Cruz estava à frente da Diretoria Geral de Saúde Pública no combate a várias epidemias que assolavam a capital federal no início do século XX. Como maneira de combater a peste bubônica, Oswaldo Cruz teve a ideia de pagar para quem entregasse ratos mortos para uma brigada sanitária destacada especialmente para esse serviço. Não demorou muito para que alguns moradores do Rio de Janeiro enxergassem nessa ação, a princípio voltada a saúde pública, uma boa oportunidade de negócios. Surgiu na época a profissão de ratoeiros, que compravam os animais a baixo preço ou capturavam para revender às brigadas. Os valores eram razoavelmente bons, fazendo com que alguns desses novos profissionais fossem até as cidades vizinhas buscar ratos e revender. A composição inicialmente instrumental, feita por Casemiro Rocha, ganha a letra³¹ de Cláudio Manoel da Costa, sendo um dos sucessos do carnaval de 1907. A versão apresentada no Festival de Música Brasileira foi a instrumental, com o acordeom de Chiquinho tecendo cantos de resposta à melodia feita pelo naipe de metais da orquestra, que, na versão com letra, entoaria “Rato, rato, rato”.

A primeira parte do Festival de Música Brasileira encerra-se com a apresentação de uma composição de Radamés Gnattali: “Fantasia Brasileira n. 1”. Cesar Ladeira destaca o momento da apresentação do maestro, que se sentará ao piano para dar lugar à regência de Romeu Ghipsman:

E agora senhoras e senhores, encerrando esta primeira parte em que evocamos lindas melodias brasileiras e alguns dos nossos mais queridos compositores, permita-nos apresentar-lhes a “Fantasia Brasileira n. 1” de Radamés Gnattali, na qual vocês

³¹ A letra, composta por Cláudio Costa, anuncia na primeira estrofe: “Rato, rato, rato/ Assim gritavam os compradores ambulantes/ Rato, rato, rato,/ Para vender na academia aos estudantes/ Rato, rato, rato/ Dá bastante amolação/ Quando passam os garotos, todos rotos/ A comprar rato, capitão”. Disponível em: <https://www.bio.fiocruz.br/index.php/br/noticias/916-revolta-sonora-oswaldo-cruz-as-vacinas-e-a-ironia-dos-carnavais?showall=1>. Acesso em: 18 jul. 2020.

encontrarão temas inúmeros que lhe são muito familiares. Dentre os quais salienta-se o da “Casinha Pequenina”. Para nós, da Rádio Nacional, este é um momento de significativa importância porque Radamés permanece ao piano e vem assumir a regência da grande orquestra brasileira o maestro Romeu Ghipsman! (43:15 – 44:02).

Essa composição de Radamés Gnattali cumpre a função discursiva musical no repertório do Festival, estabelecendo a transição entre o tradicional e o moderno ao integrar, em uma composição sinfônica, três temas da música popular brasileira.

A introdução rítmica parece apresentar ao ouvinte os naipes da orquestra com os instrumentos atacando em compassos fortemente rítmicos e pouco melódicos. A intenção é preparar para a entrada da apresentação do tema folclórico que vem logo depois de uma subida no piano de Radamés Gnattali, que parece “descortinar” sonoramente para a entrada do tema “Balaio, meu bem balaio”. O tema então é apresentado como o piano marcando as principais células rítmicas. Acompanham, nesse momento, principalmente as cordas que, além de estabelecerem a base melódica, dobram em alguns momentos a parte rítmica. Os instrumentos de sopro também auxiliam na marcação rítmica e tecem alguns contracantos. Logo em seguida, é executado um pequeno solo de piano, com uma sonoridade semelhante à do improviso, tendo, como base rítmica, o tema previamente apresentado, até que retorna com a orquestra encerrando esta parte. Na sequência, é apresentado o tema “Casinha Pequenina” pela primeira vez, novamente é tocada no piano uma subida no teclado, que remete a um descortinar cênico que, de certo modo, auxilia na preparação para a escuta do próximo tema. A primeira apresentação de “Casinha Pequenina” é fortemente marcada pelo lirismo do naipe de cordas que, em alguns momentos, de modo muito suave, parece dialogar com o naipe de sopro. A segunda exposição do tema é feita ao piano, que tece variações melódicas e harmônicas de “Casinha Pequenina”, valorizando a sua linha melódica e as possibilidades harmônicas que um tema aparentemente simples parece esconder. A terceira exposição tem uma marcação rítmica mais forte, com a entrada de alguns instrumentos de percussão e o trombone soando ao fundo, marcando a melodia. Esse momento então encerra-se com piano e cordas, apresentando pela quarta vez o tema, com um crescente rítmico e do naipe de cordas que culmina no *spalla* solando a melodia, até que, na transição para a próxima parte, a marcação crescente do tímpano leva novamente o ouvinte para uma seção rítmica semelhante à apresentada no começo da composição. A última etapa da composição inicia-se então apresentando o tema “Balaio, meu bem, balaio”, com uma percussão bastante expressiva e com o naipe de metais atacando a melodia em destaque, em um crescente que deságua no solo

de piano que, assim como na primeira parte, sola variando em cima das células rítmicas centrais do tema folclórico. A percussão marca então a entrada na penúltima parte, em que piano e orquestra se revezam na apresentação dos temas e das variações (melódicas e harmônicas) de “Apanhei-te cavaquinho”, “Casinha Pequenina” e “Balaio, meu bem balaio”. O naipe de metais que ataca a melodia de “Balaio” faz a transição para a última parte, executando o tema de “Casinha Pequenina”, com o piano marcando fortemente a seção rítmica em um ritmo mais lento. A composição encerra-se com o piano tecendo rápidas variações, retomando rapidamente a seção rítmica marcada com o ataque da percussão.

O popular representado nas músicas utilizadas por Radamés Gnattali na composição de “Fantasia Brasileira n. 1” circula entre os dois sentidos do termo: o folclórico, que remete, de certo modo, ao Brasil rural, representado na composição “Casinha Pequenina” ou no tema “Balaio, meu bem”; e, já integrando o contexto da música popular urbana, o tema “Apanhei-te cavaquinho”, de Ernesto Nazareth. Sobre o uso de temas populares para a composição de temas que, direta ou indiretamente, contribuíssem para uma música de tom nacionalista, Wisnik (1983) traz um alerta focado em dois elementos que deveriam ser levados em conta pelo compositor que fizesse uso do folclore em suas composições:

[...] o perigo do exotismo (quando o uso de elementos da música popular, retirados de seu contexto, resulta simplesmente em efeitos pitorescos) e da banalidade (já que a música popular, muitas vezes aplicada às práticas rituais, à dança hipnótica, dirigida ao corpo é fundamentalmente repetitiva, do que pode resultar em pura redundância quando transposta para as formas que procedem pelo desenvolvimento progressivo e pela inovação dirigida ao intelecto como são as formas da tradição sinfônica erudita. (WISNIK, 1983, p. 143).

A gravação original de “Fantasia Brasileira n. 1” ocupava três lados de dois discos de 78rpm. O lado B do segundo disco foi ocupado com a composição “Batuque”, de Oscar Lorenzo Fernandez (VELLOSO, R., 2015). Além dessa composição, ““A sertaneja”, de Brasílio Itiberê da Cunha, e as orquestrações da ‘Suíte brasileira’, de Alberto Nepomuceno [...] faziam uso do tema folclórico ‘Balaio, meu bem, balaio’” (VELLOSO, R., 2015, p. 56). Vale ressaltar que a composição “Fantasia Brasileira n. 1” já foi abordada neste trabalho, sendo ela o cartão de visitas musical para a Rádio Nacional em suas primeiras irradiações internacionais, sendo divulgada sua partitura em parceria firmada entre a emissora, o jornal A Noite e a Revista Turismo. “Fantasia Brasileira n. 1” foi também uma das representantes da música brasileira na Feira Mundial de Nova Iorque, sendo executada nos pavilhões brasileiros projetados por Oscar Niemeyer. É nesse sentido que concordamos com Rafael Velloso (2015, p. 59) quando o autor afirma que: ““Fantasia brasileira n. 1””, Gnattali tinha o objetivo [...] de

conceber uma moderna representação da música popular brasileira que atendesse aos anseios de produtores de rádio, folcloristas, políticos e audiência”.

O moderno, seja na arquitetura dos pavilhões ou na representação musical composta por Radamés Gnattali, terá, como ponto nevrálgico, essa referência direta ao passado. O moderno, desenvolvido no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950, fará a mediação entre tradição e futuro. A ausência do passado colonial brasileiro na primeira parte do Festival de Música Brasileira é fruto de uma negação construída desde os tempos de Carlos Gomes, quando este despontava como um dos primeiros compositores nacionalistas brasileiros. Enio Squeff (1983, p. 25) atenta para o fato de que:

O passado colonial não interessa na medida em que representa a vergonha recente das imposições e da humilhação nacional. [...] a multiplicidade de opções representada, teoricamente, pela Independência significava exatamente o que sempre fora vetado aos artistas brasileiros: a possibilidade de escolha muito além da Metrópole portuguesa.

Cabe a observação de que o passado recente citado por Squeff (1983) faz referência ao novo momento, quando compositores como José Maurício, que havia trabalhado para D. João VI; e Marcos Portugal, de ascendência lusitana, queriam afastar-se desta para, enfim, produzirem uma música que não estivesse a serviço da coroa portuguesa.

A primeira parte do Festival de Música Brasileira é encerrada com a fala do Chefe do Serviço dos Teatros do Distrito Federal, Barreto Pinto. Em sua mensagem, parabeniza a Rádio Nacional pelos seus 20 anos e destaca três figuras da emissora e da música brasileira:

[...] evocando aqui as figuras daqueles que tanto contribuiriam para o engrandecimento desta poderosa e desta magnífica emissora não nos esquecendo do nosso inesquecível e grande Francisco Alves, não nos esquecendo da figura de Gilberto de Andrade o seu primeiro diretor e de José Maia que morreu acidentado quando a rádio ainda começava os seus passos (56:17-56:47).

Barreto Pinto ainda agradece ao prefeito do Distrito Federal, Francisco Negrão de Lima, pela oportunidade de parabenizar a Rádio Nacional na data comemorativa. Antes de seguir para a segunda parte, o locutor Aurélio de Andrade anuncia: “Dentro de 15 minutos, voltaremos a transmitir deste mesmo Teatro Municipal a segunda parte do Festival de Música Brasileira” (58:37 - 58:44).

4.1.2 O Moderno na Música Popular Brasileira

Após estabelecer um elo entre a tradição e o moderno na narrativa proposta para a história da música popular brasileira com a apresentação da composição “Fantasia Brasileira

n. 1”, de Radamés Gnattali, o Festival de Música Popular Brasileira inicia sua segunda parte com o seguinte anúncio do locutor César Ladeira: “Senhoras e senhores, vai ter início a segunda parte desse Festival de Música Brasileira, e conforme foi anunciado anteriormente contaremos aqui com a presença do samba. Desfilarão cantores, coros, e outros solistas.” (0 – 0:18).

Logo de início, fica evidente, na fala de Ladeira, que o samba é colocado como a apresentação do moderno na música popular brasileira. Além disso, a canção éposta como símbolo de modernidade, destacando que a segunda parte do Festival será integrada, em sua maioria, pelo repertório de cantores e cantoras, ao contrário do ocorrido na primeira parte, em que somente a modinha foi entoada por Paulo Tapajós. Importante observar que, apesar do destaque dado ao samba como gênero musical símbolo do moderno na música brasileira, outros gêneros e ritmos integrarão essa segunda parte, como marchas carnavalescas, baião e até mesmo um choro, que fora colocado como integrante do passado da tradição na música popular brasileira. Todavia, a maioria expressiva do repertório é composta por sambas que, na linha discursiva proposta pela Rádio Nacional, representa o amálgama do moderno na música popular brasileira. Antes das apresentações das canções, o Festival presta uma homenagem à cidade do Rio de Janeiro:

Mas, antes que o samba chegue vamos trazer a nossa homenagem a bela cidade do Rio de Janeiro homenagem que se traduz através de uma composição célebre de André Filho: “Cidade Maravilhosa”. Esta famosa marchinha que fez a delícia do povo em carnavales passados apresenta-se numa fantasia de Radamés Gnattali escrita especialmente para a orquestra. (0:20 – 0:45).

De maneira intencional ou não, é possível perceber um jogo de palavras estabelecido entre a marcha que “fez a delícia do povo em carnavales passados”, sendo esta apresentada agora em uma “fantasia”, escrita por Radamés Gnattali. Mesmo que evocando os festejos do passado nos carnavales de rua em que a marcha fez sucesso, a Rádio Nacional recorre ao maestro como catalisador da música brasileira, visando a modernizá-la. A segunda parte do Festival, dedicada a mostrar o que seria o moderno na música popular brasileira, não poderia apresentar uma marcha de carnaval antiga e consagrada sem frisar que esta passou pelo processo de modernização dos novos arranjos escritos por Radamés Gnattali. A música inicia-se apresentando o tema de maneira bem suave, seguida de uma introdução que prepara toda a base harmônica que, aos poucos, parece anunciar a entrada da marcha. Quando esta surge na performance, é fortemente marcada em seu ritmo com o naipe de sopro de metais, marcando a melodia tal qual uma banda marcial executaria. Após este momento, Radamés Gnattali

apresenta algumas variações harmônicas e melódicas do tema de “Cidade Maravilhosa”, até voltar para um andamento mais próximo do original, o qual foi composto em marcha. O arranjo de Radamés Gnattali tem curta duração, cumprindo a função de introduzir a plateia e o ouvinte para a segunda parte do festival. Podemos afirmar que, na organização da narrativa do Festival, essa apresentação cumpre uma função semelhante à de uma vinheta introdutória. O Festival segue então o seu “desfile de cantores”, com Nilza Magrassi anunciando:

Um artista da nova geração que se projeta na arte de compor e de interpretar será a próxima atração da festa da nossa música. Aqui está o baião “Forró do Furtuoso” apresentado com todos os recursos rítmicos da orquestra e interpretado pelo próprio autor Luiz Vieira. (5:00 - 5:20).

A música inicia-se em um crescente já no final do anúncio de Magrassi, com a orquestra marcando o ritmo do baião. Logo de início, é percebida a sonoridade consagrada dos trios nordestinos, com o baião apresentado pelo rádio no Brasil, no formato consagrado por Luiz Gonzaga, destacando a zabumba e o triângulo que, após apresentarem a marcação do ritmo, têm somada a sonoridade da orquestra, entrando com a harmonia da canção. Tecendo um contracanto semelhante ao que seria feito pela flauta transversal ou pela flauta de pífanos em um grupo de baião, o naipe de cordas executa essas linhas melódicas que introduzem a entrada do vocal de Luiz Vieira, que logo anuncia: “Segure meu maestro, que o baião tá no municipá!” (5:40-5:44). Logo em seguida Vieira, entoa:

Eu fui minha Mariazinha /No forró de furtuoso
Eu fui minha Mariazinha /No forró de furtuoso

O forró tava animado / Oxente pra lá de gostoso
O forró tava animado / Oxente pra lá de gostoso

E as moça se requebrando fazendo saceiro / Fazia o forró mais quente do que fogareiro
E as moça se requebrando fazendo saceiro / Fazia o forró mais quente do que fogareiro

Ai ai Santana do meu Nazaré / Eu tô pra ver forró que tenha mais mulher
Ai ai Santana do meu Nazaré / Eu tô pra ver forró que tenha mais mulher

[Luiz Vieira para Radamés Gnattali]: “Leva em cima maestro!”

[Repete a letra toda e na segunda vez a última estrofe duas vezes]

[Luiz Vieira dá o recado final:] “Cheguemo”. (5:23 – 8:04).

A performance vocal de Luiz Vieira fornece muitos elementos que remetem a parte da sonoridade de alguns gêneros desenvolvidos no sertão nordestino, como a embolada, o desafio e o próprio baião. O vibrato em algumas palavras e a sustentação da última sílaba de “mulher” remetem à sonoridade de um berrante, que mantém uma nota sustentada com

vibratos e pequenas modulações na afinação. Para além desses elementos sonoros, Luiz Vieira parece comandar uma festa aos ouvidos nossos (que, na análise deste documento sonoro, nos encontramos em uma posição semelhante à dos ouvintes da Rádio Nacional e não de quem estava presente na plateia do Teatro Municipal), interagindo com Radamés Gnattali e colocando o maestro em destaque, como se a sonoridade da orquestra toda fosse um instrumento sob o seu domínio. A saudação inicial demonstra, para além da localização física, o lugar dentro da sociedade brasileira que aquele gênero musical passava a ocupar ao ser apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o apoio luxuoso de uma grande orquestra sinfônica. Essa visão de integração do Brasil e a amenização de suas desigualdades sociais e raciais vinha sendo desenvolvida desde a Era Vargas, encontrando seu ápice na perspectiva desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. O recado final de Luiz Vieira parece então selar esse momento de ascensão social através da música, ao dizer no breque final: “cheguemo”.

A primeira metade da segunda parte do Festival contará com uma dinâmica que alterna um número vocal com um instrumental. Após a apresentação de Luiz Vieira, com “Forró do Furtuoso”, seguida da orquestra da Rádio Nacional com “Cidade Maravilhosa”, é a vez de Abel Ferreira subir ao palco do Teatro Municipal com o seu clarinete, para, acompanhado da orquestra regida por Radamés Gnattali, apresentar a choro de sua autoria, “Chorando Baixinho”. Na apresentação do músico, o locutor César Ladeira não poupa elogios ao afirmar que: “[...] pela beleza de seu sopro, pela técnica de execução e pela segurança de interpretação, Abel Ferreira se impôs entre os melhores executantes de música brasileira.” (8:23 – 8:36). Após uma breve introdução ao piano, Abel Ferreira inicia com o tema de sua composição, acompanhado da orquestra que faz a base harmônica. Em alguns momentos da peça, o solo de clarinete alterna-se com o piano, dando uma dinâmica semelhante àquelas encontradas em rodas de choro. Importante observar que, na primeira parte do Festival de Música Brasileira, o choro foi retratado como integrante da nossa tradição, como parte do passado – ou, ainda, do momento – de “evocação”, como dito pelos locutores. No entanto, nessa segunda parte dedicada à moderna música popular brasileira, o choro faz-se presente nessa apresentação. O arranjo é moderno no sentido de que conta com uma orquestra como base de acompanhamento; no entanto, o instrumento que sola é o mesmo que fazia parte dos conjuntos de choro tidos como integrantes da “velha guarda” da música brasileira. A presença de Abel Ferreira nessa segunda parte pode ser explicada por ter participado, com Paulo

Tapajós, do projeto “Escola do Ritmo”, que percorreu o Brasil entre 1952 e 1954³². Desse modo, na organização do Festival, que estava sob a tutela de Tapajós, Abel Ferreira, mesmo sendo um compositor de choro, representaria o que o gênero teria de novo a apresentar.

Na quarta música a ser apresentada, Cesar Ladeira anuncia com grande destaque: “Vai aparecer o primeiro samba agora!” (12:21 – 12:24). Para essa primeira apresentação do gênero que, conforme o Festival propôs, representaria a modernidade na música popular brasileira, foi escolhida a composição “Último Desejo”, de Noel Rosa, que conforme Ladeira: “No momento em que evocamos a inestimável colaboração de Noel Rosa à música popular de nossa terra. É um samba dolente que recorda bem Noel Rosa, como se fosse necessário recordar alguém que não se pode esquecer” (12:24 – 12:40). Para interpretar a composição de Noel Rosa, junta-se à orquestra da Rádio Nacional a cantora Nora Ney, contratada da emissora. A intérprete enfatiza a tônica da canção, que carrega na letra um tom fortemente melancólico:

Nosso amor que eu não esqueço/ E que teve o seu começo/ Numa festa de São João
 Morre hoje sem foguete/ Sem retrato e sem bilhete/ Sem luar, sem violão
 Perto de você me calo/ Tudo penso e nada falo/ Tenho medo de chorar
 Nunca mais quero os seus beijos/ Mas meu último desejo/ Você não pode negar
 Se alguma pessoa amiga/ Pedir que você lhe diga/ Se você me quer ou não/ Diga que
 você me adora/ Que você lamenta e chora/ A nossa separação

E às pessoas que eu detesto/ Diga sempre que eu não presto/ Que meu lar é o
 botequim/ Que eu arruinei sua vida/ Que eu não mereço a comida /Que você pagou
 pra mim
 [Repete a última estrofe] (12:50 - 16:42).

Com uma impostação vocal que remete quase ao chorar de tristeza, Nora Ney enfatiza o abatimento do eu lírico da canção triste no momento de separação do casal. A letra de Noel não indica se a personagem que canta é um homem ou uma mulher, o que, de certo modo, amplia as possibilidades de interpretação. Tatit (2004) relaciona a questão fonética do alongamento das vogais na língua portuguesa na influência no modo de composição e impostação, resultando também na escolha de um tema como a busca por algo, o sentimento de falta ou desencontros de trajetória:

A forma desacelerada de estabilização deixa que as vogais se alonguem e se expandam no campo de tessitura, valorizando o percurso melódico em seus desdobramentos progressivos. Os temas tendem a se desfazer em direções que sugerem busca. (TATIT, 2004, p. 43).

³² Mais informações a respeito de Abel Ferreira podem ser verificadas em: <http://dicionariompb.com.br/abel-ferreira/dados-artisticos>. Acesso em: 18 jul. 2020.

Adiante, no mesmo livro, Tatit (2004, p. 69) complementa este raciocínio ao afirmar que “Trata-se [...] de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclaram às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cançional.” (TATIT, 2004, p. 69).

O samba é apresentado com arranjo sinfônico, muito diferente da sonoridade urbana ou dos regionais. Não são ouvidos pandeiros, tamborins ou qualquer outro instrumento mais usual utilizado no samba para a marcação rítmica, sendo esta realizada por instrumentos dedicados à harmonia da orquestra, como o naipe de cordas que, além da base harmônica, marca o ritmo; e do naipe de metais, que pontua, de modo mais marcante, a síncope do samba. O solo alterna-se entre o trompete e o naipe de cordas. Outro instrumento dedicado à marcação do ritmo é o piano e, ainda sobre a sonoridade, fazendo as vezes de um violão sete cordas e seus fraseados, percebe-se a utilização de uma guitarra. Essa escolha, por exemplo, denota, em grande parte, a proposta modernizadora do arranjo composto por Radamés Gnattali e do Festival de Música Popular Brasileira ao apresentar, essa segunda parte, como o momento da modernidade musical. A escolha dessa canção para ser a representante de Noel Rosa pode ser atribuída ao arranjo elaborado por Radamés Gnattali, que “vestiu” o samba com uma casaca sinfônica, optando por uma sonoridade bem distante do que se encontraria em rodas de samba. O arranjo, que tem como base rítmica o piano, assemelha-se ao ambiente de cassinos e boates do Rio de Janeiro, tendo Nora Ney colocada à posição de *crooner* em sua maneira de interpretar o samba, dialogando, ao mesmo tempo, com a letra da canção e a sonoridade desenvolvida pelo arranjo. Seguindo o festival, Nilza Magrassi anuncia:

Prestem atenção a outro solista da orquestra: Laerte Rezende. Do seu piston delicioso surgirão as notas do samba do grande Lamartine Babo “Serra da Boa Esperança”. Melhor do que qualquer legenda de apresentação falará à alma de todos a própria execução do número onde há lances verdadeiramente emocionantes! (16:48 - 17:10).

No anúncio da composição “Serra da Boa Esperança”, de Lamartine Babo, a locutora orienta a plateia do teatro e o ouvinte da Rádio Nacional para prestar atenção na performance de Laerte Rezende, ao salientar os “lances verdadeiramente emocionantes!”. Percebe-se, durante todo o Festival, que para além de uma apresentação de vários compositores e intérpretes, trata-se, em muitos momentos, de uma escuta guiada, mediada pelos locutores, que assinalam alguns aspectos musicais ou relativos à sonoridade da peça a ser apresentada. A música “Serra da Boa Esperança” inicia-se com uma introdução em que o rufar do tímpano da orquestra se junta a Laerte Rezende, que tece fraseados semelhantes a arpejos baseado na

harmonia original da composição. Logo em seguida, o naipe de cordas prepara a base harmônica juntamente do naipe de sopro que introduz o piston de Rezende, que sola a melodia. Em determinado momento, o naipe de metais dobra a melodia, com Laerte Rezende dando ênfase ao tema central da composição.

O Festival segue com a dinâmica de um número vocal após a apresentação de um tema instrumental. Para cantar o samba “Feitiçaria”, de Custódio Mesquita e Evaldo Rui, sobe ao palco do Teatro Municipal um grupo vocal que é conhecido até os dias atuais e que, à época, já tinha dez anos de carreira: Os Cariocas. Cesar Ladeira, na apresentação da música, indica a característica do arranjo vocal que consagrará o grupo nos próximos anos: “um arranjo moderno com a vistosa interpretação do conjunto vocal Os Cariocas” (20:45 -20:48). O samba inicia-se com uma introdução usando da sonoridade da orquestra, com o anúncio da canção feito pelo naipe de sopros, dialogando com a percussão dos tímpanos. Logo em seguida, entra o grupo Os Cariocas, que inicia sua interpretação em uníssono. Aos poucos, a harmonia entre as vozes passa a impressão de expandir-se, até chegar às várias notas que compõem a harmonia característica do grupo, com leves dissonâncias, levando o ouvinte a tentar capturar qual nota cada um do grupo entoa. Seja pelos arranjos vocais em suas harmonias pouco usuais ou pela marcação rítmica da bateria, a sonoridade moderna proposta tanto no arranjo d’Os Cariocas como na escrita para a orquestra por Radamés Gnattali indicam parte do caminho que o samba poderia tomar em direção à bossa nova. Para além da sonoridade em si, lembramos que um dos principais professores de Tom Jobim foi Radamés Gnattali, que o ensinou grandes lições de harmonia, encorajando-o inclusive a regez pequenas peças na Rádio Nacional. A relação entre Gnattali e Jobim é assim resumida por Sérgio Cabral: “tão útil quando a do mestre e do aluno e tão doce quanto a do pai e filho” (CABRAL, 1997 apud MELLO, 2017, p. 452).

Como última apresentação instrumental do Festival, a sétima música a ser apresentada na segunda parte trata-se de uma performance de samba envolvendo três músicos da orquestra da Rádio Nacional que, em uma espécie de *jam session*, prometem promover, como o título da peça indica, um “Bate-papo a três vozes”. Cesar Ladeira anuncia: “O samba vai ficar mais quente agora. A orquestra se prepara para uma demonstração da cadência pura do samba carioca” (25:24 - 25:31). Ainda na apresentação do grupo, Ladeira destaca: “Notem bem a demonstração de ritmo que é a principal atração deste bate papo à três vozes” (25:45 – 25:50). Em um misto de apresentação de um tema musical com exercícios rítmicos relacionados ao

samba, Radamés Gnattali ao piano, Luciano Perrone na bateria e Pedro Vidal Ramos no baixo exploram, com o apoio da orquestra da Rádio Nacional na seção harmônica, as possibilidades de variação rítmica que o samba fornece. A composição inicia-se com um solo de bateria de Luciano Perrone, para a entrada posterior de Radamés Gnattali ao piano, que repete um pequeno tema também executado pelo naipe de cordas. Depois, o “bate-papo” segue com o baixo de Pedro Vidal Ramos, que parece travar um diálogo com as variações rítmicas propostas por Perrone, na bateria. Os breques e as variações de compasso são demonstrados de modo muito semelhante a uma roda de choro ou de uma *jam session* de jazz estadunidense. De fato, o tema central da composição é simples, sendo o foco da performance apresentar as inúmeras possibilidades que o samba pode ter em relação à sua cadência rítmica. Mesmo quando Radamés Gnattali varia a melodia, ele o faz de modo a acentuar a questão rítmica ao invés da harmônica, por exemplo. Apesar de o foco serem as três vozes do título da peça, entre o destaque dado a cada instrumento, a orquestra também dialoga, variando entre os naipes. Com quase oito minutos, a apresentação tem uma duração maior do que vinha sendo apresentado até então, chegando a ter um momento de pausa completa no meio, com a entrada dos aplausos do público presente no teatro, que talvez tenha imaginado ser aquele o fim da peça.

Demonstrar para ao público no Teatro Municipal e para o ouvinte da Rádio Nacional essas possibilidades pode ser interpretado como uma declaração musical das possibilidades de ter-se um samba moderno. Desse modo, o gênero, que já se consagrava como símbolo forjado da identidade musical brasileira, mostrava suas possibilidades de adaptação aos novos tempos e futuros desafios que o país encontraria. Ressaltamos novamente que o contexto em que o Festival foi desenvolvido, apresentado e veiculado é o do nacional desenvolvimentismo, capitaneado por Juscelino Kubistchek em um processo iniciado cerca de duas décadas antes, nos governos de Getúlio Vargas. Os primeiros 20 anos da Rádio Nacional cobrem justamente esse período, que se inicia em 1936, um ano antes do início do Estado Novo, e vai até 1956, com a recente eleição de Juscelino Kubistchek no ano anterior. Esse novo momento que o Nacionalismo atinge na década de 1950, denominado por Lucilia de Almeida Neves Delgado como “nacionalismo reformista” (DELGADO, 2007, p. 364), em contraste com o “nacionalismo dirigido” (DELGADO, 2007, p. 364), antes focado nos governos de Getúlio Vargas e em suas ações para o desenvolvimento do país, passa a ser discutido em outros espaços:

[...] a partir de 1955 até o ano de 1964, o programa nacionalista foi apropriado por expressivas organizações da sociedade civil e por inúmeros parlamentares, que transformaram tanto o Poder Legislativo como os sindicatos, as organizações estudantis, os movimentos campesinos, as universidades e associações profissionais em espaços privilegiados de discussão e divulgação de suas principais teses. (DELGADO, 2007, p. 361).

Ainda sobre a questão do nacional desenvolvimentismo e sua relação com as ideias de modernidade empreendidas por diversos setores da sociedade, Delgado sintetiza que:

Na segunda metade dos anos 1950 a sociedade brasileira foi contaminada pela proposição da modernização desenvolvimentista, que tinha como suas principais metas a superação, definitiva, do subdesenvolvimento estrutural que assolava o Brasil e que era um forte impedimento ao ingresso do país na era da modernidade. (DELGADO, 2007, p. 362).

Esse novo momento encontraria ecos e representações fortes no campo cultural, como observamos na formatação e no desenvolvimento do Festival de Música Brasileira em 1956, sendo que: “Essas manifestações culturais e artísticas, que contagiam a população urbana brasileira, podem ser identificadas como expressão renovada e renovadora da brasilidade que então assumia ares de modernidade tardia” (DELGADO, 2007, p. 363).

Nesse mesmo ano de 1956, inclusive, é fundada a Frente Parlamentar Nacionalista³³, em um momento em que diversos “movimentos culturais, ações políticas e movimentos sociais se amalgamavam em um processo contagiante de culto ao novo e de valorização da brasilidade.” (DELGADO, 2007, p. 363). A respeito desse novo momento da questão sobre o nacional imbricado nas diversas ideias de modernidade propostas, Marcos Napolitano indica que:

As mudanças demográficas e socioculturais trazidas pela modernização fizeram surgir novas representações de “povo” e “nação” por parte das elites políticas e culturais, numa tentativa de estabelecer não apenas novos canais de comunicação com as classes populares, mas também de incorporá-las como parte de um novo projeto de país, ainda que subordinada e dirigidas politicamente. (NAPOLITANO, 2007, p. 588).

A próxima música, anunciada pela locutora Nilza Magrassi, trata-se de um samba exaltação. Este será o primeiro de três sambas desse gênero apresentados no Festival. Nilza

³³ A Frente Parlamentar Nacionalista (FPN), fundada em 1956, reunia diversos setores da sociedade representados por vários movimentos, como “UNE, Comando Geral dos Trabalhadores do Brasil, Ligas Camponesas e o Movimento de Educação pela Base (MEB)” (DELGADO, 2007, p. 369) e parlamentares baseados principalmente no PTB, Partido Trabalhista Brasileiro, além de ex-militantes do PCB, Partido Comunista Brasileiro. No entanto, a FPN tinha um caráter suprapartidário, como evidencia sua formação com “12 do PSD; dez da União Democrática Nacional (UDN) e nove de outros partidos como o PSP, o Partido Republicano (PR) e o Partido Socialista Brasileiro (PSB)” (DELGADO, 2007, p. 379). A FPN tinha, como principal voz na imprensa, o jornal *Última Hora*.

destaca que “Exaltação a Bahia” “inscreveu-se como um dos mais famosos do gênero,” (33:54 – 33:56). No anúncio, ainda é destacado o novo arranjo feito sob medida para a o Festival: “Aqui está ‘Exaltação a Bahia’ num arranjo de Radamés Gnattali escrito especialmente para a interpretação de Heleninha Costa.” (33:59 – 34:06).

Oi, Bahia! / Umbu, vatapá e azeite de dendê
 Tem muamba / Pra nego bamba fazê canjerê (*repete*)
 Um nome à história vou buscar / Sargento Camarão
 Herói foi da Bahia / Castro Alves nos faz relembrar
 Tempos da Abolição / Poeta da Bahia

Rui Barbosa, fogo triunfal / Voz da raça e do bem
 O gênio da Bahia / E há nesse todo natural
 Que a baiana tem / A graça da Bahia

A Bahia tem conventos / Tem macumba e tem muamba
 Mas onde ela é mais Bahia / É no batuque e no samba
 Ai, foi na Bahia / Das Igrejas todas de ouro
 Aonde valem as morenas / Um tesouro, como nenhum
 Como nenhum não pode haver /

Salve a baiana /Com sandália e balangandã /
 Vai mostrar ao mundo inteiro /Nosso samba brasileiro
 E da auriverde Bahia, oi / Alegria, oi, do Brasil / Brasil (oba) (34:13 - 36:17).

A composição de Vicente Paiva e Chianca de Garcia, como Nilza Magrassi destacou, pertence ao gênero conhecido como samba exaltação, que teve, como seu maior representante, “Aquarela do Brasil”, a qual ainda integrará o Festival de Música Brasileira. A elaboração de sambas exaltação ou a cooptação de composições que poderiam ser interpretadas como uma ode ao Brasil ou à cultura brasileira como ferramenta de convencimento da população durante o período do Estado Novo podem ser explicadas, em parte, pelo fato de que, conforme aponta Tatit (2004, p. 46), “a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira. Atentas ao fenômeno de massa as autoridades do Estado Novo tentaram envolver alguns compositores e intérpretes nas campanhas de civismo.”.

Nessa composição, interpretada por Heleninha Costa, a exaltação à Bahia é feita na letra referenciando elementos culturais e nomes considerados marcantes na história do estado. Após a referência à gastronomia forjada como típica da Bahia (“umbu, vatapá e azeite de dendê”), o primeiro nome histórico citado na canção é o “Sargento Camarão”. Este, conhecido como Felipe Camarão, foi um descendente de indígenas que lutou no exército brasileiro contra a invasão dos holandeses. Apesar de ser pernambucano, durante um tempo,

existiu uma disputa sobre a origem de seu nascimento como herói de um dos dois estados³⁴. Em seguida, é mencionado Castro Alves, como “poeta da Bahia”. Na segunda estrofe, o industrial e ex-ministro Rui Barbosa é relembrando como “gênio da Bahia”. Desse modo, a canção estabelece três categorias de nomes históricos a serem exaltados na história baiana: militar, literato e industrial. Nenhum personagem feminino é citado ou exaltado, cabendo à mulher o lugar de objetificação sexual nos versos “Aonde valem as morenas/ Um tesouro, como nenhum/ Como nenhum não pode haver”. Observa-se que a citação às mulheres na canção ocupa a mesma estrofe na qual são exaltados os patrimônios materiais do estado, como seus conventos e igrejas. Desse modo, a figura da “morena” e, adiante, da baiana, “com sandália e balangandã”, ocupam a mesma categoria de objeto patrimonial digno de ser exaltado na canção.

O arranjo composto por Radamés Gnattali evidencia a seção rítmica da composição, sendo possível perceber a percussão da orquestra com muito mais afinco do que nos sambas anteriores. Semelhante à sonoridade consagrada em “Aquarela do Brasil”, o naipe de sopro com os instrumentos de metal (trompete, trombone, trompa, saxofone e tuba) marca o baixo da canção, além de fazer rápidos ataques de contracanto, deixando o arranjo bastante animado e dinâmico para quem ouve. As cordas ocupam-se da harmonia da canção, auxiliando, em alguns momentos, na marcação do ritmo. No início da terceira estrofe, que culmina na palavra “samba” (“A Bahia tem conventos/ Tem macumba e tem muamba/ Mas onde ela é mais Bahia/ É no batuque e no samba”), a orquestra segue em um crescendo harmônico e rítmico, até que chega à palavra “samba” e retorna à batucada apresentada no início da canção. Essa dinâmica valoriza os versos que exaltam diretamente o estado, além de acentuar a volta da seção rítmica, característica forte do arranjo composto por Radamés Gnattali.

Sobre a escolha de repertório, com a inclusão de três sambas do tipo exaltação, percebemos que o Festival de Música Brasileira segue um projeto político que foi forjado pela Rádio Nacional durante suas duas décadas de estabelecimento de uma sonoridade considerada brasileira. Tanto antes como depois de estar fortemente vinculada a estado brasileiro, sob a égide do Estado Novo, a Rádio Nacional produziu um conteúdo musical que propunha a

³⁴ Mais informações sobre as controvérsias existentes acerca da naturalidade do índio Antônio Felipe Camarão estão disponíveis em:
http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar./index.php?option=com_content&view=article&id=453&Itemid=1%20/. Acesso em: 18 jul. 2020.

criação de uma identidade nacional. Sobre a música brasileira e sua relação com o Estado, Freitas, citando Rafael Menezes Bastos, afirma que:

[...] a música popular brasileira – como qualquer música popular nacional, no contexto das relações dos Estados-nações modernos – somente pode ser bem entendida dentro de um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação. (MENEZES BASTOS, 2005, p. 185 apud FREITAS, 2017, p. 4).

O Festival de Música Brasileira chega à sua nona apresentação da segunda parte com um samba entoado por um nome já consagrado do gênero: Ataulfo Alves. A apresentação feita por Cesar Ladeira para a música “Pois é” evidencia o sucesso do compositor, citando alguns de seus sucessos:

Nos dias que correm o nome de Ataulfo Alves se impôs como um dos mais perfeitos compositores de samba. Depois de nos ter dado “Ai que saudades de Amélia”, “Atire a primeira pedra” e “Infidelidade”, a cidade inteira foi dominada por esse “Pois é” que se apresenta no Festival de Música Brasileira na interpretação de Ataulfo Alves e suas pastoras. (36:27 - 36:53).

A indicação do que poderia ser um sucesso nas rádios, além de todas as pesquisas que eram realizadas por grandes empresas, como já abordamos no caso do IBOPE, também acontecia de maneira informal, na consulta a lojas de discos:

Como revelaria em 1977 à Revista Manchete, Antônio Pinheiro da Silva, o velho Silva da loja Ao Pinguim, os balonistas serviam também de orientadores do público consumidor. E completou: “No fundo, a gente determinava o sucesso. O Rádio se limitava a reproduzir as músicas que nós emprestávamos aos programadores”. (CABRAL, 2005, p. 60).

Depois da sonoridade grandiosa que envernizou o samba exaltação apresentado, o samba de Ataulfo Alves inicia-se com a percussão em crescendo para a entrada da orquestra que acompanha o cantor e suas pastorinhas. O arranjo serve à canção de modo que valoriza a interpretação vocal do sambista e de suas acompanhantes com o naipe de cordas, encarregado da harmonia e de alguns contracantos, e o sopro, com destaque para os metais, acentuando os breques e as síncopes que marcam o gênero. Uma vez apresentada a letra, um solo tocado pela orquestra, com destaque para o trompete em determinados momentos, conta com o apoio vocal das pastorinhas. A letra, curta, é repetida várias vezes, com a segunda estrofe entrando após o solo mencionado:

Pois é falaram tanto que dessa vez/ A morena foi embora/ Disseram que ela era a maioral/ E eu é que não soube aproveitar/ Endeusaram a morena tanto, tanto/ Que ela resolveu me abandonar

A maldade dessa gente é uma arte/ Tanto fizeram que houve a separação/ Mulher a gente encontra em toda parte/ Só não encontra a mulher que a gente tem no coração (37:25 – 40:14).

Recorrendo à temática da desilusão amorosa, Ataulfo Alves canta a separação causada por terceiros que, segundo o eu lírico da canção: “Endeusaram a morena tanto, tanto / Que ela resolveu me abandonar”. Interessante que não é mencionada traição por parte dele ou dela, mas uma questão voltada à autoestima da “morena”, que foi embora. A indignação do narrador da canção não é voltada para a mulher que o abandona, como encontrado em muitas canções do gênero, mas para aqueles que teriam influenciado a decisão da mulher amada. Combinando a métrica da canção com o breque do samba e fechando-a com as mesmas palavras que iniciam a música, Ataulfo Alves encerra a apresentação: “Pois é.”.

Antes da próxima apresentação, Cesar Ladeira destaca a versatilidade do samba, colocado como bastião da modernidade na narrativa proposta pelo Festival: “Sintam como nosso samba é bonito, como há ritmo e melodia na música brasileira, como há variedade de gêneros no próprio samba.” (40:31 - 40:40). Logo em seguida, introduz o segundo samba exaltação a ser apresentado: “Canta, Brasil”, de autoria de Alcir Pires Vermelho e David Nasser, na interpretação de Nelson Gonçalves:

As selvas te deram nas noites seus ritmos/ Bárbaros/ Os negros trouxeram de longe reservas de pranto/ Os brancos falaram de amores em suas canções/ E dessa mistura de vozes nasceu teu canto

Brasil/ Minha voz enterneida/ Já dourou os teus brasões/ Na expressão mais comovida/ Das mais ardentes canções/ Também, na beleza deste céu/ Onde o azul é mais azul/ Na aquarela do Brasil/ Eu cantei de norte a sul

Mas agora o teu cantar/ Meu Brasil quero escutar/ Nas preces da sertaneja/ Nas ondas do rio-mar

Oh!/ Este rio – turbilhão/ Entre selvas e rojão/ Continente a caminhar/ No céu/ No mar/ Na terra/ Canta, Brasil.

Gravada originalmente por Francisco Alves, acompanhado da Orquestra da Rádio Nacional em 1941 (SEVERIANO; MELLO, 1997), “Canta Brasil” é apresentada para o público presente no Teatro e para o ouvinte da rádio com a impostação vocal de Nelson Gonçalves, que sublinha a exaltação presente na letra e na sonoridade proposta por Radamés Gnattali em seu arranjo. A respeito do papel da entoação e, por consequência, da impostação vocal, Tatit (2004, p. 77-78) sinaliza que: “ A entoação [...] descreve sem intermediação o perfil do enunciador, com todas as crenças, convicções [...] dúvidas ironias, hesitações, enfim, com todas as modalidades afetivas e cognitivas que definem a personalidade do sujeito”.

Ainda sobre a questão da entoação, Tatit (2004) sublinha o fato de que os melodistas também se preocupavam em encontrar uma sonoridade que se encaixasse com a letra e sua

temática “sem perder a naturalidade entoativa” (TATIT, 2004, p. 144). Deve ser incluída, no espectro analítico da canção, a questão da performance imbricada na relação entre texto, voz e entoação. Nesse sentido corrobora Paul Zumthor (1993, p. 222 apud VALENTE, 2003, p. 71) ao afirmar que: “A transmissão de boca a ouvido opera o texto, mas é o todo da performance que constitui o locus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva”. Ressaltamos ainda que, “no caso da canção mediatizada tecnicamente, temos uma performance na qual, o corpo passa por várias camadas de mediações” (VALENTE, 2003, p. 96).

A letra faz jus ao gênero samba exaltação, fazendo referências inclusive à representante mais conhecida do estilo nos versos “Na aquarela do Brasil / Eu cantei de norte a sul”. Logo no início da composição, é estabelecido o local de cada raça que teria constituído o Brasil. Os povos indígenas, com seus ritmos “bárbaros”; o povo negro, com seus cantos lamentosos (nas “reservas de pranto”); e o povo branco, “falaram de amores e suas canções”. Esse esmaecimento das desigualdades sociais, étnicas e culturais tem, como aliada, a transformação de símbolos culturais. Justamente como afirma Peter Fry (1982, p. 52 apud VIANNA, 2012, p. 31): “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”. O restante da canção exalta ainda símbolos nacionais, como brasões, a beleza das paisagens naturais e a própria produção musical brasileira, de “ardentes canções”, sendo essa questão também referenciada no verso final que dá título à canção: “Canta, Brasil”. O arranjo de Radamés Gnattali guarda algumas semelhanças com o formato consagrado por ele em “Aquarela do Brasil”, com o naipe de metais tecendo as linhas de baixo, que acabou virando marca registrada da composição de Ary Barroso que rodou o mundo e a qual já foi abordada neste trabalho.

As duas últimas canções a serem apresentadas no Festival de Música Brasileira são composições de Ary Barroso. Nilza Magrassi, em seu anúncio da penúltima atração, destaca a figura de Ary e pede a atenção do público no Teatro e do ouvinte da rádio com algumas observações sobre a sonoridade do arranjo que será apresentado: “Ary Barroso, glória da nossa música popular, é o autor desse samba ‘Faceira’, no qual vocês terão importantes solos de bateria. São legítimos breques de samba, livres de influências estrangeiras e que Luciano Perrone executará em sua bateria.” (44:38 – 44:54).

Como intérprete, sobe ao palco Nuno Roland, que ainda conta com o acompanhamento do Coro Misto da Rádio Nacional. Diferentemente do que foi apresentado no samba anterior, a letra de “Faceira” relata o encontro do eu lírico da canção com uma garota (aparentemente jovem, a julgar pelo verso “Mas linda criança”) em uma roda de samba. Além da transcrição da performance de Nuno Roland, sinalizamos, entre parênteses, os momentos de breque, quando foram executados os solos de Perrone:

Foi num samba *[breque]*/ De gente bamba/ Que eu te conheci, faceira/ Fazendo visagem, passando rasteira

Que bom, que bom, que bom

Foi num samba *[breque]*/ De gente bamba, oi, gente bamba/ Que eu te conheci, faceira/ Fazendo visagem, passando rasteira

E desceste lá do morro/ Pra morar aqui na cidade/ Deixando o camarada triste/ Louco de saudade

Mas linda criança/ Tenho fé, tenho esperança/ Que, um dia, há de voltar/ Direitinho ao seu lugar

Foi num samba *[breque]*/ De gente bamba, oi, gente bamba/ Que eu te conheci, faceira/ Fazendo visagem, passando rasteira *[breque]*[repete a última estrofe] (45:15 - 47:36).

Além do relato do encontro abordado na letra, é possível perceber a delimitação de dois espaços sociais distintos representados na canção. A “faceira” teria descido do morro para morar na cidade. O que hoje chamaríamos de “asfalto” geralmente refere-se às áreas da cidade do Rio de Janeiro próximas às comunidades, comumente chamadas de favelas, onde existe uma estrutura urbana mais arrojada do que nos morros que as cercam. A dúvida que é colocada em relação ao local que o eu lírico ocupa é justamente o fato de ele lamentar que ela desceu “lá do morro” para “morar aqui na cidade”. Ou seja, esses versos dão a entender que o eu lírico mora na “cidade”; no entanto, seguindo a narrativa da canção, ele espera que ela volte “direitinho ao seu lugar”, que, a julgar pelas informações que temos, é o “morro”. Outra hipótese que pode ser levantada é a de que quem narra a canção mora no “morro” e trabalha na “cidade”, como é a realidade de muitos trabalhadores da periferia até os dias de hoje. Desse modo, o eu lírico teria conhecido a “faceira” em uma roda de samba no “morro” e, depois que ela se mudou, teria deixado saudades. Sobre a letra, ainda cabe sinalizar que ela não foi interpretada em sua totalidade. Foram omitidas duas estrofes e não sabemos ao certo o porquê: se não funcionariam bem com o arranjo proposto ou se era uma questão ligada ao tempo de irradiação disponível para o Festival. Essas duas últimas estrofes diziam o seguinte:

Quando rompe a batucada/ Fica a turma aborrecida/ O pandeiro não dá nada/ A barrica recolhida.
 Tua companhia/ Faz falar a bateria/ Encantando o tamborim/ Vem pro samba, vai por mim.³⁵

Seguindo na mesma temática da saudade que a “faceira” da canção teria deixado ao mudar-se para a “cidade”, as últimas estrofes fazem referência aos instrumentos presentes na roda de samba. Por não conterem nada que poderia ser considerado polêmico ou inadequado em seus versos, acreditamos que a omissão desses trechos tenha ocorrido devido a uma questão de tempo disponível, como já sinalizamos.

O arranjo de “Faceira” segue uma sonoridade muito semelhante à dos outros sambas apresentados no Festival, com o naipe de cordas responsável pela harmonia e por alguns contracantos e o naipe de sopro tecendo alguns ataques próximos aos breques. O destaque fica mesmo com os breques de Luciano Perrone, salientados por Nilza Magrassi na introdução da canção. Sempre após o primeiro verso, os pequenos solos de bateria de Perrone no compasso do breque remetem ao que instrumentos em uma roda de samba fariam: variações rítmicas de um tamborim, acentuação de diferentes notas de um pandeiro, alternação entre os tempos fortes e fracos de um surdo e outros tantos exemplos. Dispondo de uma bateria semelhante àquelas utilizadas em *big bands*, Perrone traz, para a realidade brasileira, a sonoridade de um instrumento que já tinha grandes representantes no jazz, como Gene Krupa, que mesclava os breques do *swing* com malabarismos, por exemplo. Sobre essa tensão entre o que vinha de fora e o que era produzido no Brasil como autêntico, Leandro Barsalini (2018), em artigo que tratou sobre a influência da bateria das *big bands* na batucada brasileira, salienta que:

Essa música teria sido o espaço e resultado de um permanente conflito, norteado por dois ideais aparentemente contraditórios: por um lado, a absorção dos investimentos estrangeiros e sua consequente influência na definição de parâmetros estéticos; por outro lado, a preservação de uma suposta autenticidade garantida pela manutenção de elementos tradicionais. (BARSALINI, 2018, p. 74).

Sérgio Freitas (2017) percebe um fenômeno semelhante ao observar, na música brasileira com foco no Rio de Janeiro, a questão cosmopolita:

Magaldi (2013: 82), por exemplo, assinala que “a música local”, notadamente do Rio de Janeiro na viragem para o século XX, “não está intrinsecamente ligada a uma identidade única”, senão que pode ser percebida “como parte de uma cultura cosmopolita mais ampla, compartilhada por todos que viviam em cidades dos dois lados do Atlântico”, trata-se de um “processo construído por histórias

³⁵ A letra completa está disponível em: http://arybarroso.com.br/sec_musica_letra_obra.php?language=pt_BR&id=45. Acesso em: 18 jul. 2020.

compartilhadas e por intercâmbios culturais transnacionais” em denso “círculo internacional de circulação musical. (FREITAS, 2017, p. 3).

Perrone, em uma operação quase antropofágica, procura demonstrar ao público que o samba moderno poderia, ao mesmo tempo, assimilar o instrumento estrangeiro e não perder o vínculo com a sonoridade brasileira. Desse modo, percebe-se, mais uma vez, essa proposta de modernidade presente na sonoridade apresentada pela Rádio Nacional, que estabelece essa mediação entre o que é considerado tradicional com uma nova e moderna música. Sobre isso, Valente (2003, p. 154) observa que:

Verifica-se nos compositores americanos, uma espécie de pragmatismo antropofágico que, “[...] literalmente deglutindo, e não mimetizando o europeu civilizado, ao mesmo tempo impõe a sua visão desataviada e sem compromissos” afirma o poeta Augusto de Campos, citado por Mendes (1975, p. 129).

Na mesma linha, focando no desenvolvimento dos centros urbanos latino-americanos, Squeff (1983, p. 36) aponta que: “certos gêneros musicais considerados populares só nascem com a estruturação dos grandes centros urbanos.”. Wisnik (1983) ressalta a importância dos centros urbanos na delimitação do moderno fora dos moldes do que se esperava no projeto nacionalista:

O pulular irrequieto da música urbana espirrou fora do programa nacionalista porque ele exprime o contemporâneo em pleno processo inacabado, mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo. Dupla novidade, como emergência do popular recalcado no âmbito da cultura pública brasileira, atravessando uma rede de restrições coloniais – escravocratas, e como emergência dos meios modernos de reprodução elétrica, a música popular brasileira urbana lançava em jogo os elementos sintomáticos de um flagrante desmentido descentralizador às concepções estético-pedagógicas do intelectual erudito, prometendo um abalo decisivo no seu campo de atuação. (WISNIK, 1983, p. 148).

O Festival de Música Brasileira chega ao seu final. A música escolhida para o encerramento, como já adiantamos, será “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, sendo esse o terceiro samba exaltação, depois da execução de “Exaltação a Bahia” e “Canta, Brasil”. Para o anúncio da última atração, Nilza Magrassi e Cesar Ladeira revezam-se na locução:

César: Com o samba que se segue, vamos colocar o ponto final neste Festival de Música Brasileira que estamos realizando no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nilza: Vamos oferecer para a distinta plateia e para os queridos ouvintes da Rádio Nacional este hino de louvor ao que é nosso: “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso!

César: Notem a catedral no início do número, notem as intervenções do coro misto da Rádio Nacional sob a direção de Carlos Monteiro de Souza. Observem os efeitos do naipe de cordas, do quinteto de saxofones, da seção de ritmo e dos dez metais da orquestra.

Nilza: A regência está ainda uma vez com Radamés Gnattali a quem por fim devem ser conferidas as principais honras da noite como o autor de todos os arranjos que aqui desfilaram.

César: Com as despedidas desse conjunto de músicos, solistas e intérpretes recomendamos a todos o cantor de “Aquarela do Brasil” que é Jorge Goulart! (47:42 – 49:02).

César Ladeira, no início do anúncio, fala em “colocar um ponto final” no Festival, denotando a questão narrativa proposta durante toda a apresentação, que, em sua primeira parte, teve um tom evocativo de apresentação dos gêneros musicais considerados parte do passado na música brasileira, sendo a segunda parte dedicada a contar para o público o que tínhamos de novo e moderno na música do país. Nilza, em seguida, alça “Aquarela do Brasil” ao posto de “hino de louvor” da cultura brasileira. O tom de ode ao Brasil que a canção carrega, o sucesso e a repercussão que teve fora do país fizeram com que, para muitos, esse samba fosse colocado na posição de hino no sentido de carregar, em sua letra e musicalidade, uma síntese do que poderiam ser consideradas a cultura e a sonoridade brasileiras.

Cesar segue a apresentação com um tom presente durante todo o Festival: o de escuta orientada. Ele destaca como cada naipe da orquestra contribuiria para a sonoridade da composição de Ary Barroso no arranjo de Radamés Gnattali. A “catedral”, para a qual ele solicita a atenção da plateia e do ouvinte, refere-se aos sons de sinos executados logo no início da apresentação, remetendo então à sonoridade encontrada em igrejas, catedrais e demais templos religiosos. Nilza destaca a figura de Radamés Gnattali, sendo a ele “conferidas as principais honras da noite como o autor de todos os arranjos” executados pela Orquestra da Rádio Nacional. Para a emissora, contar com um músico, arranjador e maestro do quilate de Radamés Gnattali era, para além do motivo de orgulho expresso nas palavras dos locutores, um fator que a diferenciava de outras estações. Estas até tinham regentes e arranjadores, mas estes não se assemelhavam em relevância e nível de produção ao que Radamés Gnattali tinha alcançando ao longo de seus 20 anos trabalhando com a Rádio Nacional. Destacar o maestro significava também valorizar a marca da Rádio Nacional perante outras emissoras. Essa valorização da marca proveniente de seu *cast* musical ajudaria a manter os anunciantes em sua programação. Lembremos que, em 1956, ano em que o festival foi irradiado, a televisão já estava em operação no Brasil, atraindo, aos poucos, os olhares de investidores e agências de publicidade.

Ladeira encerra apresentação da música anunciando o intérprete para a canção de encerramento: Jorge Goulart. Após uma introdução com sinos, remetendo à “catedral” destacada por Ladeira, dialogando com o naipe de sopros, um crescente acentuado pelo tímpano e a deixa do piano, Goulart entoa:

Brasil, meu Brasil brasileiro/ Meu mulato inzoneiro/ Vou cantar-te nos meus versos.

O Brasil, samba que dá/ Bamboleio, que faz gingar/ O Brasil do meu amor/ Terra de Nosso Senhor/ Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô, abre a cortina do passado/ Tira a mãe preta do cerrado/ Bota o rei congo no congado/ Brasil! Brasil!

Deixa cantar de novo o trovador/ À merencória luz da lua/ Toda canção do seu amor.

Quero ver essa Dona caminhando/ Pelos salões, arrastando/ O seu vestido rendado/ Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!

Ô! Estas fontes murmurantes/ Onde eu mato a minha sede/ E onde a lua vem brincar
Ô! Esse Brasil lindo e trigueiro/ É o meu Brasil brasileiro/ Terra de samba e pandeiro / Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim! (49:58 - 53:12).

Originalmente composta para integrar o musical “Jouxjoux e os balangandãs”, “Aquarela do Brasil” cumpria uma função dentro da narrativa daquele espetáculo que foi sucesso de bilheteria e crítica, sendo a canção destaque dentre um vasto repertório, a ponto de ser um sucesso à parte, como já abordamos no capítulo anterior. Observando a canção dentro da narrativa proposta pelo Festival de Música Brasileira, ela encaixa-se quando, em sua letra, busca sintetizar vários elementos culturais que representariam o Brasil. Além disso, a letra também faz menção à primeira parte evocativa do Festival, no verso “Ô, abre a cortina do passado”, que, no contexto da canção, remete ao passado escravocrata brasileiro, tendo em vista que os versos seguintes fazem referência à cultura afro: “Tira a mãe preta do cerrado / Bota o rei congo no congado”. Na narrativa do Festival, não é mencionada, em momento algum, a contribuição dessa mesma cultura afro para a constituição da música brasileira, celebrada por quase duas horas. Isso dá-se, em parte, ao fato de que, para assinalar essa questão, tocar-se-ia, mesmo que tangencialmente, no passado que não seria bonito de apresentar – ao contrário do que foi mostrado, por exemplo, no início do Festival, quando fomos posicionados pelos narradores em um passeio público do Rio de Janeiro, escutando Anacleto de Medeiros regendo um conjunto no coreto. Com a crescente influência da obra “Casa-grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, lançada em 1933, a teoria de branqueamento da nação, que vinha sendo implementada no contexto pós-abolição, ganha uma nova etapa nas ideias de Freyre. Na nova teoria, o orgulho nacional deveria vir justamente da mistura entre as raças: “[...] mas não havia em seus pressupostos teóricos a afirmação da superioridade da raça branca que predominaria na ‘mistura final’. O Brasil seria sempre mestiço e isso deveria ser até fonte de orgulho nacional” (VIANNA, 2012, p. 73). As ideias freyrianas permearão a

produção cultural brasileira, que buscará celebrar essa mistura sem nunca a denunciar, de modo que esse apaziguamento de conflitos interessaria então às elites políticas e econômicas nacionais. Vianna (2012) demonstra então que as ideias desenvolvidas por Gilberto Freyre estavam imbricadas em uma visão, ou ideia, de modernidade, que tinha, como um de seus representativos culturais, o samba:

Gilberto Freyre e todos os que tornaram possível a transformação do samba em símbolo nacional brasileiro queriam para o Brasil uma modernidade “diferente”, uma modernidade que incorporasse os elementos culturais até então considerados sintomas ou causas do nosso “atraso” (entre eles a mestiçagem e o próprio samba). (VIANNA, 2012, p. 156).

Esse apaziguamento das diferenças e das desigualdades entre os povos e as raças que compõem a sociedade brasileira – e que aparece em muitas das canções de samba exaltação – ocorre no sentido de que “Apagam-se as diferenças culturais em favor da ficção de que todos somos iguais” (NOVAES apud SQUEFF, 1983, p. 11).

Ainda sobre a letra de “Aquarela do Brasil”, apresentada no Festival de Música Brasileira, assim como na performance de “Faceira”, uma estrofe inteira foi deixada de lado. Esta é alvo de críticas até hoje pela redundância no verso “Esse coqueiro que dá coco”. Segue a estrofe omitida:

Brasil, terra boa e gostosa/ Da morena sestrosa/ De olhar indiscreto
 O Brasil, samba que dá/ Para o mundo admirar/ O Brasil do meu amor
 Terra de Nossa Senhor/ Brasil! Brasil! Pra mim! Pra mim!
 Esse coqueiro que dá coco/ Onde eu amarro a minha rede/ Nas noites claras de luar/
 Brasil! Brasil!³⁶

Tal qual “Faceira”, não podemos afirmar com precisão o motivo da omissão, mas apenas especular que, por se tratar de um Festival que, ao mesmo tempo em que foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi irradiado pela Rádio Nacional, pode ser sido necessário um ajuste no tempo de duração de algumas canções. Essa estrofe excluída é a penúltima que compõe a letra original; ou seja, na versão apresentada no Festival de Música Brasileira, em 1956, a letra pula a estrofe supracitada e segue direto para a última. Jorge Goulart, assim como Nuno Roland, podem ter escolhido omitir as estrofes; ainda, essa ter sido uma escolha conjunta de Radamés Gnattali, responsável pelos arranjos, e Paulo Tapajós, encarregado da direção musical da Rádio Nacional e do Festival de Música Brasileira. Se compararmos a versão apresentada no Festival com a gravação original da

³⁶ A letra completa está disponível em:
http://arybarroso.com.br/sec_musica_letra_obra.php?language=pt_BR&id=43. Acesso em: 18 jul. 2020.

canção, lançada em 1939 na voz de Francisco Alves, além da omissão da estrofe que mencionamos, outra mudança, essa mais substancial, pode ser percebida no arranjo e, consequentemente, na sonoridade da canção.

Diferentemente do que encontramos na versão original e em outras tantas versões de “Aquarela do Brasil”, o arranjo escrito para o Festival não acentua a linha de baixos no saxofone. Essa linha melódica, em especial, foi um dos principais diferenciais da sonoridade de “Aquarela do Brasil”, sendo um cartão de visitas musical para o exterior também. Radamés Gnattali, autor do arranjo consagrado, preferiu mudar um pouco a dinâmica da canção para o Festival. Os metais – e, como destacado por Cesar Ladeira, em especial os saxofones – fazem as linhas de baixo, mas com uma melodia diferente e com menos destaque do que no arranjo original. Já com 17 anos do seu lançamento, Radamés Gnattali talvez gostaria de mostrar, alinhado com a proposta narrativa do Festival, que até mesmo um samba já consagrado poderia ser ainda mais moderno ao apresentar essas mudanças. Os metais ainda são presença forte no novo arranjo e o coral da Rádio Nacional também dialoga bastante, tecendo contracantos e engrossando a seção harmônica. Um destaque do novo arranjo é a seção de percussão, que pode ser ouvida claramente como responsável pelo pulso rítmico da canção. Vale lembrar que, em 1939, quando o arranjo original foi escrito e gravado, a ideia de Luciano Perrone a qual Radamés Gnattali abraçou, qual seja, de usar instrumentos da seção harmônica da orquestra para auxiliar na questão rítmica, partiu de uma demanda técnica, pois nem as orquestras das rádios e nem os estúdios tinham capacidade de ter uma seção de percussão robusta o suficiente para marcar o ritmo das canções, em especial dos sambas. Podemos interpretar, portanto, que a opção pela mudança de arranjo feita por Radamés Gnattali para o Festival de Música Brasileira de 1956 seja fruto de um avanço técnico na captação de um naipe de percussão maior, além da disponibilidade de mais músicos nessa seção para executar a parte rítmica, podendo então utilizar o naipe de metais para, além de marcar a linha de baixo, tecer outras melodias não necessariamente comprometidas com a questão rítmica, como nos tempos passados. Pode parecer um detalhe para quem escuta as duas versões, mas acreditamos que são justamente esses pequenos indícios que revelam os avanços, frutos de tensões entre as limitações ou as necessidades técnicas de um período, como foi no caso da parceria entre Luciano Perrone e Radamés Gnattali, que, a partir de uma questão técnica, acabaram estabelecendo uma nova proposta de sonoridade para a música brasileira.

O Festival de Música Brasileira de 1956 encerra-se então com a apresentação de “Aquarela do Brasil”, depois de quase duas horas de irradiação, com 15 minutos de intervalo, diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A escolha dessa canção para o encerramento do Festival pareceu, como já dissemos, sintetizar a proposta de apresentar uma música brasileira que fazia referência aos principais elementos culturais do Brasil, propondo o moderno calcado na tradição. Os 20 anos da Rádio Nacional em 1956 quase coincidem com o do lançamento de “Aquarela do Brasil”, sendo ambos fenômenos de uma mesma época.

Passados 81 anos da primeira gravação feita por Francisco Alves, “Aquarela do Brasil” figura como a canção mais regravada da história da música brasileira segundo levantamento feito pelo Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD)³⁷. Em segundo lugar, vem outra canção analisada neste trabalho, cujo arranjo também foi composto por Radamés Gnattali: “Carinhoso”, de Pixinguinha, com letra colocada posteriormente por João de Barro. Nestor de Holanda (1969), chefe da Seção de Divulgação da Rádio Nacional em 1956, relata, em seu livro “Memórias do Café Nice”, que, em viagem para a Rússia, em Sóchi, assistindo a uma apresentação de circo às margens do Mar Negro, “entre outras atrações a domada fazia números aquáticos com quatro tigres. E, quando ela entrava, a banda executava Aquarela do Brasil, de Ary Barroso...” (HOLANDA, 1969, p. 75). Carlos Heitor Cony, em coluna publicada na Folha de São Paulo em 1997³⁸, propõe a reflexão de que “Aquarela do Brasil” não poderia ter sua imagem perpetuada como uma canção a serviço do governo estado-novista, como muitos concluem em análises simplistas. Assim como abordamos a Rádio Nacional neste trabalho, tanto a emissora quanto a composição de Ary Barroso, mesmo que cooptadas e impulsionadas pelo regime ditatorial de Getúlio Vargas, não podem ser reduzidas a um subproduto estatal. É preciso ir além dessa visão para que se enxergue toda a rede cultural e simbólica por trás dessas representações, que, como vimos no exemplo fornecido pelo ECAD, ainda são muito representativas atualmente³⁹.

³⁷ A matéria está disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2020/02/05/jose-teles-musica-mais-gravada-na-historia-da-mpb-e-de-ary-barroso-399061.php>. Acesso em: 18 jul. 2020.

³⁸ A coluna está disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/28/ilustrada/31.html>. Acesso em: 18 jul. 2020.

³⁹ Matéria disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/08/19/aquarela-do-brasil-chega-aos-80-anos-com-cores-esmaecidas-por-retratar-brasil-irreal-de-era-ufanista.ghtml>. Acesso em: 18 jul. 2020.

A Rádio Nacional, no momento em que elabora a programação musical que integra a comemoração de seus 20 anos, forja um nacionalismo fruto de uma bricolagem de tradições que auxiliaram na formação da identidade da emissora, que encontra, na celebração de suas duas décadas, o auge desse processo. Como vimos em capítulos anteriores, o uso do folclore, a evocação de costumes e demais símbolos que apontam para o que poderia ser visto como uma cultura brasileira autêntica foram, aos poucos, sendo utilizados a fim de construir a história da emissora. É nesse sentido que Hobsbawm e Ranger (1997, p. 10) afirmam que:

As tradições podem ser inventadas tendo como base modelos antigos, sendo consideradas pelo autor um enxerto, ou mesmo inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais, tais como o folclore, que possui um grande poder simbólico.

Sobre os diversos momentos em que se projetou o Brasil Moderno, Octavio Ianni (1990, p. 29) observa que, de um modo geral, se buscou elaborar: “Uma história na qual a modernidade está mesclada no caleidoscópio dos pretéritos, dos ‘ciclos’ desencontrados de tempos e lugares como se o presente fosse um depósito arqueológico de épocas e regiões.”. A invenção de uma identidade brasileira, que teve forte impulso no pós-1930, tem, dentre seus fatores determinantes, várias correntes. Dentre elas, destacamos a:

[...] social, política e econômica: a identidade nacional confunde-se com o surgimento de uma classe que de um modo ou de outro tem alguma coisa a ganhar com a consciência necessariamente proselitista da existência de uma nação com todos os seus valores. (SQUEFF, 1983, p. 49).

A afirmação de identidade brasileira que permeia todo o Festival de Música Brasileira é algo que já vinha sendo forjado nos últimos 20 anos, como ressalta Vianna:

Um novo modelo de autenticidade nacional foi fabricado no Brasil pós-1930. Não foi escolhido um dos antigos modelos regionais para simbolizar a nação, mas desses modelos foram retirados vários elementos (um traje de baiana aqui, uma batida de samba ali) para compor um todo homogeneizador”. (VIANNA, 2012, p. 61).

Esse processo de bricolagem cultural pode ser percebido na escolha de repertório do Festival de Música Brasileira que, por meio da música, procura legitimar a identidade que se propõe em seu nome. Vianna (2012) atenta para os múltiplos agentes que operaram de forma coletiva, e muitas vezes alternada, para que o samba fosse estabelecido como símbolo nacional. Observar esse processo apenas como uma cooptação dos agentes culturais ligados ao Estado como maneira de homogeneização cultural é simplificar um processo muito mais complexo:

O samba não se transformou em música nacional através dos esforços de um grupo social ou técnico específico, atuando dentro de um território específico (o “morro”). Muitos grupos e indivíduos (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais,

políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte americano) participaram, com maior ou menor tenacidade, de sua “fixação” como gênero musical e de sua nacionalização. Os dois processos não podem ser separados. Nunca existiu um samba pronto, “autêntico”, depois transformado em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (VIANNA, 2012, p. 151).

A respeito do desenvolvimento do samba e sua relação com a crescente indústria cultural musical brasileira, Magno Bissoli Siqueira (2012) sintetiza essa trajetória da seguinte maneira:

Essa transformação [do samba – de gênero musical perseguido à sua consolidação como símbolo nacional] foi mediada pelo disco, pelo rádio e o consequente mercado que se formou. Este aumentaram o público, que teve acesso ao produto musical. Isso permitiu uma evolução paralela no entendimento, na recriação daquele mesmo produto cultural. A **modernização** das mídias sonoras e a produção em escala industrial proporcionaram a ampliação do mercado consumidor. Este chegou a atingir o próprio segmento da sociedade em que se encontram os produtores de samba. Ou seja, negros pobres acabam por se constituir, em um período, volumosa parte daquele mercado. (SIQUEIRA, 2012, p. 199, grifo nosso).

No mesmo livro, Siqueira (2012) parece ter desvendado, por assim dizer, grande parte do “Mistério do Samba” levantado por Vianna, ao cravar que:

O hiato entre a repulsa à cultura dos ex-escravos e a sublimação do samba – criação dos mesmos ex-escravos – como emblema da brasiliade poucos anos depois se deu devido à rápida expansão demográfica e urbana, que exerceu grande pressão sobre o sistema de poder, exigindo do Estado – em fase de múltiplos desafios – a necessidade de adquirir credibilidade junto aos amplos setores sociais dos excluídos e deserdados. Esses setores deveriam de alguma forma se identificar com o poder. O caminho mais curto obviamente seria o de sua possível identidade cultural. (SIQUEIRA, 2012, p. 247).

É nesse sentido que concordamos com Vianna (2012, p. 154) quando este afirma ainda que: “[...] uma enorme e bem policiada distância continua separando a elite e as camadas populares. [...] ao mesmo tempo, outros grupos dessa elite valorizam o popular e combatem o racismo.”. É nesse sentido que reduzir toda uma teia de relações culturais, sociais e políticas – como as parcialmente demonstradas neste trabalho ao abordar as trajetórias de Almirante e Radamés Gnattali – a uma relação de dominador e dominado acaba sendo, em nossa visão, uma perspectiva muito simplificadora de um fenômeno muito mais complexo. Vianna (2012) traz uma reflexão de Roger Batisde que, ao visitar o Brasil e deparar-se com a complexidade de nossas relações sociais, afirmou: “[...] O antigo mistura-se ao novo. As épocas históricas emaranham-se umas nas outras. [...] Seria necessário, um lugar de conceitos rígidos, descobrir noções de certo modo líquidas [...]” (BATISDE, s.d. apud VIANNA, 2012, p. 158).

Sobre o local do canto na narrativa do Festival de Música Brasileira, o qual foi colocado como símbolo da modernidade, ao investigarmos a origem da canção popular no Brasil,

verificamos que o advento dos primeiros fonógrafos ainda nas gravações em cilindro e, posteriormente, as gravações em cera para o gramofone, encontraram, na mão de obra amplamente disponível de sambistas e seresteiros, uma grande oferta de possibilidades. Tatit (2004, p. 35) sintetiza essa relação ao afirmar que “o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular.”. O samba enquanto gênero musical seguiu levando o bastão do que poderia ser moderno, sendo esse gênero o escolhido como símbolo de novidade na segunda parte do Festival de Música Brasileira. Como afirma Tatit (2004, p. 154) sobre o samba: “Nunca o Brasil chegara a uma expressão estética tão representativa de sua tradição e, ao mesmo tempo, tão moderna no sentido de adequação às novas tecnologias e de atendimento às demandas populares.”. Na relação entre fala e canto, o samba teve papel fundamental na elaboração de uma linguagem sonora brasileira “para uma fecunda manifestação do modo de dizer canacional que sustentou nossa produção por pelo menos três décadas.” (TATIT, 2004, p. 174).

4.2 O ANUÁRIO COMEMORATIVO

Para o campo da História do Tempo Presente, o elemento do Tempo Histórico, relacionado com o de Regimes de Historicidade, colocam-se como temas fundamentais para a observação, a análise e a descrição mais aprofundadas dos processos históricos. O fazer historiográfico vinculado a este campo deve levar em consideração alguma reflexão a respeito de como a sociedade humana produz a sua noção de tempo ao mesmo tempo em que está inserida em algum regime de historicidade, que parte de elementos anteriormente elaborados ao mesmo tempo em que forja o seu próprio. No que se refere ao Tempo Histórico, José Carlos Reis (1994) defende a ideia do desenvolvimento do que ele chamará de “terceiro tempo” histórico. Antes de explicitar qual seria esse tempo, cabe verificar o que o autor considera como primeiro e segundo tempo histórico. O primeiro tempo seria aquele vinculado às forças da natureza, o tempo cósmico que teria, como principais consequências, “a reversibilidade, a não direção, a homogeneidade, a continuidade, a uniformidade a não consistência do movimento.” (REIS, 1994, p. 113). Já o segundo tempo seria o tempo da consciência, marcado pelas mudanças humanas, sendo ele “irreversível, direcionado, heterogêneo, descontínuo, múltiplo e reflexivo” (REIS, 1994, p. 113).

O terceiro tempo proposto por Reis (1994) seria um tempo histórico capaz de relacionar os dois tipos anteriores. Esse terceiro tempo “deveria reunir natureza e consciência, movimento e mudança, repetição e evento, continuidade e descontinuidade, reversibilidade e irreversibilidade, ordem e dispersão, simultaneidade e sucessão” (REIS, 1994, p. 114). O tempo histórico tradicional, segundo Reis (1994), seria demasiado ligado ao tempo-calendário, focado na sucessão de eventos, e empregaria a mesma lógica do desenvolvimento de uma coisa após a outra, dos movimentos da natureza, quando essa lógica sucessiva foi, na verdade, forjada pelo ser humano para que pudesse organizar logicamente o seu tempo e as suas realizações. Como sugestão de um terceiro tempo, que seja histórico e que articule o tempo da consciência humana com o tempo da natureza, Reis (1994) indica a possibilidade introduzida por Koselleck. Nessa perspectiva, “um presente guarda as experiências do passado e antecipa o seu futuro e a referência ao tempo-calendário é secundária, operatória, apenas” (REIS, 1994, p. 115). O diferencial apresentado por Koselleck, que poderia ser encarado como uma possibilidade interessante para um terceiro tempo, seria o princípio da simultaneidade na observação do tempo. É esse ponto que, para Reis (1994), articularia o tempo da consciência com o tempo natural, os eventos organizados e colocados sob o ponto de vista lógico do calendário com a ordem da natureza lógica temporal cíclica. É justamente nesse sentido que Reis (1994) discorda de uma radicalização do tempo social que suprime o tempo histórico, reduzindo o tempo histórico aos eventos: “O estruturalismo torna-se um reducionismo, pois nega a dualidade dos tempos natural e da consciência” (REIS, 1994, p. 115). Buscando dialogar com essa proposta apresentada por Reis (1994) em articulação com a visão de Koselleck, trazemos à baila da discussão a ideia defendida por Jean-François Sirinelli (2014) a respeito da relação do tempo como objeto da história política. Além das perspectivas sobre o tempo demonstradas por Reis (1994), Sirinelli (2014, p. 115) traz a ideia de uma relação multifacetada, e também simultânea, que teríamos com o tempo:

[...] em todas as comunidades humanas, a cada momento, a relação com o tempo é tripla: parece indispensável medi-lo; igualmente necessário buscar seu sentido, em todas as acepções do termo; bem mais, esse tempo medido e pensado é igualmente transmitido através de uma narrativa.

Acreditamos ser possível partir da ideia defendida por esses autores para observar e analisar como a Rádio Nacional, enquanto empresa e sujeito histórico, organizou a sua história, estabelecendo algumas relações com o tempo histórico no qual estava inserida. A emissora escolheu o recorte de duas décadas para fazer um balanço histórico da sua trajetória desde a sua fundação, em 1936, até o ano de 1956, quando já estava estabelecida como líder

absoluta de audiência. Nesse recorte de duas décadas, observamos essa relação tripla com o tempo levantada por Sirinelli (2014) na medida em que: é feita uma delimitação precisa para compreender a trajetória da rádio (a necessidade de medir o tempo); busca-se um sentido em delimitar esse recorte dos 20 anos muito provavelmente como autopercepção do encerramento de um ciclo que levaria a Rádio Nacional para a TV-Nacional (promessa colocada pelo presidente da rádio); e, por fim, é no Anuário Comemorativo dos 20 anos da emissora que essa necessidade de medir o tempo, vinculado ao sentido estabelecido pelos 20 anos, organizado em uma narrativa histórica. Essa narrativa, apesar de partir de uma perspectiva muito forte do presentismo, faz recorrência ao passado sempre no sentido de mostrar uma trajetória ascendente da emissora. O moderno parte de uma visão do presente integrando esse horizonte de expectativa, como aponta Habermas (2002, p. 10):

Koselleck mostra como a consciência história, expressa no conceito de "tempos modernos" ou "novos tempos", constituiu uma perspectiva para a filosofia da história: a presentificação reflexiva do lugar que nos é próprio a partir do horizonte da história em sua totalidade.

Ou seja, o crescimento da Rádio Nacional, para ser percebido por quem lê o anuário, é estabelecido justamente nesse momento de reflexão entre o que se alcançou no presente, a liderança absoluta; com o passado, iniciando como mais uma emissora comercial dentre tantas que já operavam na cidade do Rio de Janeiro; e, por fim, apontando para um futuro glorioso, no qual a emissora de televisão parecia ser uma realidade quase que consequente da trajetória de crescimento da emissora de rádio. Essa noção de tempo histórico observada nesse momento da Rádio Nacional é permeada por uma noção de tempo que influencia grande parte das sociedades ocidentais, conforme nos chama a atenção Hartog (2013). Para o autor, o cristianismo, ao organizar o tempo bíblico em eventos e etapas bem definidas, influenciará a maneira como muitas sociedades, principalmente as ocidentais que possuem alguma influência cristã, organizam e lidam com o tempo. Os dois momentos bem definidos pelo cristianismo em relação ao tempo teriam eventos que o marcariam de maneira bem forte. No primeiro momento, o nascimento, a morte e a ressureição. O segundo momento será fechado pelo retorno de Cristo e pelo juízo final. O que acontece entre esses dois momentos é, segundo Hartog (2013, p. 89-90): "O tempo de entremeio, intermediário, é um tempo de expectativa: um presente habitado pela esperança do fim."

É dessa relação que a Rádio Nacional estabelece com o tempo histórico, organizando sua história dentro desse recorte de duas décadas narrado em seu anuário e em

programas comemorativos, que se desenvolve o seu regime de historicidade. Para Hartog (2013, p. 37-39), esse conceito pode ser definido como:

Formuladas a partir de nossa contemporaneidade, as relações que uma sociedade estabelece com o tempo caracterizam um regime de historicidade [...] e o historiador, por lidar com vários tempos, instaurando um vaivém entre as relações respectivas do presente, do passado e do futuro operacionaliza a possibilidade de construção de histórias.

Em outro texto, Hartog (2003) indica um movimento por parte da historiografia que identificamos no anuário da Rádio Nacional. Mesmo não se colocando propositalmente como uma produção histórica, o livro, publicado pela emissora em virtude da comemoração de seus 20 anos, pode ser assim encarado quando analisado o discurso histórico que o permeia. Nesse sentido, a indicação do que seria moderno para a historiografia dentro da perspectiva analítica sobre os regimes de historicidade apontada por Hartog (2003) é observada quando analisado o anuário, tendo em vista que, para o autor: “No que respeita à historiografia, a expressão moderno regime significa um período em que o ponto de vista do futuro domina” (HARTOG, 2003, p. 11). O presente no anuário é valorizado mostrando todos os números alcançados pela estação até ali, bem como é feita a justa homenagem àqueles que construíram a trajetória da rádio até aquele ponto. No entanto, é perceptível, como fio condutor da narrativa presente no livro, o futuro que a emissora estaria projetando. Era um período de expansão de horizontes para uma sociedade ocidental que parecia, aos poucos, superar o contexto pós-Segunda Guerra Mundial. Especificamente no Brasil, após a expansão da indústria e o crescimento das cidades, principalmente das capitais federais, promovidos durante os governos de Getúlio Vargas, a recente eleição de Juscelino Kubistchek em 1955 apontava para um país que se desenvolveria na medida em que se expandisse sua produção industrial. Os bens de consumo, como o rádio e a televisão, aparecem como alguns dos principais aliados e protagonistas desse novo momento do capitalismo brasileiro, juntamente do carro, da geladeira e de outros símbolos dessa modernidade que, aos poucos, mostravam um país saindo de sua predominância rural para o crescimento urbano.

Nossa análise do Anuário Comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional será focada em como a emissora tratou de sua própria história. Observaremos de que maneira é registrada, em mais de 100 páginas, a trajetória da emissora, desde a sua fundação, em 1936, até o ano de 1956. O slogan para a celebração dos 20 anos da Rádio Nacional, “vinte anos a serviço do Brasil”, mostra uma ligação entre a emissora e o propósito inicial do que se esperava para a radiodifusão no Brasil: não apenas comercial, mas com alguma função social; “a serviço” do

que a sociedade precisasse. Um dos principais desafios para o historiador que aborda alguma questão voltada para a memória de um lugar, de alguns indivíduos ou de uma época consiste na diferença de temporalidades entre a memória e a história. Segundo Enzo Traverso (2007, p. 80): “A memória é portadora de uma temporalidade qualitativa que tende a por em questão o continuum da história.”. Para ilustrar dessa diferença, Traverso (2007) traz o exemplo utilizado por Walter Benjamin que, em suas teses sobre a história, precisamente na de número XV, relata que, na aparente tentativa de conter o avanço do tempo, muitos revoltosos da Revolução de 1830 atiraram em relógios em Paris. Traverso (2007) retoma também o exemplo análogo de Michael Lowy, que, comentando as teses de Benjamin, traz um exemplo muito parecido com o presente nas teses, de indígenas brasileiros atirando contra relógios durante as comemorações do quinto centenário da chegada dos portugueses ao Brasil. Os dois exemplos, apesar de guardarem semelhanças principalmente no que se refere ao ato de destruir os relógios como símbolos de um tempo linearmente organizado, possuem grandes diferenças na medida em que o primeiro pertence a um contexto revolucionário, imbricado no processo de contestação dos moldes que se forjava o Estado francês, enquanto que o segundo exemplo se trata de um repúdio à invasão dos portugueses que, além de terem tomado posse das terras que pertenciam aos povos originários, capturaram sua organização do tempo, que seguia uma lógica diferente da linear, apagando outras histórias e narrativas que não fossem as dos vencedores. Ressaltamos, todavia, que ambos os exemplos servem para mostrar a diferença evidente na organização do tempo e da narrativa que se estabelece entre a memória e a operação historiográfica.

A apresentação do livro comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional possui um tom semelhante ao de um editorial, mas vai um pouco além, tendo algo de manifesto incorporado ao seu discurso. Apresentado em quatro idiomas – português, francês, inglês e espanhol –, o texto traz para o leitor elementos sob o ponto de vista de quem organizou aquele material. Logo no início do texto, na primeira frase, a mensagem já é direcionada para os leitores futuros: “Estaremos regiamente recompensados de lutas sacrifícios e trabalhos cada vez que alguém se vir diante destas páginas.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2). Essa dinâmica entre o olhar para o passado e uma projeção para o futuro marcará todo o aparato comemorativo das duas décadas da emissora.

Seguindo na apresentação: “Fomos um pouco Proust, quando mergulhamos no passado em busca do tempo de um certo modo perdido.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p.

2). Após essa menção ao passado, o futuro é esboçado na comparação com H. G. Wells, escritor autor da obra que se tornou um clássico radiofônico na intervenção de Orson Welles: “Guerra dos Mundos”: “Fomos um pouco Wells, quando quisemos deixar bem claro que o salto para o futuro já está em meio voo muito alto, e a perspectiva que se descortina é tão certa quanto radiosa.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2).

Logo em seguida no texto, após olhar para o passado com a comparação a uma ação de Proust, e a projeção para o futuro, comparada à visão de Wells, a Rádio Nacional, no momento em que comemora seus 20 anos, afirma sua identidade própria no presente: “Fomos nós mesmos, na dissecação do presente objetivo, inegável e real.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2). Para a emissora, o passado pode ser algo que se diferencia dependendo de quem o olha, como opera-se a construção desse passado, assim como o futuro, que pode ser projetado e sofrer mudanças. Já o presente, em seu discurso, é o que se tem de objetivo, de claro, não podendo sofrer distorção de um passado idílico ou ainda de um futuro puramente projetado. É contra uma visão idílica ou, ainda, evitando o tom de despedida de uma “era de ouro” da própria emissora, que a apresentação é encerrada ao dar o recado, de muitas maneiras, de que o ciclo dos 20 anos não seria o fim do sucesso da rádio: “Este livro não é, pois, um adeus aos sons, palavras e ritmos que durante 100.000 horas de antena se incorporaram à vida de cada família do Brasil.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2).

A ressalva com a saudade em relação ao passado é feita, ao mesmo tempo em que afirma que não é o seu fim: “Não é um aceno conformado, embora saudoso, às vozes, e glórias consumidos nas fornalhas do Moloch-rádio⁴⁰ (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2). Por meio de três frases soltas, cada qual em um parágrafo, novamente a emissora organiza a sua história, com cada frase atribuída a um período. Sobre o passado: “Nem é apego ao passado.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2); sobre o presente: “Nem é um sono sobre louros.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2); e sobre o futuro: “Não é uma visão fantástica e delirante sobre o futuro.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2). Por fim, se não é nenhuma das visões mostradas, qual é olhar apresentado nessa comemoração dos 20 anos da Rádio

⁴⁰ Moloch, na tradição cristã, era um deus adorado pelos amonitas por volta de 1900 a.C. Nos rituais de adoração, eram praticados atos sexuais e sacrifícios de crianças vivas, que eram queimadas em uma fornalha construída dentro de uma estátua representando Moloch. Desse modo, o “Moloch-radio” seria esse local onde as glórias do passado radiofônico seriam consumidas pelas chamas de sua fornalha. No livro de Levítico, capítulo 20, versículos 2 a 5, Deus anuncia para Moisés que todo aquele que continuasse adorando Moloch seria extirpado do seu povo.

Nacional? O final da apresentação responde: “É a reunião de todas as forças invencíveis da dedicação e da nossa determinação quase mística. Ninguém morreu. Somos os mesmos de 36, 40, 50, 54 e 56, levando de roldão nossa certeza.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 2). Os anos ali pontuados referem-se aos momentos históricos empreendidos pela emissora, como veremos a seguir.

Após a apresentação, o anuário segue trazendo a história da Rádio Nacional, a começar por seus diretores. As gestões que estiveram à frente do comando da emissora são classificadas dentro do que eles chamam de “clássica divisão da história da humanidade.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). Desse modo, as gestões são organizadas conforme as seguintes épocas: Antiguidade, Idade Média (e Renascimento), Tempos Modernos e Idade Contemporânea. Essa divisão demonstra como a rádio enxergava sua história de duas décadas como algo muito maior, podendo ser dividida segundo convenções da história utilizadas para períodos muito maiores do que o de funcionamento da emissora. No entanto, com o objetivo de mostrar o tamanho e a relevância que a rádio tinha para o broadcasting brasileiro, adotaram a mesma medida utilizada para o estudo de civilizações inteiras em diferentes locais do mundo.

A “antiguidade” da Rádio Nacional vai de sua fundação, em 1936, até 1940, quando esteve sob a gestão de Cauby C. de Araújo. Nesse momento de fundação e estabelecimento da rádio no sistema comercial, que já era bem disputado, os “diretores encontravam as dificuldades que teriam de superar, para manter acesa a chama do ideal.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). A Idade Média e o Renascimento da emissora têm início quando é encampada pelo Estado Novo em 1940 e tem sua duração até 1946, quando o regime chega ao fim. A Idade Média da rádio, de acordo com o anuário, teve uma duração curtíssima. O fato de terem sido incorporados ao patrimônio da União gerou um clima de incerteza entre diretores e demais funcionários da emissora. Por isso que “foi nessa expectativa que tivemos a nossa noite na Idade Média.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). No entanto, com Gilberto de Andrade assumindo a diretoria geral da Rádio Nacional, “veio o clarão do Renascimento [...] Penetramos no caminho da grande criação. Métodos revolucionários foram adotados.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). Ainda sobre esse período, é exaltado o aumento do alcance da rádio com os novos transmissores, a inauguração dos novos estúdios e todas as melhorias técnicas que já abordamos neste trabalho. É importante observar que, em momento algum, é feita menção ao Estado Novo. A Idade Média

posta como representação da “escuridão” era relacionada à incerteza em relação aos rumos da emissora e não ao fato de estar sob a égide de um regime totalitarista.

Os Tempos Modernos da Rádio Nacional têm início em 1946. Dirigida agora por Hermenegildo Portocarrero, adaptava-se “aos novos rumos de liberdade que o após-guerra e a preparação de um regime constitucional impunham à Nação.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). Os Tempos Modernos vão até o ano de 1954, quando se encerra a gestão de Victor Costa, iniciada três anos antes. Costa teria sido o “mentor dos programas para grandes massas, levando a Rádio Nacional para o próprio seio do povo.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). Comandaram a Rádio Nacional nesse período ainda Armando Calamon Costa, de 1946 a 1950; e José Caó, de 1950 a 1951. Apesar da forte guinada comercial dada nos Tempos Modernos da emissora, durante todo o período do Estado Novo (ou Renascimento, como apresentado no anuário), a Rádio Nacional manteve-se como uma empresa altamente lucrativa, mesmo contando com o aparato do Estado para a ampliação de suas instalações. Por fim, a Idade Contemporânea da emissora inicia-se na gestão de Marcial Dias Pequeno, que comandou a rádio de 1954 a 1955, passa pela gestão de Odylo Costa em 1955 e vai até os tempos atuais da emissora, do momento de publicação do anuário, em 1956, tendo, como diretor geral, Moacyr Arêas. Para a gestão de Dias Pequeno, é tributada “a aquisição e início de montagem dos dois novos transmissores de ondas curtas.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). Já Odylo Costa “tomou as medidas necessárias à próxima aquisição da estação de televisão.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 5). Essa é a primeira menção à instalação daquela que seria a TV-Nacional, dada como certa pela publicação e pelos periódicos da época associados à emissora.

Sobre o regime de historicidade estabelecido pela Rádio Nacional em virtude da comemoração de seus 20 anos, faz-se necessária uma análise de como a emissora organiza o seu passado para ser apresentado para quem está naquele presente. Ao mesmo tempo, cabe refletirmos sobre nossa condição de presente ao olhar para aquele passado que projetava o seu próprio futuro. É nesse sentido de analisar essa operação de forja ou elaboração da sua própria história, enxergando-a em seu presente, que esta tese se vincula fortemente à área de concentração da qual faz parte. Para o historiador ou a historiadora do Tempo Presente, pensar nas condições em que foi elaborado ou desenvolvido o regime de historicidade o qual se pretende analisar constitui-se então como um dos eixos metodológicos centrais. É por isso que enxergamos, nessa organização da história apresentada no Anuário Comemorativo da

Rádio Nacional, um elemento da modernidade padronizadora, como indica Giddens (1991, p. 24):

A "história", como a apropriação sistemática do passado para ajudar a modelar o futuro, recebeu seu primeiro estímulo importante com a primitiva emergência dos estados agrários, mas o desenvolvimento das instituições modernas lhe deu um novo ímpeto fundamental. Um sistema de datação padronizado, agora universalmente reconhecido, possibilita uma apropriação de um passado unitário, mas muito de tal "história" pode estar sujeito a interpretações contrastantes. Em acréscimo, dado o mapeamento geral do globo que é hoje tomado como certo, o passado unitário é um passado mundial; tempo e espaço são recombinações para formar uma estrutura histórico-mundial genuína de ação e experiência.

A respeito do regime de historicidade que a Rádio Nacional propõe em seu anuário e, por consequência, da organização da sua história, um dos aspectos que chamam a atenção é o apagamento do momento em que a emissora foi encampada pelo governo do Estado Novo, como já foi abordado neste trabalho. Em nenhum momento do anuário é feita alguma menção sobre o regime ditatorial comandado por Getúlio Vargas que, sem dúvidas, foi um dos principais impulsionadores da estação para além de seu êxito comercial. Esta última característica, inclusive, é o que é mais valorizado pelo documento, que mostra, em vários gráficos, sempre uma narrativa apontada para um futuro de crescimento devido ao sucesso comercial que a rádio obtinha. Esse êxito já foi demonstrado por este trabalho e não restam dúvidas do sucesso da empreitada da emissora no que se refere à sua relevância comercial. Foi a Rádio Nacional uma das principais estações a estabelecer novos padrões de consumo e, principalmente, de propaganda no broadcasting brasileiro. No entanto, por trás desse sucesso comercial, operava uma estrutura mantida pelo governo a qual sequer é mencionado no anuário. Por tratar-se de um governo cujo modelo totalitarista assemelhava-se ao dos derrotados na Segunda Guerra Mundial e que o anuário, publicado em 1956, já integrava o contexto da Guerra Fria, podemos supor que não interessava à direção, aos investidores e aos anunciantes da Rádio Nacional vincular parte do sucesso da emissora ao regime de governo do Estado Novo. Mesmo que Getúlio Vargas tenha sido eleito pelo povo em 1951 e que o seu suicídio, em 1954, tenha causado comoção em grande parte da população brasileira, o Estado Novo ainda representaria um regime totalitarista para além de quem o liderou.

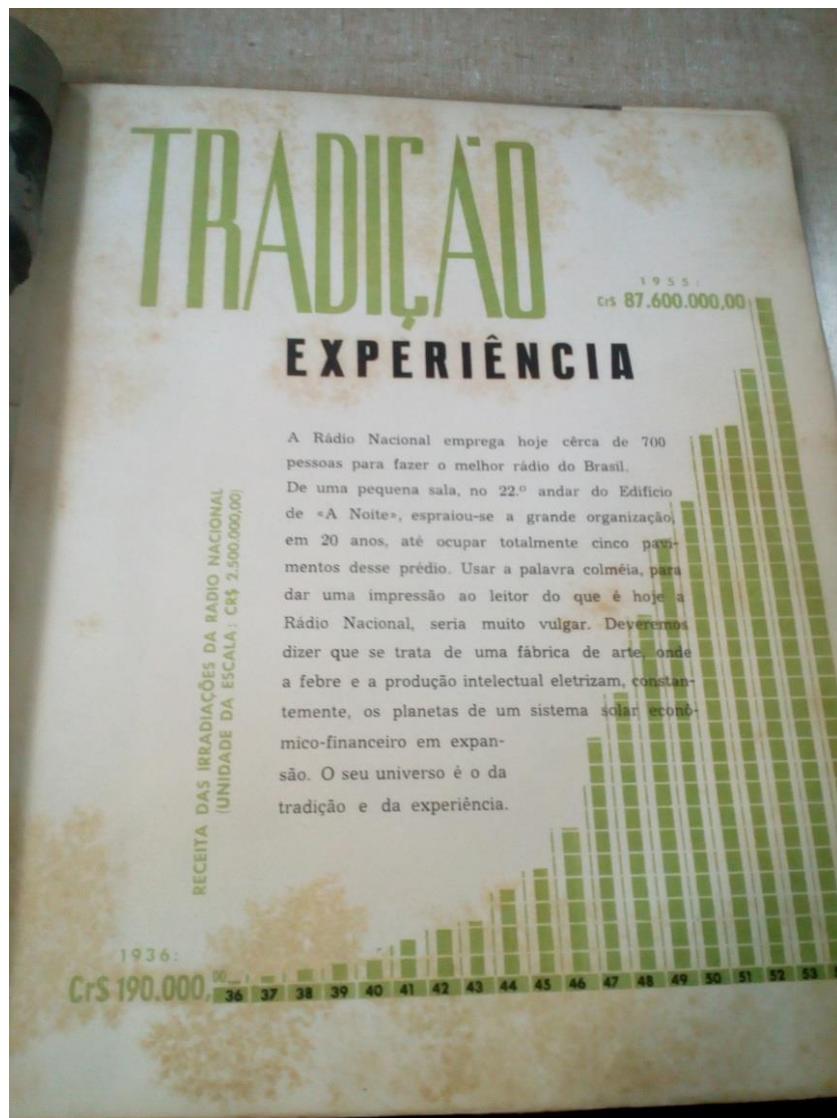
Após o texto de apresentação para os leitores ouvintes, a organização nos moldes dos grandes períodos históricos das diretorias que passaram pelo comando da emissora e antes de seguir mostrando a estrutura da rádio, o anuário reserva um espaço para os funcionários que estavam na emissora desde a sua fundação, em 12 de setembro de 1936, e que continuavam na emissora até aquela data, em 1956. Na seção intitulada "Os que ainda trabalham na Rádio

Nacional desde o dia 12 de setembro de 1936”, são apresentados 18 funcionários que completaram duas décadas junto à emissora. Dos nomes listados, temos empregados das mais diversas funções: do setor técnico, Alberto Roxo Ramos, que atuava como técnico dos transmissores; Armando Longoni, como assistente; Germano da Silva Ferreira, como zelador; Jayme Lopes de Carvalho, que era o responsável pelas instalações elétricas; e José Gomes Ribeiro, descrito como funcionário da equipe técnica. Dos locutores, o anuário apresenta Aurélio de Andrade, Celso Guimarães e Ismênia dos Santos (a única mulher dentre os 18 listados). Da equipe administrativa, os nomes trazidos são de Ataulfo Xavier Lopes, da seção de rádio teatro; Jair Picaluga, chefe da Divisão de Publicidade; e Nelson Faria, diretor da Seção de Contabilidade da Rádio Nacional. Por fim, constavam aqueles ligados à produção musical da emissora, como o violinista Célio Nogueira; o chefe do regional, Dante Santoro; o violinista Jayme Marchevski; Luciano Perrone, apresentado como “o melhor baterista brasileiro.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 8); o cantor Nuno Roland; Radamés Gnattali, apresentando como “dos mais representativos valores da música brasileira.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 8) e, por fim, o maestro Romeu Ghipsman, “o primeiro grande obreiro da seção musical da Nacional.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 8).

A galeria desses que eram considerados fundadores da emissora apresenta os nomes dos funcionários em ordem alfabética e não conforme a classificação que adotamos aqui. Desse modo, é passada para o leitor a noção de que não importa a função exercida; todos ali teriam a mesma importância na construção da história da Rádio Nacional. Não é dado destaque na foto ou na legenda para um locutor ou cantor em detrimento a um funcionário técnico, por exemplo. As fotos são do mesmo tamanho e as legendas também seguem um mesmo padrão de diagramação. Um dado curioso que aparece em algumas descrições é o salário inicial de alguns funcionários, o que pode causar estranhamento nos dias de hoje; no entanto, isso era razoavelmente normal na época em que o anuário foi publicado. Os artistas, em entrevistas para periódicos como a Revista do Rádio, costumavam revelar seus salários. No caso do anuário, a intenção provavelmente foi de mostrar a ascensão de que o funcionário teve desde que foi contratado com determinado salário. Esse movimento de crescimento, inclusive, é algo que marca todo o anuário. Como veremos a seguir, tanto nos gráficos apresentados como nos textos redigidos, a visão mostrada é sempre de um crescimento sem fim, sendo o futuro colocado como a principal força motriz da emissora.

Após apresentar o conselho de administração da Rádio Nacional, formado pelos diretores de cada divisão, o anuário traz um gráfico das receitas das irradiações da Rádio Nacional (Figura 39).

Figura 39 – Anuário Comemorativo dos Vinte anos da Rádio Nacional e seu gráfico de crescimento



Fonte: Superintendência (1956, p. 10).

O gráfico, organizado por ano, parte de 1936, com a receita de Cr\$ 190.000, e chega a 1955 atingindo a marca de Cr\$ 87.600.000,00. O texto ressalta o crescimento representado no gráfico comparando-o com a expansão da emissora no prédio que ocupa: "De uma pequena sala no 22º andar do Edifício de 'A Noite', espalhou-se a grande organização em 20 anos, até ocupar totalmente cinco pavimentos deste prédio." (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 10). Sobre a dinâmica que teria sido responsável pelo crescimento da rádio, o texto demonstra uma

relação entre o setor criativo da emissora e a sua estabilidade financeira: “Deveremos dizer que se trata de uma **fábrica de arte**, onde a febre e a produção intelectual eletrizam, constantemente, os planetas de um sistema solar econômico-financeiro em expansão.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 8, grifo nosso). Essa perspectiva fabril, por assim dizer, expressa no texto que acompanha o gráfico de crescimento da emissora, integrava o contexto nacional desenvolvimentista que estava na pauta do que se pretendia projetar para o Brasil. Em todo o Anuário, a estrutura da Rádio Nacional é mostrada sob essa perspectiva de linha de montagem, que entregava um produto final de alta qualidade para os seus ouvintes: do rádio jornalismo aos programas de auditório, das atrações musicais às radionovelas. Ainda sobre o gráfico supracitado, a emissora faz questão de destacar que a força motriz que leva a Rádio Nacional para o futuro está calcada nas palavras destacadas anteriormente, cumprindo a função de título: tradição e experiência.

O anuário segue mostrando dados atuais atingidos pela Rádio Nacional relativos a toda a sua estrutura, como número de funcionários por seção, a grandeza de suas instalações e toda a complexidade gerencial necessária para que a emissora funcionasse bem e alcançasse o sucesso de que desfrutava. Antes de uma apresentação mais detalhada de cada seção (radioteatro, jornalismo e música), o anuário dedica um pequeno capítulo, intitulado “Revendo Papéis Antigos”, para destacar alguns pontos da trajetória da Rádio Nacional. Na apresentação do capítulo, o texto enfatiza a importância de olhar-se para o passado para conseguir alcançar seus objetivos futuros. Contrapondo-se ao que chama de saudosismo, o texto reitera a força da emissora nos tempos atuais e não apenas como algo que teria ficado para trás: “[...] uma organização como a Rádio Nacional vence, cada dia, uma nova jornada, em que a condição de atualidade é a principal.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 23). Para frisar que o livro comemora as duas décadas alcançadas e aponta para a conquista de mais anos de trajetória, o texto ainda esclarece: “Este livro, como já se disse, não será um aceno ao passado. Mas, a soma das nossas certezas atuais.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 23). O anuário apresenta seis momentos-chave da trajetória da Rádio Nacional: “Sábado 12/8”, em 1936; “Teatro em Casa”, em 1937; “Almirante”, em 1938; “Teatro Seriado”, em 1941; “Leite de Colônia”, em 1943; e, como um aceno para o futuro que parecia certo, “Televisão”, em 1956.

O primeiro momento relembrado é o de inauguração da Rádio Nacional, em 12 de setembro de 1936. Todo o ceremonial é descrito em detalhes, com as falas transcritas do

presidente do senado, Medeiros Neto, representando o presidente da república, Getúlio Vargas, bem como do cardeal D. Sebastião Leme dando as bênçãos para a inauguração. Também é feita descrição cuidadosa de todos aqueles que estiveram envolvidos no momento de fundação da emissora, momento este o qual já foi descrito e analisado neste trabalho em seu segundo capítulo, que trata da estrutura da Rádio Nacional. Agora, nosso olhar está focado em como isso foi representado com um inventário do passado em sua forma comemorativa. Como a página de apresentação do capítulo sugere, o próximo ponto de parada será a irradiação da peça “Oh meu irmão, salve-me!”, do espanhol Miguel Scuder, com tradução de Simões Coelho e adaptação de Julio Cesar, ocorrida em 1937, inaugurando o “Teatro em Casa”.

Outro momento apresentado como elemento fundamental na trajetória da Rádio Nacional é a estreia de Almirante, responsável por irradiar o primeiro “programa montado”, ou seja, estruturado em roteiro. “Curiosidades Musicais” irá então estabelecer um novo padrão radiofônico ao combinar técnicas de edição e roteirização utilizadas no cinema, deixando as irradiações muito mais dinâmicas, o que contribuiu em definitivo para atrair cada vez mais anunciantes publicitários e estabelecer a linguagem da radiofonia comercial no Brasil.

Para o ano de 1941, é destacado o “teatro seriado”, denominado “Em Busca da Felicidade”, do cubano Leandro Blanco, adaptado por Gilberto Martins, que seria o embrião de um fenômeno cultural brasileiro que se desdobraria para a televisão, atravessando décadas: as novelas. Inicialmente, as radionovelas estabeleceriam uma ligação diferente com o ouvinte, que acompanharia o programa com frequência e fidelidade necessárias para compreender a história. Diferentemente de um programa musical, que nem sempre tem ligação com a irradiação anterior, as radionovelas mantinham os espectadores ligados às suas irradiações, despertando a curiosidade para o que seria irradiado no próximo episódio. Como já ressaltamos, esse artifício para a manutenção da audiência seria utilizado também nas novelas televisas desde o primeiro sucesso, “Irmãos Coragem”, até os dias atuais.

Outro ponto trazido como destaque desses “Papéis Antigos” foi a assinatura de contrato com o patrocinador Leite de Colônia, em 1943, primeiro anunciente da Rádio Nacional que, por esse motivo, ocupa cadeira cativa no discurso comemorativo das duas décadas da emissora.

Por fim, nos pontos destacados, o último é aquele que aponta para o futuro televisivo da Rádio Nacional. Em seu anuário, a emissora coloca que as primeiras experiências realizadas com televisão no Brasil foram feitas nos estúdios da rádio “há quase dez anos.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 31), transmitindo o programa “Rua 42”, produzido por Max Nunes e apresentado por Manuel Barcelos. Desse modo, a Rádio Nacional objetivava, de certo modo, mostrar alguma credencial que garantisse a futura instalação de seu canal de televisão que, de acordo com o anuário em vários momentos, aconteceria muito em breve.

O livro comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional, após destacar momentos históricos importantes para o estabelecimento da emissora como uma das maiores líderes de audiência, seguirá mostrando toda a estrutura que compõe a rádio, separando-a por categorias. A primeira delas é dedicada à dramaturgia da emissora, mostrando todo o aparato envolvido nas transmissões de radioteatros, radionovelas e a produção ligada à dramaturgia. Com fotos e explicações bem detalhadas, todos os profissionais envolvidos na produção são mostrados. O próximo setor da Rádio Nacional apresentado ao leitor é o departamento de jornalismo. Nessa seção, é explicado como as notícias são elaboradas para o formato radiofônico. O destaque é o estabelecimento do Repórter Esso, que acabou tornado-se referência do jornalismo brasileiro – não somente radiofônico. A Divisão Musical da Rádio Nacional é abordada em seguida no livro, mostrando a estrutura necessária para irradiar tantos programas musicais. É detalhado o número de músicos, maestros, partituras, enfim, toda a estrutura existente para que a emissora se tornasse referência na produção musical radiofônica em todo o país. Após a apresentação dos setores responsáveis pela criação dos programas da emissora (dramaturgia, jornalismo e música), o anuário traz detalhes da estrutura técnica e de maquinário da Rádio Nacional. Constam descrição em fotos e textos sobre seus transmissores, antenas e todo o aparato necessário para alcançar todo o território nacional e muitos locais do globo. O livro segue com uma breve seção, intitulada “No Mundo da Criação”, que explica para o leitor como a ideia para um programa transforma-se em uma atração de fato, mostrando as pessoas e equipes envolvidas no processo de produção de alguma atração, seja qual gênero for, da ideia inicial à sua irradiação.

Quando investigado de modo mais aproximado, em escala reduzida, como operavam alguns setores da Rádio Nacional, é possível perceber questões as quais, em uma perspectiva mais geral, acabavam escapando da análise histórica. Paul Ricoeur (2010) defende, como ponto central, a questão das novas possibilidades que a variação de escala permite no sentido

de que se consiga observar novas questões antes despercebidas em uma perspectiva mais panorâmica. Segundo o autor: “A ideia chave ligada à ideia de variação de escalas é que não são os mesmos encadeamentos que são visíveis quando mudamos de escala, mas conexões que passaram despercebidas na escala macro-histórica.” (RICOEUR, 2010, p. 221). Esse ajuste permite, por exemplo, questionar a visão simplificadora de que a Rádio Nacional teria sido principalmente, quando não somente, porta-voz do Estado Novo. Ao observar como funcionava toda a parte comercial da emissora, bem como a polifonia dos programas que, por muito tempo, ficaram no ar, o que poderíamos chamar da trama “ideológica” imbricada na rádio revela-se muito mais complexa do que, por muito tempo, se retratou ou foi apresentado em algumas produções historiográficas.

A última e maior seção em número de páginas do livro comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional é dedicada àqueles que sustentavam financeiramente a emissora: os anunciantes. A seção de publicidade tem um total de 38 páginas, contendo os mais diversos tipos de anúncio. Desses, 32 trazem anunciantes que ocupam uma página inteira da publicação, sendo as últimas seis páginas ocupadas, cada uma, por quatro marcas, totalizando 56 marcas, escritórios de publicidade e demais parceiros registrados nessa última seção.

Desse universo, selecionamos cinco anunciantes que, em suas peças publicitárias, possuem uma relação mais próxima com a comemoração dos 20 anos da Rádio Nacional. O primeiro deles é o Leite de Rosas. Em uma carta dirigida aos leitores e ouvintes, a marca lembra do pioneirismo enquanto patrocinadora dos programas da emissora: “Como é notório, Leite de Rosas figura entre os primeiros patrocinadores de programas da Rádio Nacional, colaborando efetivamente, pela qualidade de suas apresentações, com a bela obra de cultura popular realizada pela festejada emissora.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 93). O texto segue descrevendo uma ação de publicidade de sucesso firmada entre a marca e a Rádio Nacional: um livro colaborativo escrito em prosa e verso, com textos enviados pelos ouvintes, intitulado “Antologia das Rosas”. Nessa ação, os ouvintes poderiam enviar o que conheciam de produção literária feita no Brasil que tivesse, como tema, as rosas. A carta-anúncio é encerrada com um agradecimento pela parceria da Rádio Nacional “pelo cunho altamente artístico de sua programação, razão evidente da indiscutível preferência do público pela prestigiosa e querida emissora.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 93).

O segundo anúncio que selecionamos também segue o formato epistolar, dessa vez do jornal *A Noite* para a Rádio Nacional. Na carta, o jornal coloca-se como mãe da emissora:

“Querida filha, Vejo-te finalmente, na plenitude de sua existência, pujante e bela a desfrutar tal prestígio, que eu mesma, tua velha mãe, nem sei com que posso presentear-te no teu vigésimo aniversário.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 94). O texto segue exaltando todas as conquistas e características pelas quais sua “filha” era destacada, até que, em determinado momento da carta, é feita a revelação: “Querida...não sei como falar... soube que esperas um rebento...serei avó, que coisa! É verdade, não é? Pois olhe estou contentíssima!” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 94). A próxima na linha genealógica iniciada pelo jornal A Noite seria a estação de televisão da Rádio Nacional. Assim, a mãe relata na carta que não irá contribuir com o enxoval da neta que virá, mas dando o nome: “Tenho certeza que será uma menina e quero que lhe dês o nome de TV. Parece-te estranho? ... Pois eu quero, minha netinha deverá chamar-se Nacional-TV.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 94). Como veremos adiante neste trabalho, mesmo com o nome dado pela “mãe” e todas as aparentes certezas firmadas no anuário com relação à criação da estação de televisão da Rádio Nacional, essa “neta” nunca chegaria à vida.

Outro anunciante que estabelece uma relação de comemoração com a Rádio Nacional ao longo de sua trajetória de duas décadas é a companhia petrolífera Esso: “Juntos há 15 anos, são velhos amigos...15 anos...20.000 vezes a Rádio Nacional transmitiu para você o mais famoso jornal falado do país, o Repórter Esso.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 97). O anúncio ainda ressalta a função que o programa teria dentro da radiodifusão, tema recorrente desde o estabelecimento do rádio no Brasil: “O programa e a emissora são hoje uma instituição de utilidade pública, um marco no desenvolvimento da radiodifusão brasileira.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 97). De fato, a linguagem do Repórter Esso na voz de Heron Domingues irá estabelecer um padrão que servirá como baliza técnica (número de palavras, temas escolhidos para irradiação) e até mesmo estética (impostação da voz, pausas entre as palavras) para o jornalismo. Cabe ainda observar que mesmo não acompanhando a totalidade das duas décadas da Rádio Nacional, a Esso sinaliza a magnitude de seu programa jornalístico, fazendo uso número 20 multiplicado por mil, referente ao número de irradiações dentro do período de 15 anos.

O quarto anunciante que selecionamos é a RCA Victor. A “líder mundial em Rádio e discos...a primeira em Televisão!” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 98) chegou a ter sua estação de rádio no Brasil: a Rádio Transmissora, que teve os principais nomes de *cast* contratados pela Rádio Nacional quando esta foi inaugurada em 1936. Pouco tempo depois, a

Transmissora encerrou seus trabalhos, fazendo com que a empresa focasse no ramo dos fonogramas. O anúncio celebra os 20 anos da Rádio Nacional com uma imagem que buscava simbolizar o que a emissora construiu ao longo de sua trajetória, uma proposta de brasiliade (Figura 40).

Figura 40 – Anúncio publicitário RCA Victor no Anuário de Vinte anos da Rádio Nacional



Fonte: Superintendência (1956, p. 98).

No anúncio, é possível perceber a representação de alguns estereótipos que, caminhando lado a lado, constituiriam o povo brasileiro em sua totalidade. Da esquerda para a direita, temos um homem branco, representando um trabalhador operário (lembrando que vivíamos na década de 1950, sob o governo de Juscelino Kubistchek, com a expansão da indústria brasileira como aposta para a modernidade); outro homem branco, representando a figura do gaúcho (estereótipo do sul brasileiro que começou a ser firmado na Rádio Nacional

com o acordeonista catarinense Pedro Raymundo); no centro, uma baiana (branca), representada segundo o estereótipo desenvolvido por Carmen Miranda; a seu lado, um homem branco com indumentária fazendo referência aos cangaceiros, indumentária essa que passou a ser disseminada por Luiz Gonzaga como símbolo do sertão nordestino; e, por fim, um homem branco de terno e gravata, simbolizando o trabalhador brasileiro das camadas médias urbanas das cidades brasileiras. Na representação de povo brasileiro da RCA Victor, a população negra não é retratada, sendo ela inexistente aos olhos do anunciante. A única mulher da ilustração é objetificada como símbolo de alegria, figurando no centro da imagem como conciliadora. Essa análise é importante pois, como afirma Lilia Schwarcz (2014, p. 393), as imagens devem ser analisadas:

[...] como documentos que, assim como os demais, constroem modelos e concepções. Não como reflexo, mas como produção de representações, costumes, percepções, e não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam.

As representações firmadas na ilustração da campanha publicitária da RCA Victor têm sua relevância na medida em que “há uma relação muito mais ativa do que passiva entre imagens e contexto. Menos do que só registros imediatos de seu momento, elas ajudam a formar percepções coletivas, criar conceitos difundidos, selecionar registros de realidade.” (SCHWARCZ, 2014, p. 394). Além de ressaltar a Rádio Nacional como unificadora de todos os brasileiros, a RCA Victor lembra da parceria estabelecida entre a marca e a emissora, sendo a primeira a fornecedora dos transmissores para a rádio, os quais possibilitaram a “penetração nos lares de todos os pontos do país.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 98).

Dos anúncios publicitários reservados para o final do anuário, o último que selecionamos para análise pelo fato de estabelecer alguma relação da marca com os 20 anos da Rádio Nacional é da Colgate Palmolive – S/A. A relação entre a marca e a emissora é indicada logo no início do texto do anúncio, tendo em vista que, no mesmo ano em que a Rádio Nacional alcançava duas décadas de funcionamento, a Colgate Palmolive comemorava seu sesquicentenário: “Associando-se às homenagens prestadas a Rádio Nacional neste seu 20º ano de vida, Colgate Palmolive S/A justamente no ano que completa seu 150º aniversário [...].” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 114). Além desse fato, outro ressaltado pelo anúncio foi a parceria entre a marca e a Rádio Nacional para a realização do “primeiro programa de rádio-teatro irradiado com a novela Em Busca da Felicidade.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 114). A parceria no ramo do radioteatro no Brasil é ressaltada por meio da listagem de outras novelas irradiadas, como “O Direito de Nascer”; “Madalena”; “Também há lírios no

lodo”; e “Serra Brava”. O anúncio deixa bem clara a importância da Rádio Nacional e da marca para a história das radionovelas na radiodifusão brasileira: “Pioneiras do Rádio Teatro no Brasil!” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 114) e encerra com os respectivos slogans comemorativos: “Rádio Nacional: vinte anos a serviço do bom rádio” e “Colgate – Palmolive S/A: 150 anos fabricando produtos de qualidade.” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 114). Algo relevante a ser observado nesse anúncio foi a escolha do que seria comemorado e destacado na parceria entre a Colgate – Palmolive S/A e a Rádio Nacional. Apesar do destaque feito a respeito do patrocínio da primeira radionovela transmitida pela emissora em 1941, o primeiro patrocínio ocorreu três anos antes, em 1938, como já abordamos neste trabalho, na ocasião em que a Colgate – Palmolive S/A patrocinou o programa “Palmolive” que, dentre outras atrações, irradiou aquela que seria um marco no arranjo de música brasileira: a composição “Ritmo de Samba na Cidade”, de Luciano Perrone. A escolha de destacar o radioteatro e suas radionovelas mostra a força e a relevância que esse tipo de atração tinha perante seu público ouvinte, sendo que ressaltar tal elemento em um Anuário Comemorativo como o publicado pela Rádio Nacional ajudaria a agregar valor para a marca patrocinadora.

Quando se observa como a Rádio Nacional conta a sua história até os seus 20 anos, é possível perceber a experiência que a emissora mostra em seu anuário, indicando para o seu público como a rádio foi crescendo ao longo do tempo, acumulando cada vez mais expertise, tanto em sua gestão na perspectiva comercial como no desenvolvimento dos seus programas, o que acabou estabelecendo um padrão de qualidade para as outras emissoras. Além dessa experiência, a expectativa dos diretores expressa no anuário mostra como a Rádio Nacional elaborou sua narrativa sendo esta resultado de uma inflexão entre o passado, que fez a emissora chegar a seus 20 anos líder de audiência, e um futuro de sucesso que estaria sendo reservado ao próximo passo da emissora: um canal de televisão. É nesse sentido que Koselleck (2006, p. 306) afirma que: “todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem”. O autor avança ao analisar as experiências as quais, além do vivido, são constituídas por expectativas passadas: “Eis a estrutura temporal da experiência, que não pode ser reunida sem uma expectativa retroativa” (KOSELLECK, 2006, p. 313). É desse modo que, ao nosso ver, podemos observar um dos pontos mais fortes presente no anuário da Rádio Nacional, que é o estabelecimento de um futuro passado o qual apontava para um canal de televisão que nunca saiu – apesar de ser

dado como certo para quem lê o anuário. Como parte da estrutura da narrativa, a expectativa de inserção na rede de televisão recém-surgida no Brasil não é somente um elemento presente no discurso das comemorações de 20 anos, mas funciona como eixo norteador para contar o que foi realizado no passado. Em síntese, é retratado um passado que superou dificuldades e alcançou o sucesso, o qual estabeleceria as bases para o próximo passo da emissora rumo à televisão.

O Anuário Comemorativo dos 20 anos da Rádio Nacional é encerrado com uma mensagem do diretor geral, Moacyr Arêas, intitulada “O Salto para o Futuro”. No texto, o diretor toca em pontos importantes que dizem respeito a duas questões que considerou fundamentais: a trajetória da rádio até ali e o futuro que o canal de televisão iria proporcionar à emissora. Sobre a trajetória da Rádio Nacional, é destacado o sucesso financeiro da rádio, fruto do sucesso comercial obtido principalmente de seus contratos publicitários. O diretor faz questão de esclarecer que a rádio, ao contrário do que algumas críticas apontavam, era autossuficiente, estando “sempre apta a viver sua vida, sem a contemplação de verbas orçamentárias ou auxílios financeiros por parte dos poderes públicos” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130). Sobre o assunto, o diretor ainda lembra que a Rádio Nacional gerou lucro suficiente, sendo que “ampliou o seu patrimônio multiplicadas vezes, o que significa, simplesmente, que enriqueceu a Fazenda Pública” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130). Ou seja, a crítica de que a Rádio Nacional necessitaria de verba pública para o seu funcionamento é duplamente rebatida quando o diretor afirma que a emissora, além de ser autossuficiente, lucrava o bastante para garantir mais verba para os cofres públicos.

Após defender a rádio como uma empresa que, mesmo incorporada ao patrimônio da União, gerava lucro, o diretor aponta para as próximas etapas da história da Rádio Nacional e anuncia: “o assunto que marca esse salto para o futuro é a televisão” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130). De acordo com Moacyr Arêas, “o presidente Juscelino Kubistchek de Oliveira, em memorável despacho de 18 de julho de 1956, acertou definitivamente os rumos da Nacional – TV” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130). No entanto, isso acabou não ocorrendo de fato, sem que se soubesse ao certo o que teria acontecido para o abandono de um projeto que era dado como certo. Em pesquisas realizadas na coletânea de leis e decretos assinados no ano de 1956, não consta nenhuma referência à criação da anunciada “Nacional-TV”. O curioso é que tanto no decorrer do texto que encerra o anuário como em reportagem veiculada com grande destaque em setembro do mesmo ano

(1956) pela Revista do Rádio, a criação da estação de televisão da Rádio Nacional é dada como certa. No texto de encerramento do anuário, da metade para o final, o diretor Moacyr Arêas fornece inclusive detalhes do funcionamento da futura estação de televisão: “nos próximos meses, os receptores de televisão da Capital da República e adjacências estarão assinalando a existência do Canal 4 onde se estampará a imagem da nossa TV” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130). Seguindo a linha apresentada em todo o anuário, que mostrava a estrutura organizacional da emissora, o diretor deixa claro que “[...] um núcleo inicial – a Divisão da Televisão – que mais tarde formará a estrutura da Nacional-TV, dá, neste momento, os primeiros passos” (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130). Após agradecer o apoio de Mário Pires, Superintendente das Empresas Incorporadas ao Patrimônio Nacional, o texto do diretor é encerrado com um agradecimento a todos os que prestigiaram a Rádio Nacional ao longo das duas décadas percorridas até ali e, novamente, aponta para o futuro televisivo o qual a emissora estava perto de alcançar:

Com estas notícias, creio encerrar este livro com um fecho de ouro, pois elas levarão alegria e entusiasmo a este generoso público que sempre apoiou a Rádio Nacional. Com o fantástico progresso da ciência eletrônica, é de se acreditar que muito brevemente maiores camadas da população deste país, pelo interior a fora, gozarão dos benefícios da TV. Nesse instante não longínquo do futuro, então, a Rádio Nacional, através de sua televisão, procurará estar presente como sempre ao lado e a serviço do povo brasileiro. (SUPERINTENDÊNCIA, 1956, p. 130).

O texto de encerramento do anuário assinado por Moacyr Arêas, desde o seu início, relatando o sucesso comercial e financeiro da emissora, até o apontamento para o futuro televisivo, tinha, como destinatários, os anunciantes que, aos poucos, estavam voltando os seus olhares para as possibilidades que a televisão poderia proporcionar para a veiculação de seus produtos. É por isso também que o diretor desenha o futuro televisivo: naquele momento, mostrar que a Rádio Nacional também teria sua estação de televisão significava uma estratégia de sobrevivência financeira para manter sua carta de anunciantes, os quais eram a base da estabilidade comercial da emissora.

Em reportagem veiculada na edição de 1º de setembro de 1956 da Revista do Rádio, o diretor da Rádio Nacional Moacyr Arêas concede entrevista à publicação, que destaca, em letras garrafais, em sua manchete: “A TV-Nacional transmitirá 8 horas por dia – e em cores!” (A TV-NACIONAL..., 1956, p. 17). A entrevista de duas páginas, realizada por Hélio Tys, além de estampar a manchete com grande destaque em sua segunda página, traz uma foto de Moacyr Arêas, sorridente, demonstrando confiança em suas declarações para o público leitor da revista, ouvinte da emissora e futuro telespectador (Figura 41).

Figura 41 – Reportagem sobre a TV-Nacional na Revista do Rádio



Fonte: A TV-Nacional... (1956, p. 17).

A entrevista traz alguns elementos muito importantes sobre a relação entre rádio, televisão e anunciantes, além de um questionamento sobre a função da Rádio Nacional enquanto empresa vinculada ao patrimônio da União (tema que parece ser recorrente, tendo em vista que foi o assunto da abertura do texto de encerramento do Anuário Comemorativo). Sobre o primeiro tópico, quando questionado se “As grandes verbas com publicidade que a rádio lida não serão prejudicadas pela TV?”, o diretor respondeu:

Tenho quase que certeza que não. Aproveito a oportunidade para declarar a minha opinião no sentido de que o progresso do país e do Rio de Janeiro em particular,

poderá assegurar a sobrevivência do rádio e da TV, esta com as diversas estações previstas no seu desenvolvimento em nossa cidade. (A TV-NACIONAL..., 1956, p. 17).

Assim como no encerramento do anuário, nessa entrevista, o diretor dirige-se aos anunciantes, demonstrando certa segurança ao afirmar, nas entrelinhas, que existe mercado para os anunciantes de rádio e televisão e que a ampliação das estações de televisão e os novos investimentos que isso acarretaria contribuiria para o progresso do país e de sua capital federal. É importante ressaltar que o Brasil estava vivendo sob um clima de otimismo com o progresso industrial com a recente eleição de Juscelino Kubistchek e seu discurso desenvolvimentista. Sobre as diretrizes sob as quais operariam a TV-Nacional, o diretor descreve, mais uma vez em tom prognóstico, com detalhes, o que estampou a manchete da entrevista: “Entendo que TV-Nacional deve vir adaptada para admitir no futuro, transmissões em cores e estará aparelhada para um funcionamento mínimo de oito horas diárias.” (A TV-NACIONAL..., 1956, p. 17). Um questionamento relevante para percebermos como a Rádio Nacional era vista enquanto emissora pertencente ao aparato estatal foi elaborado da seguinte maneira por Heitor Tys: “Qual a exata função do rádio e mais particularmente de uma emissora como a Nacional, que é empresa ligada ao patrimônio da União?” (A TV-NACIONAL..., 1956, p. 17). Seguindo o mesmo tom presente na carta de encerramento do anuário e de como a Rádio Nacional apresentava-se perante ouvintes e anunciantes, Moacyr Arêas responde como um bom administrador:

Encontro a Nacional como empresa incorporada ao Patrimônio da União. Entendo que não me compete indagar da conveniência desse estado de coisas. Procuro administrar a empresa como se estivesse na gerência de uma casa particular, visando o desenvolvimento e a melhoria de suas condições econômicas. (A TV-NACIONAL..., 1956, p. 17).

A entrevista é encerrada com um questionamento que foi feito durante toda a fase de inserção da televisão no Brasil e, posteriormente, com o advento da internet e assim por diante: “Crê que o rádio esteja com os dias contados?”. Respondendo sob a perspectiva de quem lida com as finanças para o funcionamento de uma empresa, o diretor da Rádio Nacional faz a seguinte ponderação em sua resposta: “Enquanto a TV não se libertar dos altos ônus da sua produção e dos limites restritos de suas possibilidades de transmissão, acredito que não estará vulnerada a posição do rádio no país” (A TV-NACIONAL..., 1956, p. 17). Ou seja, o que estava em jogo, de acordo com a visão de Moacyr Arêas, era o alto custo de funcionamento de um canal de televisão frente à verba que poderia gerar, tendo em vista que, até aquele momento, a TV não era acessível para grande parte da população. Esse fato

acabava diminuindo o seu alcance e, consequentemente, seu potencial de penetração nos lares brasileiros, elemento fundamental para atrair os anunciantes para qualquer emissora, sendo estes seus principais mantenedores.

Fica uma dúvida para nós que analisamos essa situação passados mais de 60 anos: o que teria impedido a implantação da emissora de televisão da Rádio Nacional? Como abordamos neste trabalho, tanto no texto que encerra o Anuário Comemorativo como na reportagem veiculada por uma das publicações mais influentes e respeitadas do mundo artístico, a TV-Nacional era vista como algo certo. No texto do anuário, o diretor usa metade do espaço somente para tratar do futuro televisivo, fornecendo detalhes como o número pelo qual iria operar a estação: Canal 4. Na entrevista para a Revista do Rádio, já especulava uma operação de oito horas diárias a cores, além de outras diretrizes. Com tudo isso, repete-se o questionamento: qual teria sido o impedimento para que esse futuro desenhado tivesse sido feito presente? Luis Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira, no livro referência sobre a estação, “Rádio Nacional: o Brasil em Sintonia” (1984), pinçam um causo travestido de depoimento, trazido por Mário Lago, que pode ser uma pista do que teria acontecido para impedir a implementação daquela que seria, muito provavelmente, uma das estações de televisão mais influentes de sua época, tendo em vista a emissora de rádio à qual estaria vinculada. Mário Lago, no livro “Bagaço de Beira-Estrada” (1977), faz um relato autobiográfico de sua carreira radiofônica como radioator, intérprete e compositor, focando especialmente em seu período na Rádio Nacional. O livro, apesar de seguir uma linha cronológica de acontecimentos, tece, em alguns momentos, referências rápidas ao passado, semelhantes a *flashbacks* utilizados em filmes e seriados televisivos. Lago (1977), ao relatar uma histórica greve da categoria de atores ocorrida em 1962, que resultou na regulamentação da profissão, lembrou-se do jogo de poder que existia entre quem trabalhava nas emissoras de rádio e televisão, quem comandava essas estações e, por fim, o governo federal. Sobre essa tensão entre esses três atores – profissionais; empresários e governo –, Lago (1977, p. 225) observa: “Mal íamos saindo do salão onde se assinara o decreto-lei que regulamentava nossa profissão, o Presidente se retirava para ao interior do palácio em companhia dos donos de rádios e televisões”. Sobre o que isso poderia significar frente às negociações e conquistas da categoria, em um tom não tão otimista quanto aqueles que comemoravam a conquista, Lago (1977, p. 226), sobre os diretores das emissoras de rádio e televisão, lembra: “Era uns dez valendo o quíntuplo de todos nós, que não dispúnhamos de microfones, quanto mais de redes.

Até onde iriam essas pressões? Até que ponto elas seriam aceitas?”. A situação ocorrida então em 1962 fez Lago (1977) recordar um incidente, relacionado à TV-Nacional, relatado por Waldemar Galvão, que viajava sempre com o então presidente Juscelino Kubistchek, cerca de seis anos antes:

Numa dessas tantas viagens Assis Chateaubriand sentou no banco ao lado do de Juscelino, e levou a viagem inteira procurando demovê-lo da loucura de dar um canal à Nacional (naquela época as Associadas dominavam inteiramente o mercado). Entre os sorrisos de clichê o presidente lhe fez ver que já tinha empenhado a palavra, não podia recuar agora, e o velho guerreiro não teve papas na língua: “Se Vossa Excelência der o canal de televisão à Nacional, jogo toda minha rede de rádio, imprensa e televisão contra seu governo”. Não sei se terá sido por causa dessa ameaça, mas a verdade é que o canal prometido caiu no rol das coisas esquecidas. (LAGO, 1977, p. 226).

Não encontramos nenhuma evidência que possa provar, de alguma maneira, esse incidente relatado pelo locutor Waldemar Galvão e trazido à tona por Mário Lago (1977). No entanto, o que se mostrou de fato é que a TV-Nacional nunca chegou a ser uma realidade, mesmo com todas as garantias dadas por seu diretor Moacyr Arêas no ano de comemoração dos 20 anos da Rádio Nacional. Sabemos que os processos históricos não são forjados somente com documentos que oficializam os fatos e valorizamos o relato dos testemunhos para a compreensão do passado. Por isso, trazemos à barca deste trabalho esse relato de Lago (1977) que, embora não apresente nenhum elemento oficial atestando o que diz, provém de um agente histórico que esteve envolvido diretamente como o universo radiofônico e que também já dispunha de uma reputação a qual, pouco provavelmente, seria colocada em risco ao publicar um relato falso.

Verificamos que o Canal 4 de televisão – que, conforme escrito por Moacyr Areas, seria o prefixo televisivo da TV-Nacional – acabou em 1957, sendo concedida a concessão para a Rádio Globo. Em nota publicada em 11 de julho de 1957, o jornal *O Globo* celebra a conquista da concessão da emissora de televisão e traz alguns elementos discursivos que já percebemos nas falas do diretor da Rádio Nacional tanto no texto de encerramento do anuário como em sua entrevista para a *Revista do Rádio*. Pelo destaque gráfico dado ao fato na manchete e os demais elementos trazidos pela nota segue a reprodução do fac-símile (Figura 42).

Figura 42 – Nota sobre aquisição de concessão de televisão da Rádio Globo

***Readquire a RÁDIO GLOBO
o Seu Canal de Televisão***

O PRESIDENTE da República acaba de aprovar a exposição de motivos do Ministro da Viação, mandando fazer à RÁDIO GLOBO a concessão do canal 4, até então pertencente à Rádio Nacional. Os que têm preconizado, como O GLOBO, que o Estado não interfira na economia privada, sobretudo nos setores de imprensa, controlando a opinião pública, estão de parabéns. Mas o ato do Sr. Juscelino Kubitschek teve uma significação maior, pois veio reparar injustiça decorrente de perseguição política de que tinha sido vítima a RÁDIO GLOBO em consequência de suas críticas ao Governo.

EFETIVAMENTE, a RÁDIO GLOBO foi a primeira estação, entre nós, a pleitear um canal de televisão. Seu requerimento nesse sentido, à frente dos demais, era datado de 9 de janeiro de 1951. Inicialmente deferido, como era de justiça, em face de parecer da Comissão Técnica de Rádio, segundo se vê no despacho publicado no "Diário Oficial" de 13 de março de 1951, foi posteriormente indeferido, para decisão do então Presidente da República, como consta do despacho no "Diário Oficial" de 24 de janeiro de 1953.

ARECUSA governamental, definida três anos depois de formulado e inicialmente atendido o pedido da RÁDIO GLOBO, não se originou em razões de ordem técnica ou outras merecedoras de acolhida. Muito pelo contrário, tudo fazia prever que o Governo seguisse o princípio de aceitar as conclusões da Comissão Técnica de Rádio. Fatores outros, de natureza política, envolvendo uma parcialidade inadmissível no trato dos negócios de interesse do País, levaram à recusa final, com a agravante de que, nessa época, sete canais foram distribuídos a emissoras cujos pedidos tinham sido muito posteriores aos da RÁDIO GLOBO.

COMO no Rio, também em São Paulo, em Belo Horizonte, em todas as capitais, em todo o País, têm sido feitas centenas de concessões de canais de rádio e de televisão, sem qualquer concorrência ou outra formalidade nesse sentido, de acordo, aliás, com a lei.

CABE agora à RÁDIO GLOBO, que tem sido um instrumento de debate dos grandes problemas do País, e que tem sabido manter diante dos poderes públicos uma independência que todos lhe reconhecem, ver restabelecido o seu direito de entrar no campo da televisão.

Fonte: Readquire a... (1957).

O elemento discursivo que se faz presente nessa nota e nas declarações do diretor da Rádio Nacional em 1956 diz respeito ao papel do governo, do Estado brasileiro, no setor de comunicação, principalmente no que diz respeito à rádio e à televisão. A nota d'O Globo é bem clara: "Os que têm preconizado, como O Globo, que o Estado não interfira na economia privada, sobretudo nos setores da imprensa, controlando a opinião pública, estão de parabéns" (READQUIRE A..., 1957). A nota segue relatando que, dentre as estações de rádio no Brasil, a Rádio Globo teria sido a primeira a solicitar a concessão de televisão. Esta teria sido aceita em 1951, mas posteriormente negada em 1953. De acordo com a publicação, o motivo da recusa teria motivações políticas em retaliação às críticas feitas pelo grupo O Globo ao governo vigente. Desse modo, a nota celebra a reaquisição da concessão do canal de televisão

que havia sido negada. No fim, é celebrada ainda a questão da livre concorrência entre as emissoras, a fim de demonstrar que a recusa inicial da concessão não teve nenhum critério técnico claramente estabelecido, tendo em vista que várias concessões foram feitas para várias emissoras nos anos anteriores. De fato, quando analisada a coleção de leis de 1956, por exemplo, é possível verificar a concessão de estações de televisão para estações de rádio em Curitiba (Rádio Televisão Paraná Sociedade Anônima), Belo Horizonte (não especifica qual rádio, mas autoriza a concessão) e Santos (estaçao de televisão para a Rádio Difusora). Voltando à trajetória do que seria a TV Globo, verifica-se que somente no ano de 1966 é que a emissora entrará ao ar, ou seja, quase uma década após obter sua concessão.

No sítio on-line dedicado à memória do Grupo Globo, uma linha do tempo mostra um investimento focado principalmente no mercado editorial antes da entrada no mercado televisivo. Roberto Marinho irá adquirir a estrutura que dará origem à Rede Globo das Organizações Victor Costa, fundada pelo ex-diretor da Rádio Nacional (cargo exercido no período de 1951 a 1954). Costa, após adquirir, em 1953, estações de rádio em São Paulo, como a Rádio Excelsior (que passa a chamar-se Rádio Nacional a partir daquele ano, sem nenhuma ligação formal com estação homônima do Rio de Janeiro) e a Rádio Cultura, adquire também a TV Paulista, Canal 5, em 1954. Apesar de sofrer com a concorrência da TV Tupi e da TV Record, a TV Paulista conseguiu emplacar alguns sucessos de audiência, levando Costa a ampliar sua organização, criando novas emissoras de televisão, como a TV Santos e a TV Bauru. Após o seu falecimento em 1959, os negócios passaram a ser gerenciados por sua esposa e um enteado que, aos poucos, foram sucateando a estrutura das estações visando à sua venda. Foi então em maio de 1965 que Roberto Marinho adquiriu toda a estrutura das Organizações Victor Costa, incluindo as estações de televisão e rádio – e funda a Rede Globo. No ano de 1977, a TV Paulista passou a chamar-se TV Globo São Paulo; a Rádio Nacional (de São Paulo) foi renomeada de Rádio Globo São Paulo; e a Rádio Excelsior reestabelecida com o nome de CBN.

Um mês antes de Roberto Marinho adquirir as Organizações Victor Costa, no dia 26 de abril de 1965, a TV Globo havia sido fundada sob o prefixo do Canal 4, o mesmo que estaria reservado à TV-Nacional. A foto a seguir (Figura 43) mostra o prefixo do canal na placa na frente da construção da primeira sede da TV Globo, no bairro do Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 43 – Construção da primeira sede da TV Globo no Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro



Fonte: Grupo Globo (2020, on-line).

De todo esse episódio, é interessante observar a rede estabelecida entre esses diversos atores. Lembramos que o Roberto Marinho era filho de Irineu Marinho, que havia fundado o jornal *A Noite* em 1911, e que, após perder o controle deste em 1924, funda o jornal *O Globo* em 1925. O jornal *A Noite* desenvolveu-se no consórcio jornalístico que deu origem às revistas *Carioca*, *Vamos Ler* e à *Rádio Nacional*, como já abordamos neste trabalho. Já o jornal *Globo* desenvolverá seus negócios no ramo da comunicação fundando, no ano de 1944, a *Rádio Globo*, já sob o comando do Roberto Marinho (seu pai havia falecido no ano de 1925, 25 dias depois da primeira edição do jornal *O Globo*, decorrente de um infarto fulminante em casa). 33 anos depois de ter perdido o controle do jornal *A Noite*, a família Marinho consegue garantir a concessão de televisão que iria pertencer justamente à *Rádio Nacional*. Para além da

ironia que a história apresenta ou qualquer traço de vingança que pareça conter a nota trazida pelo jornal *O Globo* quando consegue a concessão de televisão, o interessante de observar é justamente o desenvolvimento do padrão de comunicação que foi sendo instaurado no Brasil a partir da década de 1930, com o estabelecimento das rádios comerciais brasileiras até chegar à consolidação da Rede Globo. Maria Elvira Bonavita Federico (1982, p. 91), a respeito do movimento iniciado pela TV Globo na década de 1970, afirma que:

Seguindo as pegadas da rádio, analisando suas fases mais significativas, a Globo, baseando-se principalmente na década em que imperou o divertional e o entretenimento barato, intentou a adoção e a contratação de todas as “estrelas” do popularesco. Assim o Chacrinha, Dercy Gonçalves, Flávio Cavalcanti etc. vieram imperar no vídeo [...].

Muitos dos programas que foram, aos poucos, estabelecendo-se como sucessos da TV Globo, eram adaptações de sucessos que já faziam parte do repertório cultural dos brasileiros, acostumados com radionovelas, programas humorísticos e de auditório. Ou seja, tratava-se de um público que já era fiel e, assim, as atrações obtinham uma boa resposta de audiência, o que convencia os anunciantes a investirem. O chamado “horário nobre” televisivo que, durante muito tempo, ficou na faixa das 20h, foi estabelecido ao longo de muitos anos pelas estações de rádio na veiculação de seus principais programas e atrações diversas. Essa adaptação do que vinha sendo feito em termos de comunicação de sucesso no Brasil é evidente, como afirma Federico (1982, p. 92):

A sistemática empresarial da Nacional dos anos 40 e 50 foi reeditada em termos da TV, secundando o avanço econômico conseguido com a preferência de uma maioria das classes C, D. Solidificando-se interna e externamente, com uma unidade administrativa e constância operacional, ela se constituiu numa força que foi se alargando em termos de rede.

O padrão estabelecido pela Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950 passará, na década de 1960, por um período de adaptação à linguagem televisiva, nos programas veiculados pelas emissoras de televisão Tupi, a pioneira no ramo no Brasil; e Record, responsável por reeditar o formato de programas musicais com a presença de um público em um auditório com seus Festivais da Canção. Até que, na década de 1970, após o estudo do que vinha sendo feito até então, a aquisição de equipamentos modernos de edição e a expansão para o mercado exterior, a TV Globo estabelecerá um novo padrão que, com o passar das décadas, dominará os níveis de audiência – muito semelhante ao que a Rádio Nacional alcançava nas décadas de 1940 e 1950. É por isso também que quem, assim como nós, no presente, pesquisa a história da Rádio Nacional, costuma fazer a comparação com a Rede Globo. Em conversas informais, para conseguirmos dar a dimensão do que era a Rádio

Nacional e o seu alcance no território brasileiro, corriqueiramente afirmamos: “Era mais ou menos o que a TV Globo é hoje”. Algo que procuramos demonstrar neste trabalho é que todas as estações de rádio e, principalmente, de televisão, quiseram ser “mais ou menos o que a Rádio Nacional foi” em seu auge.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] não chegamos a uma modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernização.” (Néstor García Canclini)

Constatamos, neste trabalho, que pesquisar sobre a Rádio Nacional coloca-se como uma questão pertinente para o presente, tendo em vista a resistência ao tempo de alguns elementos fundamentais de sua história. Primeiramente, tem-se o caráter material, que diz respeito ao prédio onde operava a emissora. Alvo de disputas imobiliárias até os dias de hoje, o Edifício A Noite, antigo símbolo de modernidade do Rio de Janeiro por ocupar um espaço privilegiado e revitalizado para as Olimpíadas de 2016, a região da Praça Mauá, é visto como uma oportunidade de negócio por empresas estrangeiras, ao mesmo tempo que outros setores, estes ligados ao patrimônio, defendem uma revitalização do prédio para o uso público. De início erguido e mantido principalmente com fundos privados, o Edifício A Noite passa a integrar o patrimônio da União ainda na década de 1940, quando o Estado brasileiro adquire todo o consórcio A Noite, como abordamos anteriormente. No entanto, por tratar-se de um local que nunca fora utilizado em sua totalidade como construção pública, assim como todo o imbróglio envolvendo o funcionamento da Rádio Nacional, os limites entre o público e o privado também parecem confusos como relação ao prédio. O que se tem de concreto é que o prédio se encontra fechado, sendo aguardada uma resolução definitiva de seu destino. Como tratamos, o último movimento foi a aprovação de uma reforma e utilização por parte da União. No entanto, como sabemos, tais processos costumam demorar muitos anos para que sejam, de fato, efetivados. Quando se olha para esse prédio ainda monumental, em um local tão privilegiado sob o ponto de vista urbanístico, acreditamos que seja fundamental compreender a importância que ele teve enquanto sede de uma das maiores emissoras de rádio já existentes no Brasil (se não a maior). É por isso que abordamos a história de sua construção como uma das ideias de modernidade desenvolvidas em relação à Rádio Nacional em sua totalidade, partindo de sua estrutura física, passando pela humana, com seus “operários da canção”, até chegar à representação sonora, sendo o foco deste trabalho parte da produção musical.

Em um país que sofria (e ainda sofre) com sérios problemas na área educacional, o advento de uma ferramenta que poderia irradiar informação simultaneamente em larga escala territorial, quando aliada ao recurso humano valioso do professor, apresentava-se como uma

possibilidade real de solução (ou ao menos atenuação) do déficit educacional que, na visão de quem defendia o rádio para esse fim, seria um dos nossos principais fatores de atraso com relação a outras nações. Uma das conclusões a que chegamos é que, mesmo não tendo cumprido por inteiro o seu objetivo de ser uma ferramenta educacional amplamente utilizada, como queria Roquette-Pinto, o rádio vai ter um papel muito importante na formação do povo brasileiro ao levar informações as quais, antes dele, ficavam muito mais restritas a um círculo letrado, por exemplo. Muitas informações contidas em livros e enciclopédias serão irradiadas, mesmo que de modo aparentemente superficial, a um número de pessoas que, em uma situação normal, não teriam acesso a esses dados.

Outros dois pontos de destaque com relação a esse novo momento na propagação de informação que foi sendo desenvolvida com o rádio dizem respeito, primeiramente, às notícias. Assim como o acesso aos livros, o acesso às informações contidas em jornais dependia fundamentalmente do domínio da habilidade de leitura e interpretação textual. Caso a pessoa não soubesse ler, dependia de alguém que lesse para ela aquela notícia (o que, de fato, acontecia bastante, quando alguém que sabia ler divulgava aquela informação oralmente em uma roda de conversa, por exemplo, com cinco pessoas). Com o rádio, esse mediador letrado não existia mais, sendo a informação propagada diretamente para o ouvinte que, agora, teria acesso a uma carga de informações nunca antes acessada.

Como um dos resultados deste trabalho, observamos que tanto DIP como IBOPE, mesmo que atuando em esferas diferentes, merecem uma análise tendo em vista sua influência no desenvolvimento do rádio no Brasil. A censura empreendida pelo DIP fez com que as emissoras tivessem que organizar a produção de seus conteúdos de um modo que pudesse ser enviado e analisado pelo departamento. Essa ação aparentemente organizacional refletiu em médio e longo prazos na maneira como os programas foram sendo roteirizados, sendo tomados certos cuidados que iam desde termos utilizados até a estrutura do programa em si. Já o IBOPE operou de modo quase dialético no início da radiodifusão comercial no Brasil pois, ao mesmo em que media índices de audiência e relevância de determinadas marcas, por exemplo, indicava para os diretores das emissoras caminhos a serem tomados para que tivessem um alcance mais preciso, variando a audiência que buscavam alcançar. É por isso que indicamos, para aqueles que pretendem trabalhar com o rádio como objeto de pesquisa, atentarem-se para tal fato e analisarem como atuavam esses dois órgãos nas esferas pública e privada.

Outro ponto averiguado nesta tese foi a importância que a Rádio Nacional teve no estabelecimento de um padrão de qualidade para todo o sistema de comunicação que veio a posteriori. A estrutura robusta da emissora não funcionava bem somente pelo grande número de pessoas envolvidas, mas pela organização presente em seus mais diversos setores e divisões. Neste trabalho, focamos em parte da produção musical empreendida pela rádio, analisando alguns aspectos dos programas de Almirante e de Radamés Gnattali, cada qual em sua especialidade, como artifícies de algumas ideias modernizantes para a música brasileira. No entanto, defendemos que o estudo da Rádio Nacional não se esgota na análise de sua divisão musical. O pesquisador ou pesquisadora que queira, por exemplo, estudar a divisão de radioteatro da emissora, encontrará vários elementos relativos à sua estrutura e ao seu funcionamento que estabeleceram balizas as quais perduram até os dias de hoje na teledramaturgia brasileira. Outro ponto focal poderia ser ainda o radiojornalismo desenvolvido pela Rádio Nacional. Como já tratamos, o Repórter Esso foi o representante máximo do setor, estabelecendo um padrão de veiculação de notícias, abarcando elementos como quantidade de informação veiculada, passando pela impostação vocal de Heron Domingues, podendo ser, também, averiguado como legado presente nos dias atuais nos principais telejornais, programas de rádio e *podcasts* brasileiros. Com isso, procuramos apontar que as ideias de modernidade demonstradas neste trabalho – partindo da estrutura física, passando pela humana e chegando à sonoridade – podem ser averiguadas em todos os setores da Rádio Nacional, colocando-se como relevante até os dias de hoje, sendo imprescindível sua análise para que se perceba como foram desenvolvidos certos padrões de qualidade na música, na dramaturgia e no jornalismo que conhecemos atualmente.

Como elemento importante na veiculação das ideias de modernidade da Rádio Nacional, verificamos, neste trabalho, a relevância das revistas ilustradas nessa empreitada. Focando na revista pertencente ao consórcio da emissora, a Revista Carioca, e na revista mais representativa do meio radiofônico, a Revista do Rádio, observamos que, para além de fornecer uma representação visual daqueles artistas, que sem esse aparato ficariam somente na imaginação dos seus ouvintes, as revistas tabelavam com as emissoras na formação de uma cultura radiofônica brasileira. Hoje, observando esse sistema de mídia envolvendo o rádio e as publicações impressas, como revistas e jornais, pode parecer um pouco óvia a questão de correlação entre os meios, considerando que as plataformas multimídias estão, atualmente, em processo de superevolução e superexposição desde o advento da internet, que encontra agora

o seu ápice nas redes sociais. No entanto, observamos ser interessante e pertinente mostrar como funcionava parte desse sistema midiático, tendo em vista o caráter inédito e experimental em que se encontrava a partir da década de 1930, o que, tal qual a estrutura radiofônica da Rádio Nacional, servirá como base para o que será desenvolvido com o passar dos anos no setor de jornalismo cultural ou até mesmo de celebridades. Nesse ponto, aliás, procuramos mostrar que as revistas ilustradas analisadas não se limitavam a enaltecer os artistas, armar polêmicas ou fomentar fofocas. Não que não o fizessem; no entanto, para além disso, contribuíram com o início do estabelecimento de um novo tipo de publicação que, ao tratar do universo radiofônico, refletia sobre esse meio e, dessa maneira, dotava o ouvinte de novos parâmetros, os quais, segundo nosso entendimento, influenciariam em sua experiência de escuta.

Foi também constatada neste trabalho a importância que os dois personagens escolhidos dentre todo o *cast* musical da Rádio Nacional tiveram para o desenvolvimento de suas ideias de modernidade. Como já pontuamos, cada qual em sua especialidade, Almirante e Radamés Gnattali, em suas produções radiofônicas, tiveram papel importante na elaboração e na veiculação de novas propostas para o que se fazia no rádio até então. O radialista Almirante, apesar de não estar formalmente ligado a nenhum grupo intelectualizado da época, como os Modernistas, ou ser incluído no rol dos folcloristas reconhecidos, como Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade, poderia ter seu trabalho vinculado a um desses grupos (que, muitas vezes, se misturavam e não operavam de maneira separada) quando analisamos sua produção musical e, principalmente, radiofônica. Desde o tempo que integrava o Bando dos Tangarás ao lado de Noel Rosa, Almirante incluía emboladas no repertório, fazendo-o ficar conhecido no meio musical como um bom cantor do gênero. Quando excursionava com Carmen Miranda, por exemplo, destacava-se nas apresentações não somente com os sambas vindos do Rio de Janeiro, mas com diversos outros ritmos vindos de várias partes do país, com foco especial na Região Nordeste. Ainda no Bando dos Tangarás, na gravação de “Na Pavuna”, Almirante, juntamente de seus companheiros, contribuiu na alteração dos padrões de gravação de sambas e maxixes ao conseguir incluir com sucesso os instrumentos de percussão na gravação feita ainda de modo muito simples. Com isso, como abordamos neste trabalho, será aberto um filão de mercado para os percussionistas que, antes, não eram chamados para a gravação de seus instrumentos, pois estes não seriam bem captados, atrapalhando ainda a percepção de outros instrumentos melódicos e harmônicos. Com essas considerações sobre

sua musicalidade, buscamos mostrar que, desde o início de sua carreira no meio artístico, Almirante buscava, de certo modo, inovar, fazendo justamente esse elo entre a tradição, no resgate e na pesquisa das emboladas, por exemplo; e a modernidade, ao incluir, em uma gravação, timbres até então entendidos como impossíveis. Essa visão de moderno será empreendida por Almirante quando este passa a trabalhar no meio radiofônico. Constatamos que desde o momento em que teve que pensar em inovações para não perder patrocinadores do Programa Casé até sua trilogia do folclore, conforme abordado neste trabalho, Almirante sempre buscou, de alguma maneira, inovar e modernizar o que vinha sendo feito até então.

Observamos, como sua maior contribuição nesse aspecto modernizante, dois pontos: o primeiro diz respeito à organização dos programasmeticulosamente roteirizados, o que mudou por completo os programas de rádio que vinham sendo veiculados até então ao aproximar a linguagem cinematográfica e seus artifícios de edição e montagem da linguagem radiofônica. Seja no encurtamento dos silêncios entre as atrações, seja na dinâmica sonora com a utilização de vinhetas e exemplos musicais, Almirante trará para o rádio uma dinamicidade inexistente, ou ao menos pouco desenvolvida, até então. Outro ponto de destaque no que se refere à modernidade presente em sua produção radiofônica que constatamos ao analisarmos parte de sua produção diz respeito à utilização do rádio como ferramenta colaborativa. Para além da participação do ouvinte em promoções envolvendo patrocinadores ou via cartas com sugestões, elogios ou reclamações, Almirante percebeu rapidamente a possibilidade de utilizar a transmissão simultânea sem fios para conseguir ampliar o seu arcabouço de estudo do folclore e da música popular brasileiros. Contando com a contribuição de ouvintes do Brasil inteiro, Almirante conseguiu estabelecer uma rede de contatos a qual, caso pertencesse a um grupo intelectual mais restrito a salões de exposições, galerias de arte ou revistas culturais, não teria atingido de maneira tão ampla. Incluímos em um dos subcapítulos deste trabalho o nome da função dada para Almirante em seu registro de trabalho na Rádio Nacional que, de certo modo, sintetiza o que empreendeu durante sua carreira: “artista-organizador.”

Já Radamés Gnattali contribuiu para as ideias de modernidade empreendidas na Rádio Nacional focando na questão musical, em que, de fato, residia sua educação. Observamos que desde sua formação como pianista em Porto Alegre, Gnattali já percebia, no folclore brasileiro, elementos que poderiam subsidiar parte de sua produção enquanto compositor e concertista. Essa visão acabará perpassando sua trajetória que, depois, se desenvolverá como

arranjador e maestro, encontrando, como auge do período que analisamos, a composição de “Fantasia Brasileira n. 1”. A tensão entre o erudito e o popular que marcará toda a trajetória de Gnattali foi outro elemento observado nesta pesquisa, que buscou mostrar que, na tentativa de superar essa falsa dicotomia, Gnattali desenvolveu arranjos que poderiam ser vistos sob a perspectiva da música erudita enquanto linguagem musical sinfônica, por exemplo, mas que vestiam elegantemente canções do cantor popular brasileiro, como ocorrido em “Carinhoso”, na gravação feita por Orlando Silva. Com a valorosa contribuição e parceria do músico percussionista Luciano Perrone, Gnattali inovou na sonoridade dos arranjos das orquestras brasileiras ao delegar, para instrumentos dedicados geralmente à harmonia e à melodia, a seção rítmica dos arranjos. Como verificamos, o exemplo mais famoso desse tipo de arranjo pode ser facilmente percebido na introdução de “Aquarela do Brasil”, na qual o naipe de saxofones parece chamar a canção, dando pulso à parte rítmica.

Constatamos também que Gnattali, assim como Almirante, contribuiu para a forja da moderna música brasileira ao remeter à tradição que o antecedia. Ao buscar temas folclóricos na composição de “Fantasia Brasileira n. 1”, por exemplo, o maestro mostrou que a música popular brasileira poderia ser inovadora partindo dela mesma, como se, em seu arcabouço de ritmos e harmonias, já residisse a força motriz necessária para essa operação modernizante. Os arranjos apresentados no Festival de Música Brasileira de 1956 são um bom exemplo de síntese desses novos arranjos e sonoridades propostos por Gnattali. O samba, já consagrado como símbolo nacional na ocasião de irradiação do festival, é o gênero eleito para mostrar essas possibilidades que a música brasileira poderia fornecer para que fôssemos um país do progresso não somente na perspectiva do nacional desenvolvimentismo em voga, mas também no quesito musical, como uma potência cultural com muito a mostrar para o mundo.

A respeito da comemoração dos 20 anos da Rádio Nacional, organizada pela própria emissora, observamos alguns pontos que merecem destaque. Iniciamos pelo Festival de Música Brasileira, realizado em 8 de setembro de 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e irradiado pela Rádio Nacional, e que integrava uma série de comemorações. Percebemos que, para além de celebrar o alcance das duas décadas sendo quase, em sua totalidade, de liderança absoluta de audiência, o Festival de Música organizado pela Rádio Nacional continha uma narrativa muito bem costurada a respeito da música brasileira. Com a divisão em duas partes, o discurso presente no festival deixa bem clara a divisão estabelecida entre o antigo e o novo na música brasileira, entre a tradição e o moderno. Como fio condutor dessa

trajetória musical, percebemos que os arranjos de Radamés Gnattali serviram ao propósito de contar parte da história da música brasileira, sendo essa narrativa sonora sempre apontada para o futuro, para o moderno na música brasileira. Não foi à toa que, como analisamos, a composição que cumprirá a função de transição entre o passado e o futuro da música brasileira é “Fantasia Brasileira n. 1”, de Gnattali, a qual conta com alguns temas da música popular brasileira, provenientes das tradições rural e urbana. Ao organizar o passado da música brasileira, apresentando para o ouvinte o que poderia ser considerado tradição e o que apontava para o moderno, a Rádio Nacional e seu Festival de Música Brasileira deixavam subentendido como a própria emissora enxergava-se enquanto organizadora da tradição cultural brasileira como o foco na música, nesse caso. O samba apontado como destaque no modelo do nacional-popular no projeto de modernidade é identificado como gênero escolhido do qual poderiam subdividir-se categorias, o que, ao mesmo tempo, mostra a versatilidade do gênero (seja nos arranjos, seja nas temáticas) e contribui na constituição da identidade nacional que atingia um novo patamar de força sob a égide nacional desenvolvimentista. Cabe observar também a escolha de três sambas do tipo exaltação como símbolo de novo e moderno pela direção musical do festival. O gênero que foi amplamente utilizado no regime do Estado Novo é ressignificado como portfólio do que o país poderia oferecer para o futuro, que se desenhava com o seu processo de urbanização e industrialização. Como todo processo de invenção de tradições (e modernidades), a escolha de repertório do Festival de Música Brasileira organizado pela Rádio Nacional partiu de pressupostos não relacionados apenas a uma trajetória temporal ou cronológica da música brasileira na delimitação do que seria tradicional e moderno, mas sobretudo de como essa tradição ou modernidade poderia ser projetada e representada no discurso sonoro (nos gêneros e arranjos apresentados) e na letra das canções. Cabe ainda observar que a canção será colocada como amálgama do moderno também por facilitar uma proposta discursiva de modo mais literal e explícito para a narrativa do festival.

Outros elementos observados na comemoração dos 20 anos da Rádio Nacional puderam ser levantados na análise de seu Anuário Comemorativo. No encerramento deste trabalho, analisamos o anuário de modo a verificar como a emissora contava sua história e quais eram as expectativas em relação a seu futuro. Vale salientar que esse mesmo documento serviu de base para o terceiro capítulo desta tese, mas no quarto e último, retornamos para a sua análise, focando na questão histórica, como apontamos. Um primeiro ponto observado é o

apagamento da relação entre a Rádio Nacional e o regime do Estado Novo que, por cerca de seis anos, esteve próximo à emissora, desde o seu encampamento em 1940 até o fim do regime em 1946, com a eleição de Eurico Gaspar Dutra. Em momento algum é citado explicitamente o regime estado-novista, sendo que este contribuiu muito com a estruturação da emissora, que continuou integrando o patrimônio da União nos governos democráticos, passando pela Ditadura Civil Militar, e está presente até hoje dentro da estrutura da Empresa Brasileira de Comunicação (EBC). Essa questão envolvendo o público e o privado que permeia toda a história da Rádio Nacional é abordada de maneira indireta quando é mostrado, em gráficos e em toda a narrativa do anuário, o sucesso comercial que, de fato, a emissora tinha alcançando. De modo mais explícito, na carta do diretor que encerra o anuário, essa questão é retomada, de modo que, no texto, percebemos uma postura defensiva de Moacyr Arêas, que assinala o sucesso comercial da emissora que, ao contrário dos críticos, não sugava dinheiro dos cofres públicos, mas o contrário, obtendo lucros que mantinham o funcionamento da emissora, chegando mesmo a injetar dinheiro para a União. Essa questão permeará outro imbróglio presente em boa parte do anuário e que, apesar do prognóstico estabelecido desde suas primeiras páginas, nunca chegou a ser concretizado: a TV-Nacional. Dada como certa pelo diretor no mesmo texto de encerramento e citada em diversos momentos do anuário como a próxima etapa da rádio, o canal de televisão da Rádio Nacional nunca chegou a sair do papel.

Como abordamos, existem algumas especulações do que poderia ter inviabilizado a iniciativa, sendo a mais propagada uma chantagem feita por Assis Chateaubriand a Juscelino Kubistchek. Para além do que poderia ou não ter acontecido, trabalhando com evidências mais claras, percebemos que a possibilidade de um canal de televisão com aparato estatal não incomodava apenas Chateaubriand, que teria feito a chantagem, mas também Roberto Marinho e seu grupo de comunicação O Globo, que, como observamos, salientou essa questão no texto comemorando a aquisição da concessão de televisão sob o prefixo que estava reservado à TV-Nacional. Lembremos que, na nota, é abordada a questão da comunicação estatal em relação ao que seria uma liberdade de concorrência, sendo então comemorada pelo grupo O Globo a concessão de televisão para eles em detrimento da TV-Nacional. Observamos ainda que o desenvolvimento desse imbróglio da TV-Nacional que, como salientamos, representa muito bem a questão do público e do privado que permeava o funcionamento da Rádio Nacional, mostrará que, menos de duas décadas depois, a TV Globo,

logo no início da década de 1970, iria operar e estabelecer um novo padrão de qualidade para as emissoras de televisão, de modo muito semelhante ao que fez a Rádio Nacional nas décadas de 1940 e 1950 com relação ao universo radiofônico.

A respeito da questão da modernidade em si, compartilhamos de algumas conclusões, ainda que longe de serem definitivas, sobre esse ponto. Observamos, no decorrer deste trabalho, na relação entre o Estado brasileiro e aqueles que desenvolveram a radiodifusão no Brasil o paradigma da modernidade. Ou seja, ao mesmo tempo em que foram desenvolvidas várias ideias diferentes de modernidade pela Rádio Nacional, objeto deste trabalho, o Estado brasileiro teve um papel centralizador muito forte. No que pudemos verificar, isso não ocorreu de modo trivial, como muitas vezes fez-se acreditar, em um movimento no qual a emissora seria uma simples porta-voz dos ideais do governo (principalmente no período Estado-novista). No entanto, desde a implementação do sistema comercial com leis e regulamentos, a radiodifusão brasileira desenvolveu-se seguindo parâmetros e objetivos que interessavam ao Estado.

Foi etapa importante para o desenvolvimento deste trabalho o acesso às mídias sonoras obtidas de modo colaborativo na internet, como foi o caso do programa “Gente que Brilha”, no qual analisamos a composição de Luciano Perrone “Ritmo de Samba na Cidade”; e também aqueles obtidos via Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, referentes ao Festival de Música Brasileira. Para a análise deste último, a metodologia desenvolvida baseada na minutagem do Festival procurou facilitar a leitura e a análise do documento sonoro, integrando a natureza escrita deste trabalho. Desse modo, contribuímos com algumas possibilidades para que se possam aumentar as pesquisas focadas na análise de mídia sonora, mesmo sabendo dos desafios impostos quanto à necessidade de transcrição no momento em que integra parte do texto.

Quando uma pesquisa é realizada e, por fim, organizada em uma narrativa histórica, o historiador vê-se no meio dessa dupla função ao “sepultar” o passado o qual pesquisou e analisou, mas que paradoxalmente mantém vivo com o ato da escrita. Isso na medida em que, quando encontrar um leitor, tudo o que estiver registrado em sua pesquisa virá à tona, e se fará, em vários sentidos, presente. Assim, o historiador do Tempo Presente, no momento em que encerra sua pesquisa e apresenta o seu produto final, seja uma tese, uma dissertação ou um artigo, coloca à disposição do presente uma operação historiográfica que, a partir dali, pertence ao passado. É importante lembrar que essa mutação da pesquisa presente em objeto

passado não é somente de quem se vincula ao campo da História do Tempo Presente; no entanto, uma reflexão mais apurada dessa relação é um dos focos, e por assim dizer, pilares metodológicos, que permeiam essa área de pesquisa. A Rádio Nacional, analisada neste trabalho, em seu auge nas décadas de 1940 e 1950, não existe mais, assim como a sociedade daquele tempo. No entanto, a memória da Rádio Nacional permanece viva. Este trabalho buscou contribuir para que, conhecendo sua história e reconhecendo sua importância, cada vez mais pessoas possam lutar, cada qual em seu front, para que ela continue existindo.

REFERÊNCIAS

A CENSURA das transmissões - Seu regulamento e a nomeação da comissão. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00303, p. 14, 22 dez. 1933.

A ESTAÇÃO da Praia Vermelha... [Nota]. **Gazeta de Notícias**, p. 2, 1. maio 1923.

A "NACIONAL" inaugura seus novos estúdios. **Carioca**, Rio de Janeiro, ano VII, edição 342, p. 49, 1942.

A NOITE Maravilhosa de Debret. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09975, p. 4, 17 nov. 1939.

A REUNIÃO de ontem - A Censura das irradiações. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00274, p. 14, 18 nov. 1933.

A TV-NACIONAL transmitirá 8 horas por dia – e em cores!. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, edição 364, p. 17, 1 set. 1956.

ANÚNCIO. **Revista Carioca**, Rio de Janeiro, n. 342, p. 41, 25 maio. 1942.

AS FESTAS da Nacional. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, edição 366, p. 15, 15 set. 1956.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **Divas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

ALMENDROS, Felipe Magalhães. **Rádio de Galena**. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Física Gleb Wataghin. Disponível em: https://www.ifi.unicamp.br/~lunazzi/F530_F590_F690_F809_F895/F809/F809_sem2_2008/FelipeMalmendros_DavidSoares_F609_RF2.pdf. Acesso em: 9 ago. 2018.

ALMIRANTE, No Tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

BALTAR, Marcos. **Rádio escolar**: uma experiência de letramento midiático. São Paulo: Cortez, 2012.

BARSALINI, Leandro. Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali**: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos**: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Divisão de Editoração, 1992.

BESSA, Virgínia de Almeida. Pixinguinha, Radamés Gnattali e o “branqueamento” da música popular. In: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, 2008. São Paulo. **Anais Eletrônicos**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Virgínia%20de%20Almeida%20Bessa.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

BIANCO, Nélia Del; PINHEIRO, Elton Bruno Barbosa. Tensionamentos do viés educativo na origem e atuação do serviço de radiodifusão pública brasileiro. In: BIANCO, Nélia Del; KLÖCKNER, Luciano; FERRARETTO, Luiz Artur. **80 anos das rádios Nacional e MEC**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

BILHETE AO leitor. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 2, edição 22, p. 3, dez. 1949.

BOLETIM DE votação para a escolha dos assumptos a irradiar. **Rádio Sociedade do Rio de Janeiro**, p. 39, abr. 1924.

BRASIL. Decreto n. 6.701, de 1º de outubro de 1877. Promulga os actos diplomáticos motivados pela accessão do Brazil á Convenção telegraphica internacional, celebrada em S. Petersburgo a (10) 22 de Julho de 1875. **Diário Oficial da União**, out. 1877.

BRASIL. Decreto n. 3.296, de 10 de julho de 1917. Declara serem da exclusiva competencia do Governo Federal os serviços radiotelegraphico e radiotelephonico no territorio brasileiro. **Diário Oficial da União**, jul. 1917.

BRASIL. Decreto n. 16.657, de 5 de novembro de 1924. Approva o regulamento dos serviços de radiotelegraphia e radio telephonia. **Diário Oficial da União**, 7 dez. 1924.

BRASIL. Decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. **Diário Oficial da União**, 18 jul. 1928.

BRASIL. Decreto n. 20.047, de 27 de maio de 1931. Regula a execução dos serviços de radiocomunicações no território nacional. **Diário Oficial da União**, 6 jun. 1931.

BRASIL. Decreto n. 21.111, de 1º de março de 1932. Aprova o regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional. **Diário Oficial da União**, 4 mar. 1932.

BRASIL. Decreto-Lei n. 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, dez. 1939.

BRASIL. Decreto-Lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício da atividade de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, dez. 1939.

BRASIL. Decreto-Lei n. 2.073, de 8 de março de 1940. Incorpora ao patrimônio da União a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande e as empresas a ela filiadas. **Diário Oficial da União**, 8 mar. 1932.

BREIDE, Nadge Naira Alvares. **Valsas de Radamés Gnattali**: um estudo histórico-analítico. Porto Alegre: Instituto de Artes/PPGM, 2006.

BRETTAS, Aline Pinheiro; LEITE, Bruno Ferreira; SANTOS, Alexsandro. O acervo da Rádio Nacional: percursos e perspectivas de custódia. In: 10º Encontro Nacional de História da Mídia, 2015. Porto Alegre. **Anais Eletrônicos**. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BORGES, V. T. A patrimonialização e suas contradições: o patrimônio prisional na França do tempo presente. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 213-240, dez. 2018.

CLASSIFICADOS. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 6.262, p. 1-4, 25 abr. 1929.

CALABRE, Lia. **No tempo do Rádio**: Radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923 – 1960). Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2002.

CABRAL, Sérgio. **A MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

CABRAL, Sérgio. **No Tempo de Almirante**: Uma história do rádio e da MPB. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 2005.

CABOT, Roberto. **Joseph Gire: a construção do Rio de Janeiro Moderno**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

CADA CABEÇA, uma sentença. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 1, p. 8, fev. 1948.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. Barueri: Manole, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CAMARGO, Sílvio César. Adorno e Pós-Modernidade em Fredric Jameson. **Barbarói**. Santa Cruz do Sul, N. 30, jan./jul. 2009.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda e Controle dos Meios de Comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**, FGV, 1999.

CHACRINHA MUSICAL. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 3, edição 30, p. 22, 1 abr. 1950.

CHAUVEAU, Agnes; TÉTART, Philippe (Org.). **Questões para a história do presente.** Bauru: EDUSC, 1999.

CHRONICA DO Radio Cacique. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, edição 02547, p. 15, 7 abr. 1935.

COBRINDO O Brasil com bons programas. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, edição 5, p. 2, 1948.

COELHO, Patrícia. **Educadores no rádio**: programas para ouvir e aprender (1935-1950). Rio de Janeiro: PUC Rio, Mauad, 2016.

COM A BATUTA Radamés Gnattali. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, edição 00410, p.12-14, 6 a 12 maio. 1977.

COM LICENÇA... **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 1, p. 1-3, fev. 1948.

COMO FAZER as irradiações educativas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00282, p. 14, 20 out. 1933.

COMO FOI recebida a ideia de instituir o rádioeducativo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00258, p. 14, 31 out. 1933.

COMPOSITORES E composições: Retrospecto Musical do Ano – Uma temporada feliz para a música popular brasileira. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 4, p. 17, maio. 1948.

CONHEÇA O SEU rádio. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 33, 6 jun. 1936.

CONTANDO as victórias pelos esforços: A NOITE celebra o seu aniversário, no 22º andar do seu majestoso edifício. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 6.347, p. 1-4, 18 jul. 1929.

DELGADO, L. A. N.; FERREIRA, M. M. (Org.). **História do Tempo Presente**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Nacionalismo como projeto de nação: a Frente Parlamentar Nacionalista (1956 - 1964). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DIA 12 Hoje, sábado... [anúncio]. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 47, p. 51, 1936.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DO MICROFONE da "Nacional" para todo o mundo. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09123, p. 10, 6 jul. 1937.

DOIS VÍCIOS do Nosso Rádio. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 2, edição 13, p. 3, mar. 1949.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

DUARTE, João de Azevedo e Dias. Tempo e crise na teoria da modernidade de Reinhart Koselleck. **História da Historiografia**. Ouro Preto: Número 8. abril, 2012 p. 70-90.

ESPINHEIRA, Ariosto. **Rádio e educação**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1934.

FAOUR, Rodrigo. **Revista do rádio**: cultura, fuxicos e moral nos anos dourados. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação**: Rádio e TV no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERRARETO, Luiz Artur. De 1919 a 1923, os primeiros momentos do rádio no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** - v.3, n.1, jan.2014-jun/2014.

FERRARETO, Luiz Artur. O modelo de negócio da Rádio Nacional do Rio de Janeiro em seu apogeu: uma leitura a partir da economia política da comunicação. In: BIANCO, Nélia Del; KLÖCKNER, Luciano; FERRARETTO, Luiz Artur. **80 anos das rádios Nacional e MEC**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERREIRA, Jorge, DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.) **O Brasil Republicano – O tempo do liberalismo excludente – da proclamação da república à revolução de 1930**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 80-108, jan./mar. 2018.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. A memória e o valor da síncope. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 127-149.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Passar dos limites? Harmonias de mediante e repertório popular no Brasil. **Opus**, v. 23, n. 1, p. 104-146, abr. 2017.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Deslizando na Canção? O caso das harmonias maiores por tons descendentes. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p. 1-33.

GARCIA, Luiz H. A. Patrimônio Urbano e Música Popular: narrativas plurais na cidade e no museu. In: GRANATO, Marcus; SCHEINER, Tereza C. M. (Org.), **Museologia, Patrimônio, Interculturalidade**: museus inclusivos, desenvolvimento e diálogo intercultural. Rio de

Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, IV Seminário de Pesquisa em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola) / 21ICOFOM LAM, textos seleccionados, 2012b.

GARCIA, Tania da Costa. Afinidades eletivas/ A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. **Tempo e Argumento**: revista do programa de pós-graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.

GARCIA, Tânia da Costa. Afinidades eletivas. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.

GRUPO MARKTEST. **60 anos de História do IBOPE**. 2002. Disponível em: <https://www.marktest.com/wap/a/n/id~228.aspx>. Acesso em: 8 ago. 2018.

GONÇALVES, J. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. **Historiae**, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 27-46, 2012.

GONÇALVES, J. Lugares de memória, memórias concorrentes e leis memoriais. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 7, n. 13, p. 15-28, jul.-dez. 2015.

GOMES, Angela Castro. Essa gente do Rio, os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 6, n. II, 1993, p. 62-77.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GRUPO GLOBO. **História Grupo Globo**. Disponível em: <https://robertomarinho.globo.com/hgg/>. Acesso em: 18 jul. 2020.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARTOG, François. Tempo, História e a Escrita da História: A Ordem do Tempo. **Revista de História**, São Paulo, ed. 148, p. 9-34, 2003.

HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. O. **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Nestor de. **Memórias do Café Nice**. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.

- IANNI, Octavio. A idéia de Brasil Moderno. **Revista Resgate**, São Paulo, n. 1, p. 19-38, 1990.
- IBOPE. Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. **Serviço X**. São Paulo, 1942a.
- IBOPE. Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. **Serviço de Rádio**. São Paulo, 1942b.
- IBOPE. Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. **Comentário**. São Paulo, 1943.
- IBOPE. Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística. **Serviço de Rádio**. Rio de Janeiro, 1944.
- IPHAN. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização. **Parecer sobre o Edifício “A Noite”**. Processo 1648-T-12, Edifício “A Noite”, Praça Mauá, Rio de Janeiro. 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%C3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf. Acesso em: 24 abr. 2019.
- IRRADIAÇÕES EDUCATIVAS. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, edição 00280, p. 14, 25 nov. 1933.
- JORGE DA Veiga era pintor de paredes. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 1, p. 24-25, fev. 1948.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Contraponto, 2006.
- LAGO, Mário. **Bagaço de Beira-Estrada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio** - A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- LIMA, Giuliana Souza de. **Almirante, “a mais alta patente do rádio”**: e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). 2012. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, 2012.
- LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O truque do mestre: a crise da modernização em “Chega de saudade”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 121-148, ago. 2018.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul.-dez. 2006.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito de tempo. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1975.

MUSTAFÁ, Izani. PESSOA, Sonia Caldas. PRATA, Nair. Teóricos e pesquisadores de rádio no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** - v.3, n.1, jan.2014-jun/2014.

LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In: OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera (Org.). **O Moderno em Revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LEAL. A. Justiça Federal determina obras de recuperação no Edifício A Noite, na Zona Portuária. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 set. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/justica-federal-determina-obra-de-recuperacao-no-edificio-noite-na-zona-portuaria-23111008>. Acesso em: 24 abr. 2019.

LOPES, Saint-Clair. **Radiodifusão hoje – Comunicação**. Rio de Janeiro: Temário, 1970.

MAIS UMA interessante audição de Curiosidades Musicais. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 10175, p. 8, 9 jun. 1940.

MCCANN, Bryan. **Hello Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil**. Durham, NC, and London: Duke University Press, 2004.

MELLO, Zuza Homem de. **Copacabana: a trajetória do samba-canção**. São Paulo: Editora 34, 2017.

MENESES, U. T. B. de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: **Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural**. Brasília: IPHAN, 2012. v.1, p. 24-39.

MENEZES, Enrique Valarelli. Transformação de padrões centro-africanos no samba urbano do Rio de Janeiro: 1933-1978. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 78-103, ago. 2018.

MENSAGEM AOS leitores. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 1, p. 5, 10 out. 1935.

MILIONÁRIOS DO Rádio. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 2, p. 17, 1948.

MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Ação Civil Pública. **Inquérito Civil n. 1.30.012.000772/2006-11**. 2016. Disponível em: <http://www.mpf.mp.br/rj/sala-de-imprensa/docs/pr-rj/acp-obra-edificio-a-noite.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2019.

MURCE, Renato. **Bastidores do Rádio**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MÚSICA concreta. In: **Encyclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbete da Encyclopédia. Disponível em: <http://encyclopedia.itaucultural.org.br/termo14330/musica-concreta>. Acesso em: 9 out. 2020.

MUSTAFÁ, Izani. PESSOA, Sonia Caldas. PRATA, Nair. Teóricos e pesquisadores de rádio no Brasil. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)** - v.3, n.1, jan.2014-jun/2014.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **O Rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

MOREIRA, Sônia Virginia. SAROLDI, Luiz Carlos. **Rádio Nacional**: o Brasil em Sintonia. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito de tempo. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1975.

NACIONAL. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 2, edição 11, p. 3, 1949.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

O “ARRANHA-CEO” do A NOITE”. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 5.711, p. 1-2, 15 out. 1927.

O CONCERTO de Hontem no Instituto de Música. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, edição 09269, p. 3, 1 ago. 1924.

O CONCURSO de projectos para o novo predio da A NOITE. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 5.673, p. 1-2, 7 set. 1927.

O GRANDE edifício da A NOITE: A “festa da cumieira” realizada hontem. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 6.158, p. 1-2, 8 jan. 1929.

O PROGRAMMA "Palmolive-Colgate Co.", na Sociedade Radio Nacional. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09303, p. 5, 5 jan. 1938.

O QUE PENSAM os rádio-ouvintes. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 2, p. 35, 17 out. 1935.

O RÁDIO a serviço da Educação. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 1, 6 jan. 1934.

OS AMADORES do Rádio, Chefes de Estado ao Microfone. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 13, p. 40-41, 18 jan. 1936.

OS ARTISTAS querem Getúlio ou Ademar. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 2, edição 19, p. 34-35, set. 1949.

OS NOVOS estúdios da Rádio Nacional. **Carioca**, Rio de Janeiro, ano VII, edição 342, p. 3, 1942.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África - Revista do Centro de Estudos Africanos**, USP, São Paulo, v. 22-23, p. 87-109, 2001.

PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PARA O álbum do radio-fan - Pereira Filho. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 67, p. 39, 1937.

PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**: Sambas e bambas no Estado Novo. São Paulo: Intermeios, 2015.

PASSANDO A limpo os processos do broadcasting brasileiro. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09302, p. 2, 4 jan. 1938.

PATRÍCIO, Edgard. Comunicação e educação no contexto de criação da Rádio MEC do Rio de Janeiro. In: BIANCO, Nélia Del; KLÖCKNER, Luciano; FERRARETTO, Luiz Artur. **80 anos das rádios Nacional e MEC**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

PELEGRINI, S. Memórias e identidades: a patrimonialização e os usos do passado. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 87-115, dez. 2018.

PENNAFORT, R. Símbolo da era de ouro do rádio está ameaçado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 set. 2016. Disponível em:
<https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,simbolo-da-era-de-ouro-do-radio-esta-ameacado,10000075283>. Acesso em: 24 abr. 2019.

PEREIRA, Leandro Ribeiro. Os arranjadores da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, décadas de 1930 a 1960. **Revista Brasileira de Música**, v. 25, ed. 1, p. 157-184, jan./jun. 2012.

PERGUNTE O que quiser. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 1, p. 6, fev. 1948.

PERON, Léo Vitor. **Rádio Galena**: histórico e curiosidades. Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Campus Pato Branco. 2016. Disponível em:
<http://www.pb.utfpr.edu.br/geastro/wp-content/uploads/2016/11/Palestra-R%C3%A1dio-Galena-1.pdf>. Acesso em: 9 ago. 2018.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a radiodifusão e as suas raízes urbanas. **ArtCultura**. Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de Massas e a Integração Nacional pelas Ondas do Rádio. **Anais...** ANPUH – XXII Simpósio Nacional de História. João Pessoa, 2003.

PINTO, Theophilo Augusto. **Gente que brilha quando os maestros se encontram**: Músicas e músicos na Era de Ouro do Rádio Brasileiro (1945-1957). Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2012.

PINHEIRO, Claudia (Org.). **Rádio Nacional**: Alguns momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

POR TRÁS do Dial. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 20, p. 41, 7 mar. 1936a.

POR TRÁS do Dial. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 51, p. 48, 1936b.

POR TRÁS do Dial. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 54, p. 49, 1936c.

POR TRÁS do Dial. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 206, p. 44, 1939.

POULOT, D. Introdução: História, Memória, Patrimônio. In: -. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 9-37.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, v. 2, n. 3, 1989.

POR INICIATIVA do "Jornal do Brasil", a Confederação Brasileira de Rádio-Difusão, a que estão filiadas quase todas as estações transmissoras do país vai instituir o Rádio Educativo.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, edição 00249, p. 27, 20 out. 1933.

RÁDIO CURIOSIDADES. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 1, p. 10, fev. 1948.

READQUIRE A Rádio Globo o seu canal de televisão. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1957.

RECITAL DO pianista riograndense Radamés Gnattali. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 04554, 30 jul. 1924.

REIVINDICAÇÕES DOS Músicos. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, ano 1, edição 5, p. 18, jun./jul. 1948.

REVEL, Jacques. **Jogos de Escalas**: A experiência da micro análise. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 15, ed. 45, p. 434-590, set/dez 2010.

REIS, Jose Carlos. **Tempo, história e evasão**. Campinas: Papirus, 1994.

RIBEIRO, Adriana Gomes. "Ensinar para educar; educar para servir à Pátria": a Rádio-Escola Municipal do Rio de Janeiro (PRD5), motivações, influências e técnicas de comunicação. **VII Encontro Nacional de História da Mídia**, Fortaleza, agosto 2009.

RIBEIRO, Rui. **Orlando Silva**: cantor número um das multidões. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: 1 A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RICOEUR, Paul, **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe**: a História, o Presente, o Contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira (da belle époque aos primeiros tempos do rádio). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **A cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 5(1-2): 31-52, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e Agenciando Imagens: O rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia&Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04.02, ed. 148, p. 391-431, outubro 2014.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. v. 3. cap. 7, p. 513-620.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras** - Vol. 1 - 1901 - 1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

SIRINELLI, Jean-François. **Abrir a história**: novos olhares sobre o século XX Francês. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SOC. RADIO Nacional Grande Programa Comemorativo ao 3º aniversário. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09908, p. 7, 9 set. 1939.

SUPERINTENDÊNCIA DAS EMPRESAS INCORPORADAS AO PATRIMÔNIO NACIONAL. **Rádio Nacional** – 20 anos de liderança a serviço do Brasil 1936-1956. Rio de Janeiro, 1956.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TAMOIO X NACIONAL. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, edição 7, p. 20, set. 1948.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THEATRO JOÃO Caetano. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 07510, p. 11, 20 out. 1932.

THOMASI, Ricardo de Oliveira. Radamés Gnattali, intermediador cultural. **Anais do I Congresso de Música**, História e Política Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, p. 206-224, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Editora Vozes - Círculo do Livro, s/d.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

TRAVERSO, Enzo. Historia e memoria. Notas sobre un debate. In: FRANCO, Marina; LEVIN, Florêncio. **Historia reciente: perspectivas y desafios para un campo en construcción**. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 67-96.

UM DESLUMBRAMENTO da lenda oriental. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 09866, p. 1/19, 29 jul. 1939.

UM GRANDE acontecimento na radiophonia brasileira. **Carioca**, Rio de Janeiro, edição 47, p. 40-41, 1936.

UM SUCESSO da radio-telephonia e telephone alto falante - O discurso inaugural e o “Guarany” ouvidos ao Rio, Nicteroy, Petropolis e São Paulo. **A Noite**, Rio de Janeiro, edição 03868, p. 8, 8 set. 1922.

UMA GRANDE victoria da imprensa Brasileira: A NOITE commemora o seu 17º anniversário podendo annunciar ao povo que, em 1928, se installará no mais alto edifício da América do Sul. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 5.622, p. 1-2, 18 jul. 1927.

UMA GRANDE victoria da imprensa brasileira: A NOITE inaugura, hoje, as suas novas instalações no mais alto edifício da América do Sul. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 19, n. 6.398, p. 1-4, 7 set. 1929.

VALE A pena ser artista de rádio? **Diretrizes**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 48, p. 22, 22 maio. 1941.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VELLOSO, Monica Pimenta. As distintas retóricas do moderno. In: OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera (Org.). **O Moderno em Revistas: Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes**. Petrópolis: KBR, 2015.

VELLOSO, Monica Pimenta. Percepções do Moderno: as revistas do Rio de Janeiro. In: NEVES, L. M. B. P.; MOREL, M.; FERREIRA, T. M. B. C. **História e imprensa: representações culturais e práticas de poder**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

VELLOSO, Rafael Henrique Soares. **Aquarelas Musicais das Américas**: Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945). 2015. Tese (Doutorado) - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, [S. l.], 2015.

VERDADEIRO DELÍRIO. **A Noite**, Rio de Janeiro, 31 jul. 1939.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VICENTE, Eduardo. Música Popular e Produção Intelectual nos anos 40, Textos de Apoio, Núcleo de Comunicação e Educação – NCE-ECA/USP, s/d.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, ed. 157, p. 55-72, 2º sem. 2007.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. Rádio Nacional do Rio de Janeiro - de emissora comercial nacional a rádio pública local. In: BIANCO, Nélia Del; KLÖCKNER, Luciano; FERRARETTO, Luiz Artur. **80 anos das rádios Nacional e MEC**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.