

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

GIULIANA SOUZA DE LIMA

O SOM DA GAROA:
Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo
(anos 1930 e 1940)

Versão Corrigida

São Paulo
2018

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

GIULIANA SOUZA DE LIMA

O SOM DA GAROA:
Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo
(anos 1930 e 1940)

Versão Corrigida

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

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L732s Lima, Giuliana Souza de
 O som da garoa: Cultura radiofônica e produção
 musical em São Paulo (anos 1930 e 1940) / Giuliana
 Souza de Lima ; orientador José Geraldo Vinci de
 Moraes. - São Paulo, 2018.
 285 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. História. 2. Radiofonia. 3. Música popular. 4.
Escuta. 5. São Paulo. I. Moraes, José Geraldo Vinci
de, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

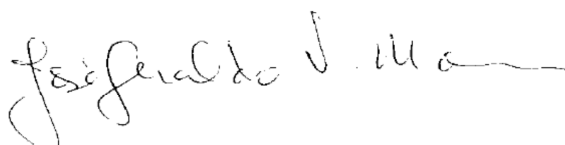
Nome do (a) aluno (a): Giuliana Souza de Lima

Data da defesa: 10/12/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): José Geraldo Vinci de Moraes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25/02/2019



José Geraldo Vinci de Moraes

(DH-FFLCH-USP)

LIMA, Giuliana Souza de. *O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940)*. 2018. 285 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovada em: 10/12/2018

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes (Presidente)
Instituição: FFLCH-USP
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Elias Thomé Saliba
Instituição: FFLCH-USP
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Instituição: UNESP
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Josianne Francia Cerasoli
Instituição: UNICAMP
Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Eduardo Vicente
Instituição: ECA-USP
Julgamento: Aprovado

Para meus avós, Irene e João,
em memória.

AGRADECIMENTOS

O ofício do historiador é frequentemente solitário. Ao mesmo tempo, só é possível graças a muitas pessoas e instituições. Agradeço a todos que direta ou indiretamente estiveram envolvidos com meu percurso no decorrer desses quatro anos – período curto diante da *longa duração* da história, mas de vivências intensas e muito significativas.

Ao Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes, pela confiança depositada e pela orientação dedicada e paciente. Por sua leitura e escuta atenta em todos os desdobramentos da pesquisa e pela preocupação em me tranquilizar durante esse processo. Sou muito grata não só por todas suas contribuições para que este trabalho tomasse forma, mas também para minha própria formação como pesquisadora, desde o início da graduação.

À Fapesp, pelo apoio financeiro, através da concessão da bolsa de Doutorado (Processo 2014/18249-8), que me possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa.

Ao Prof. Dr. Elias Thomé Saliba, com quem muito aprendi nos cursos de *Teoria da História, Nacionalismo e produção cultural no Brasil e Narrativas humorísticas e narrativas históricas*. Agradeço pelas sugestões bibliográficas, empréstimos de livros e pelas valiosas observações feitas no exame de qualificação – assim como o Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda, a quem agradeço também pela indicação dos acervos do maestro Spartaco Rossi (IA-Unesp) e da Rádio Record, no Conservatório de Tatuí.

À Prof^a. Dr^a. Josianne Francia Cerasoli e ao Prof. Dr. Eduardo Vicente, pela leitura minuciosa do trabalho e pelas correções e contribuições feitas na defesa, as quais busquei incorporar, na medida do possível, nesta versão corrigida.

Às historiadoras Juliana González e Virginia Bessa, com quem pude constantemente dialogar sobre as fontes e as dúvidas levantadas pela pesquisa. Agradeço pela parceria nas nossas leituras em grupo e no exercício de traduzir e discutir de maneira colaborativa a obra de J. Sterne. Pelas leituras cuidadosas que ambas fizeram das primeiras versões dos capítulos desta tese, e pela ajuda da Juliana para encontrar alguns registros sonoros. Por me acolherem em minhas angústias no processo de escrita e me inspirarem com sua determinação e seus belos trabalhos. E, sobretudo, pela feliz amizade que resultou de tudo isso.

Ao Prof. Dr. Ivan Vilela, por me introduzir, no curso *Música Caipira e Enraizamento*, ao universo dos estudos acerca da música e da cultura caipira, que até então residiam apenas em minha memória afetiva.

Ao Prof. Dr. Irineu Guerrini Jr., por compartilhar suas pesquisas sobre a Rádio Gazeta.

Aos Profs. Drs. Alvaro Bufarah e Vera Raddatz, por me acolherem no GT História da Mídia Sonora (ALCAR 2017), onde pude participar resultados parciais deste trabalho e estreitar o diálogo com pesquisadores da área de Comunicação.

Ao radialista Milton Parron, por compartilhar a gravação do seu *Programa Memória* (Rádio Bandeirantes), e ao jornalista e colega Leandro Gouveia, por intermediar o contato.

Ao radialista e professor Mário Fanucchi, por sua disposição em ajudar.

Aos bibliotecários e técnicos das instituições onde pesquisei, que sempre atenderam prontamente às minhas solicitações: Auro Malaquias (Acervo Histórico de Mogi das Cruzes), Cristina Araújo (MIS-SP), Daniela Manfré (Centro de Memória da Câmara Municipal), Edson Marçal (Discoteca Oneyda Alvarenga-CCSP), Lúcia Silva Parra (IA-Unesp), Monica Aranha (Arquivo do Conservatório de Tatuí), Natasha Sanchez (Maristela Filmes), Priscila de Paula (Arquivo Multimeios-CCSP), Regnério Viana (Biblioteca da ECA-USP). Agradeço especialmente ao Adriano Meyer (Arquivo da Osusp), por me esclarecer dúvidas sobre o acervo e a biografia do maestro Leon Kaniefsky e me apresentar o trabalho da pesquisadora Maria Elisa Pasqualini sobre os arranjos da Rádio Record – a quem também agradeço pela gentileza de me encaminhá-lo.

À historiadora e amiga Flávia Guia Carnevali, por me motivar e dar esperanças.

À Fernanda Barbosa, que não cheguei a conhecer pessoalmente, mas, através de nosso orientador, forneceu importantes indicações de fontes.

Aos colegas do grupo Música e Ciências Humanas do LABIEB, pelas sugestões de leitura e pelos debates instigantes.

Ao Said Tuma, por compartilhar suas fontes de pesquisa e seu entusiasmo.

À Bruna Santiago, por nossos saudosos “cafés-terapia” e pela ajuda no mapeamento das edições da *Folha da Manhã*. Pela companhia em eventos e viagens. Pelas boas conversas e celebrações festivas, junto também com o Ricardo.

Ao regente Eduardo Fernandes e aos amigos do Coral USP (12 em Ponto) e Coral Unifesp, pela vivência que muito me ensinou sobre música e afetos. Agradeço especialmente aos queridos Álvaro Cueva, Felipe Truglio, Júlia Fernandez, Juliana Nakayama, Leilor Miranda, Mônica Kuntz, Renata Montesanti e Rodrigo de la Torre.

À Renata, por sua valiosa escuta nesse processo tão assombroso quanto fascinante de recordar, repetir e elaborar.

À Raquel, pelos mimos, boas prosas e versos.

À Iolanda, pelas muitas mudanças que encaramos juntas e pela solidariedade em diversas ocasiões.

À Vivian, por todos os conselhos, jantares e cafés ao som de *qualquer coisa*. Pelas paródias e piadas internas enquanto especulávamos sobre a vida e o universo, observando *la medianera* vizinha. Ao Bruno, por expandir meu repertório geográfico, futebolístico e humorístico; pelas trocas de dicas sobre os *kebabs* da cidade. E a ambos, pela convivência cotidiana harmoniosa que juntos construímos nos tempos da Veridiana, e por estarem sempre tão presentes em minha vida.

À Ivi, por nosso vínculo praticamente telepático. Já nos embaralhamos tanto uma à outra que até nos confundem por aí.

Aos meus pais, pela compreensão e apoio constante. Aos meus irmãos, cunhadas e sobrinhas, por me fazerem rir nas situações mais improváveis. Seu carinho e senso de humor foram e são essenciais.

Ao João, pelo desvelo e companheirismo diário. Por escutar minhas ideias antes mesmo que elas se materializassem em texto. Pela leitura dos capítulos e a ajuda com o *abstract*. Por estar comigo nas pequenas e nas grandes coisas. Enquanto escrevo essas linhas, vejo-o ao meu lado. Sorrio, ao pensar que numa cidade da qual já se cantou que “não existe amor”, tive a sorte de encontrar um amor tão real e bonito.

Comprei um lote de garoa. É impossível informar quanto tem de fundo, porque a garoa insubmissa não se deixa medir. Mas, na planta, o meu lote fica justamente debaixo da Constelação de Touro, o que dá assim um sentido de cotidiano e de material à transação. É real, disse o corretor, um profissional muito convincente. E me explicou que, quando no Céu as Onze Mil Virgens escovam o cabelo, a garoa é a caspa daquelas suaves belezinhas. Disse que são anjos barrocos fazendo pipi. Mas não comprei o lote por nada disso, não. É que eu andava precisando de um refúgio. (...)

(Oswaldo Moles, “O acordador de passarinhos”, *Piquenique Classe C*)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as relações entre o desenvolvimento de uma cultura radiofônica e a produção e circulação musical na cidade de São Paulo, entre os anos 1930 e 1940. Nesse período se testemunhou uma expansão significativa da radiodifusão paulistana em vários aspectos interdependentes: o crescimento do número de emissoras; a ampliação do comércio e consumo de equipamentos eletrônicos; a transição de um cenário amador para a exploração de um modelo comercial; a ascendente divisão do trabalho e profissionalização dos artistas e técnicos; a criação de uma linguagem radiofônica; a consolidação de um *star system* local; a transformação nos padrões musicais e também da escuta privada e doméstica. Envolvendo interesses e projetos diversos, de agentes ligados tanto à esfera pública como privada, esse processo resultou na consolidação do rádio como veículo de informação, entretenimento e publicidade, tendo as emissoras se tornado empresas do espetáculo urbano. As práticas adotadas pelos sujeitos que vivenciaram esta experiência – empresários, anunciantes, produtores, músicos, ouvintes etc. – se mostrariam bastante significativas, tanto na conformação de uma moderna indústria da cultura, como na criação de uma nova cultura musical, a qual este trabalho busca compreender e analisar.

Palavras-chave: História; Radiodifusão; Música Popular; Escuta; São Paulo.

ABSTRACT

This research intends to investigate the relations between the development of a radiophonic culture and the musical production and circulation in the city of São Paulo, between the 1930s and the 1940s. In this period, there was a significant expansion of broadcasting in the city in many interdependent aspects: the growth of the number of stations; the expansion of the commerce and consumption of electronic devices; the transition of an amateur scenario to the exploitation of a commercial model; an ascending division of labour and professionalization of the artists and technicians; the creation of a radiophonic language; the consolidation of a local star system; the transformation of the musical patterns and also of the private and domestic listening. Involving diverse interests and projects of people linked to both public and private spheres, this process resulted in the consolidation of radio as a vehicle for information, entertainment and publicity, and the stations became companies of the urban spectacle. The practices adopted by the subjects who lived this experience – entrepreneurs, advertisers, producers, musicians, listeners etc. – would be quite significant both in the conformation of a modern culture industry and in the creation of a new musical culture, which this work seeks to understand and analyze.

Keywords: History; Broadcasting; Popular Music; Listening; São Paulo City.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Mapa das Emissoras em atividade em São Paulo nos anos 1930.....	65
Imagem 3: “A esquina musical de São Paulo”	75
Imagem 4: Anúncio do Rádio Polyglota	97
Imagem 5: Anúncio do refrigerador da marca Leonard (1939).....	99
Imagens 6 e 7: Esquemas para construção de receptores	114
Imagem 8: “Aprenda radio praticamente”	114
Imagem 9: Anúncio do Rádio Cacique 45	115
Imagem 10: Anúncio do Rádio General Electric da Série “BALISA” 1936.....	123
Imagem 11: Anúncio do Rádio Emerson, Modelo AU-598.....	124
Imagem 12: Propaganda da PRF-3 Rádio Difusora	125
Imagem 13: “O radio á prestação”	126
Imagem 14: “Contractei um cantor desempregado”.....	161
Imagem 15: Vassourinha na capa da revista <i>Carioca</i>	177
Imagem 16: Destaque à participação de Agripina na PRB-9 Rádio Record.....	179
Imagem 17: “Para o álbum do radio-fan” – Agripina	180
Imagens 18 e 19: Agripina, “garota bem século XX”	183
Imagem 20: Anúncio de concurso de talentos da Rede Verde-Amarela.....	188
Imagem 21: Anúncio do rádio modelo Guarany 27 da SGE.....	232
Imagem 22: “A PRA-5 tem 3 Azes de Ouro”	239
Imagem 23: Alvarenga e Ranchinho	240
Imagem 24: A “notável dupla caipira” – Alvarenga e Ranchinho	241
Imagem 25: Alvarenga e Ranchinho em <i>Carnaval em Lá Maior</i>	248

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Emissoras em atividade em São Paulo nos anos 1930	64
Quadro 2: Gente da Record, por Belmonte	69
Quadro 3: Programação da Rádio Record em 13 de julho de 1932	70
Quadro 4: Programação da Rádio Record em 28 de julho de 1932	71
Quadro 5: Emissoras em atividade em São Paulo em meados dos anos 1940	87
Quadro 6: Primeiros empresários do rádio paulistano	92
Quadro 7: Artistas e radialistas que iniciaram como amadores.....	162
Quadro 8: Conjuntos da Rádio Difusora	215
Quadro 9: Programação das emissoras paulistanas em 31 de outubro de 1937	223

LISTA DE ABREVIATURAS

CCSP-AMM – Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios

CP – Correio Paulistano

CSP – Correio de São Paulo

DSP – Diário de São Paulo

FM – Folha da Manhã

FN – Folha da Noite

MIS-SP – Museu da Imagem e do Som de São Paulo

OESP – O Estado de S. Paulo

Osusp – Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	29
CAPÍTULO 1.	45
O RÁDIO NA “CAPITAL ARTÍSTICA”	45
Das radio-sociedades às sociedades anônimas: uma trajetória da radiofonia em São Paulo	53
A expansão da radiofonia em São Paulo nos anos 1930	60
Aventureiros e curiosos: os empresários do rádio paulistano	89
CAPÍTULO 2.	95
“OUVIRÃO A SEGUIR...”: O RÁDIO COMO INSTRUMENTO DE ESCUTA MUSICAL	95
“O microphone e o linotipo”: “amplexo de cordialidade intellectual”	102
“Uma audição fóra do commum”: radiofonia e fidelidade sonora	116
“Esse ouvido que tudo percebe”: a música no rádio	130
Acabaram de ouvir... ..	140
CAPÍTULO 3.	155
DA “CAPITAL ARTÍSTICA” AO CAPITAL ARTÍSTICO: A PROFISSIONALIZAÇÃO DO <i>BROADCASTING</i> PAULISTANO	155
Da “rádio-escola” à escola de rádio	166
Diversões apropriadas: as horas infantis	171
À procura de astros: formação do <i>star system</i> no rádio paulistano	175
Os “homens célebres” do rádio paulistano	189
A massa anônima dos artistas: músicos populares e conjuntos regionais	195
CAPÍTULO 4.	207
CULTURA RADIOFÔNICA E PRODUÇÃO MUSICAL EM SÃO PAULO	207
A “musga estrangeira” no repertório radiofônico paulistano	216
“Coisas tipicamente nossas”: entre os regionalismos e a canção popular	236
Reviver o passado no esplendor dos seus encantos: as “horas da saudade”	249
“O rádio de São Paulo era um rádio paulista”	253
ENCERRANDO A TRANSMISSÃO	265
REFERÊNCIAS	271
ANEXO 1	283
ANEXO 2	285

INTRODUÇÃO

No romance *O presidente negro*¹, Ayrton, um homem comum, cuja única ambição era possuir um automóvel, por força do acaso acabava se instalando no castelo do misterioso professor Benson. Junto com sua filha, Miss Jane, Benson guardava um invento secreto – o *porviroscópio* – através do qual era possível fazer cortes temporais e prever os acontecimentos do futuro. Compartilhando o segredo com o hóspede inesperado, Miss Jane contava que num desses experimentos pôde vislumbrar a extinção dos meios de transporte, por volta do ano de 2200. Isso porque o *radiotransporte* permitiria que os empregados irradiassem seu trabalho de casa para o escritório, tornando-os inúteis.

*Em suma: trabalhar-se-á a distância. E acho muito lógica esta evolução. Não são hoje os recados transmitidos instantaneamente pelo telefone? Estenda esse princípio a tudo e verá que imensas possibilidades quando à radiocomunicação se acrescentar o radiotransporte.*²

Publicada em 1926, primeiramente como um folhetim em três partes no jornal carioca *A Manhã*, a obra futurista de Monteiro Lobato era inspirada na ficção científica de H. G. Wells, traduzida no Brasil pelo escritor. Admirador confesso dos Estados Unidos, onde viria a assumir no ano seguinte o cargo de adido comercial no consulado de Nova York, Monteiro Lobato defendia que o cinema e o rádio seriam os novos meios de veiculação de ideias, podendo se sobrepor ou mesmo substituir em grande parte o jornal e o livro³. Sua previsão em torno do futuro da radiocomunicação, enunciada na voz de Miss Jane, além de surpreendentemente visionária, demonstrava o grande entusiasmo que o autor nutria com relação às possibilidades daquela tecnologia.

A mesma excitação se notava numa reportagem veiculada quase dez anos depois pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em que eram noticiadas as descobertas do uso das ondas curtas para a manipulação de alimentos:

¹ LOBATO, Monteiro [1926]. *O presidente negro*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2009.

² Ibidem, p. 65. Grifo nosso.

³ RAFFAINI, Patricia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas : FFLCH/USP, 2001, p. 78.

O grande publico tende a crer, diz o ‘Kurier Techniczny’ de Cracovia, que, depois das grandes conquistas da radiotelephonia e da telegraphia sem fio, acabaram-se os recursos do radio e que vae haver uma paralysação nesse ramo da sciencia. (...) Entretanto, essa opinião, muito propalada na massa enorme dos profanos, é perfeitamente erronea. As experiencias dos especialistas do radio continuam trazendo, cada dia, resultados sensacionaes. (...) Actualmente existem muitos modelos de postos de ondas curtas cuja importancia na medicina cresce cada vez mais. Um capitulo á parte e não dos menos interessantes é o da applicação das ondas curtas á cozinha. Trata-se de conservar os alimentos, evitando submettel-os ao cozimento que, como se sabe, destroe as vitaminas. Já foi demonstrado que os generos irradiados pelas ondas curtas não entram em putrefacção. Diz-se que o sabio holandez Robert Pape tem sobre uma mesa descoberta, ha oito annos, alguns legumes submettidos á acção de um condensador collocado nas proximidades, e ainda não perderam a sua frescura. Esta descoberta abre largas perspectivas ás ondas curtas na arte culinaria. (...) Assim, a T.S.F., longe de ter esgotado suas possibilidades, parece reservar uma agradavel surpresa, porque, contrariamente ao que se propala, *o radio não é synonymo da radiotelephonia* e sim esta é que constitue uma ramificação daquelle⁴.

Seja no periodismo ou na ficção, cada um daqueles registros acenava para usos distintos das ondas *hertzianas*: seu emprego na medicina e na culinária, a substituição dos meios de transporte e uma nova forma de sistematização do trabalho. O que, aliás, não era completamente estranho, ao se considerar que, a princípio, o rádio foi criado como um instrumento militar⁵, o “fonautógrafo de orelha” – parente distante do fonógrafo, inventado por Alexander Graham Bell – como ferramenta para a educação de surdos⁶, e o fonógrafo, como meio de facilitar a comunicação interna das empresas⁷. Dessa forma, aqueles relatos revelavam um aspecto importante: os usos assumidos por aquelas tecnologias não foram estabelecidos desde sua concepção⁸.

Mesmo a partir da consolidação da radiotelefonía como *broadcast*, em substituição à transmissão ponto-a-ponto, eram numerosas as possibilidades e dilemas a serem enfrentados. Porém, a forma na qual ela se cristalizou ao longo da primeira metade do século XX e seu impacto na vida cultural, muitas vezes chega a obliterar as marcas de sua historicidade. Conforme observou Cécile Méadel, “a característica das inovações é trazer em si um mundo

⁴ As ondas curtas e a cozinha. *OESP*, 4 dez. 1934, p. 2. Grifo nosso.

⁵ ALBERT, Pierre; TUDESQ, André-Jean. *Historia de La Radio y La Televisión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁶ STERNE, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003, p. 36.

⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018, p. 126.

⁸ SMULYAN, Susan. *Selling radio: the commercialization of American broadcasting (1920-1934)*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1994, p. 4.

de possibilidades que, uma vez feitas escolhas, elas parecem ter sido inevitáveis”⁹. Nesse sentido, o rádio viria, junto com outros meios de comunicação, a se articular a práticas sociais ligadas à racionalização do tempo de trabalho e de lazer, o que o levaria, ao longo dos anos, a estabelecer uma conexão simbiótica com a produção e divulgação musical¹⁰.

Essas relações são objeto de interesse e análise do presente trabalho, que tem por finalidade investigar a estreita ligação entre o desenvolvimento de uma cultura radiofônica e a produção e circulação musical na cidade de São Paulo entre os anos 1930 e 1940. Nesse período se testemunhou uma expansão significativa da radiodifusão paulistana em vários aspectos interdependentes: o crescimento do número de emissoras; a ampliação do comércio e consumo de equipamentos eletrônicos; a transição de um cenário amador para a exploração de um modelo comercial; a ascendente divisão do trabalho e profissionalização dos artistas e técnicos; a criação de uma linguagem radiofônica; a consolidação de um *star system* local; a transformação nos padrões musicais e também da escuta privada e doméstica. Como se pretende discutir, ainda que não se descarte o caráter contingencial das inovações tecnológicas¹¹, a exploração da radiodifusão em São Paulo envolveu interesses e projetos diversos, de agentes ligados tanto à esfera pública como privada, que mobilizaram recursos para torná-la um veículo de informação, entretenimento e publicidade.

Se por um lado se reconhece naquele período a importância da radiofonia para a cultura e a vida social brasileira, de modo geral, e paulistana, de forma específica, por outro, percebe-se que ainda se sabe muito pouco acerca do universo que demarca a transição entre práticas radioamadoras, com fins educativos, e a exploração comercial da radiodifusão. Este é um momento relevante, na medida em que auxilia a compreender os dilemas na formação de uma moderna indústria da cultura no Brasil, bem como a investigar a “expansão de um novo universo cultural na Pauliceia”, marcado por novos ritmos de transformação e “identidades culturais bastante específicas, relacionadas aos novos fluxos da urbanização”¹². Nesse sentido,

⁹ MÉADEL, Cécile. *Histoire de la radio des années trente: du sans-filiste à l'auditeur*. Paris: Anthropos : Institut National de l'Audiotvisuel, 1994, p. 185. Tradução livre.

¹⁰ TOURNÈS, Ludovic. Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4 (n° 92), pp. 5-15. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-5.htm>. Acesso em 11 out. 2016, p. 6.

¹¹ Como pontuou Saliba, “as tecnologias evoluem menos em função de escolhas racionais, feitas com base em informações precisas, do que devido a fortuitos incidentes históricos – quase sempre ocorridos no próprio momento no qual surgem tais inovações”. SALIBA, Elias Thomé. “Pequena história do documento: aventuras e desventuras pós-modernas”. In: LUCA, Tania de; PINSKY, Carla B.. (Org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2014, p. 322.

¹² PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Ressonâncias da Modernidade: linguagem radiofônica e cultura urbana”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.), *Caminhos da História*. São Paulo: Xamã, 2006, p.380.

o rádio se fundia, na percepção de seus entusiastas, à própria projeção monumental que se fazia da cidade, tornando-se ao mesmo tempo uma espécie de ícone e arauto da modernidade¹³.

Inserida compulsória e casualmente na modernidade, via “a repentina valorização de uma toxina estimulante no curso da aceleração industrial” –, a cidade de São Paulo passaria de aldeia jesuítica “criteriosamente calculada para ocupar um nicho defensivo inexpurgável” à maior conurbação do país e “centro político onde eram decididos os destinos da República”. De 1920 a 1934, sua população praticamente dobrou, atingindo a cifra de 1 milhão e 120 mil habitantes¹⁴. Em pouco tempo a capital também deixaria suas feições de “antiga metrópole do café” para se tornar o principal centro industrial e financeiro do estado e o mais rico do Brasil¹⁵.

Se num primeiro momento a narrativa da história de São Paulo sofreu as “dores do parto”, trazendo o estigma de ser um local de passagem, sua “segunda fundação”, na virada do século XX, seria marcada pelo intenso processo de metropolização, cujo impacto sobreveio a seu passado, sua memória e sua própria identidade. Sob o signo do progresso e da modernização, a cidade atravessaria décadas com a aparência de um imenso e permanente canteiro de obras, como indicava o cronista Jorge Americano: “Não existe São Paulo ‘tal como é’. Nós somos um perpétuo vir a ser. Quando mostramos demolições é para identificá-las como novos projetos. É o meio de fazer reconhecer no que será, o que já foi”¹⁶. Ou, como sintetizou anos mais tarde o radialista e escritor Osvaldo Moles, habilidoso criador de jargões publicitários, São Paulo era uma “Pompeia sem Vesúvios, misturada com uma Roma dos incêndios nerônicos”¹⁷.

Sob uma prática especulativa irrefreável, os vários bairros se espalharam de modo desconexo entre si, ao passo que a centralização dos setores de comércio e serviços, provocava o estrangulamento do tráfego na cidade e a exclusão de ampla parcela da

¹³ Conforme apontou Sterne, as tecnologias de reprodução sonora encapsularam todo um conjunto de crenças sobre a época e o lugar em que viviam, representando a promessa da ciência, da racionalidade, da indústria e do poder do homem branco em cooptar e substituir domínios da vida que antes eram considerados mágicos. Para seus primeiros usuários, as tecnologias sonoras eram modernas. Ver: STERNE, 2003, p. 17.

¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 107-108.

¹⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 121.

¹⁶ AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962, p. 53.

¹⁷ MOLES, Osvaldo. *Piquenique Classe C. Crônicas e flagrantés de São Paulo*. São Paulo: Boa Leitura, [s/d], p. 135.

população do acesso a serviços de saneamento básico¹⁸. Em meio a um quadro político instável e ao desejo de se construir uma metrópole moderna, o tempo presente era sentido como transitória contingência e, o passado, indesejável resquício. O crescimento demográfico em São Paulo foi acompanhado de um projeto excludente de modernização, que criou uma “multidão de desenraizados”, ao mesmo tempo em que formava um “laboratório de invenção de nacionalidade”, configurando aquela (in)definição elaborada por Sevcenko:

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos, nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.¹⁹

Tendo em vista essa identidade dividida, a radiofonia, viria a servir na cidade de São Paulo como “um elemento catalizador de transformações”²⁰. Frequentemente apontado pela memória e também pela historiografia, o momento-chave que desencadeou esse processo foi a deflagração da Revolução Constitucionalista de 1932, pois durante os conflitos o rádio teria se incorporado definitivamente ao cotidiano de seus concidadãos. Este episódio, como apontou Saliba, mais do que qualquer outro evento do passado brasileiro, acumulou um enorme volume de testemunhos, que chega a parecer desproporcional à própria dimensão das ações. Em meio a um clima de expectativa de adesão total e um “ambiente psicológico e social de certezas maniqueístas”, e evento de 1932, mais que uma doutrina ou uma ideologia, “gerou e foi gerado por uma mística”, cuja narrativa não é exatamente de “caráter explicativo mas, sobretudo, uma potência mobilizadora”²¹.

Afirmar que o rádio seria o responsável pelo ambiente de comoção de 1932 seria incorrer em certo determinismo tecnológico²², mas certamente sua existência foi uma

¹⁸ SEVCENKO, 2009, p. 109. Ver também: SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista USP*, São Paulo, nº 63, p. 16-35, set./nov. 2004, p. 25.

¹⁹ SEVCENKO, 2009, p. 31.

²⁰ TOTA, Antonio Pedro. “Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954)”. In: PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 488.

²¹ SALIBA, Elias Thomé. As palavras e os homens: oratória, crônica e novela na São Paulo de 32. *Projeto História*, pp. 103-114, São Paulo, nº 10, dez./1993.

²² Utilizando a expressão de Sterne, a deificação de certas tecnologias reforça a hipótese segundo a qual a tecnologia determina o curso e a forma tomada pela vida cultural, em vez de considerar as decisões coletivas ou individuais responsáveis por engendrar aquela realidade. As tecnologias de reprodução sonora são, assim, “atravessadas por tensões, tendências e correntes da cultura da qual elas emanam”. STERNE, 2003, p. 8.

ferramenta poderosa para expressar os ideais dos sujeitos de sua época. Ao fazer do jornalismo uma das peças determinantes de sua grade de programação e transformar a notícia num elemento radiofônico²³, o rádio serviu naquele momento para

(...) estabelecer vínculos de veracidade e objetividade pelo caráter imediato e universal da informação, além de criar fortes ligações subjetivas e sensíveis por meio da solidariedade, da dor, da angústia e da preocupação entre todos os paulistanos. Portanto, o rádio não apenas participou da Revolução de 1932 como “veículo isento” de informação, como também foi destacado mobilizador das “massas” urbanas.²⁴

Por outro lado, se a conjuntura política específica de São Paulo foi importante para a estrutura radiofônica, outros fatores, como a mudança da linguagem e a diversificação da programação, atuaram de forma significativa e direta na sua popularização²⁵. Esta não é uma particularidade do rádio paulistano, mas remete a um momento do desenvolvimento da radiofonia de modo geral, no qual “independentemente de país, regime, agência e período, a *raison d'être* de toda a radiodifusão era oferecer programas a uma grande e invisível audiência”²⁶.

Dessa forma, conforme observou Méadel, certas políticas desempenharam um papel importante, mas é também graças aos produtores e ouvintes que se cumpriu cotidianamente a transformação que levou o rádio da condição de lazer restrito a um pequeno número de amadores, a um fenômeno socialmente mais amplo. Para isso, os produtores inventaram novas funções e práticas, delimitaram seu terreno de intervenção, enquanto que os ouvintes respondiam, tornando-se membros de clubes das estações, pagando taxas, escrevendo aos jornais, e se instalando nesta posição de “ouvido disponível e ambulante”²⁷. Isto ocorreu simultaneamente à consciência de que eram necessárias técnicas específicas para a criação do espetáculo radiofônico²⁸. A própria ideia de “espetáculo radiofônico” era uma formulação relativamente nova, pois, em seu início, a prática vigente era a de se transportar, quase sem adaptações, as produções que se originavam em outros meios culturais, tais como a leitura de notícias extraídas de jornais, a irradiação em tempo real de óperas e concertos pensados para a

²³ MÉADEL, 1994, p. 256.

²⁴ MORAES, 2000, p. 62-63.

²⁵ *Ibidem*, p. 66.

²⁶ BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 224.

²⁷ MÉADEL, 1994, p. 343. Tradução livre.

²⁸ *Ibidem*, p. 354.

audiência fisicamente presente no teatro ou mesmo a transmissão de longas e cansativas palestras.

Além da percepção de que era necessária a construção de uma linguagem própria, as emissoras se atentaram à importância de manter a regularidade de suas transmissões, a fim de “reduzir a incerteza do encontro”²⁹ com os ouvintes. Para isso, as atrações passaram a ser previamente planejadas e informadas aos jornais, na forma de grades de programação. Graças a essa lógica, criada por necessidades intrínsecas ao seu tempo, que hoje é possível recuperar algumas características da programação daquele período. Conforme apontaram algumas pesquisas inaugurais sobre a história e a memória da radiodifusão em São Paulo³⁰, a imprensa jornalística diária e os depoimentos prestados por produtores e artistas de rádio entre as décadas de 1970 e 1990³¹ eram quase exclusivamente as únicas fontes à disposição para o estudo da radiofonia em São Paulo. Isso porque, ao contrário de documentos oficiais ou monumentos – que, apesar de seu vínculo com o presente, são produzidos visando a posteridade³² –, a produção advinda do meio radiofônico tinha fins pragmáticos e imediatos. Os programas duravam apenas pelo breve instante em que entravam no ar, quando ao vivo, e os roteiros serviam apenas para serem executados – uma vez irradiados, tornavam-se descartáveis.

Por outro lado, sabe-se que no período as emissoras adotaram a prática de registrar seus programas em discos de acetato, a fim de redistribuí-los para as estações filiadas quando se instalaram, nos anos 1930, as primeiras redes de rádio, bem como para aperfeiçoar seus métodos de produção. No entanto, grande parte desse material se perdeu com o tempo por diversos motivos e, dado ao próprio caráter privado das emissoras paulistanas, suas políticas

²⁹ Ibidem, p. 235. Tradução livre.

³⁰ Entre eles: ADAMI, Antonio. *O Rádio com Sotaque Paulista. Pauliceia Radiofônica*. São Paulo: Editora Mérito, 2014; CANTERO, T. M. *A Música Popular no Rádio Paulista, 1928-1960*. Bragança Paulista, SP: ABR Editora, 2013; CANTERO & COMEGNO, V. *A Dinastia do Rádio Paulista*. Bragança Paulista, SP: ABR Editora, 2013; CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *O rádio paulista no centenário de Roquette Pinto. 1884-1984*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1984. Merece destaque a *Cronologia do Rádio Paulistano*, de Vera Lúcia Rocha e Nanci Valença Hernandez que ainda é o levantamento mais sistemático e consistente dos eventos que marcaram o desenvolvimento da radiofonia em São Paulo. ROCHA, Vera Lúcia; VILA, Nanci Valença Hernandez. *Cronologia do Rádio Paulistano: anos 20 e 30*. São Paulo: CCSP/ Divisão de Pesquisas, 1993. Vol. 1.

³¹ A partir do final dos anos 1970, a Divisão de Pesquisas do CCSP realizou algumas séries de pesquisas que tinham como foco a história e a memória do rádio no período, como *História do Rádio* e *A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50*, conduzidas por Elizabeth Carmona Leite, Vera Lúcia Rocha e Valvênio Martins. No início da década de 1980, o MIS-SP desenvolveu os projetos *Memória do Rádio*, *Depoimentos sobre choro e música paulistana*, e *Memória Viva – Cantoras do Rádio*.

³² LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. 5ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2006, p. 526.

internas e demandas diárias, aquilo que restou tem acesso limitado ao pesquisador externo. O radialista Milton Parron, por exemplo, explicou que no Centro de Documentação da Rádio Bandeirantes (Cedom), foram preservados trechos de programas e alguns poucos na íntegra, quase todos referentes à programação jornalística. Porém, em 2017, os arquivos estavam passando por um processo de digitalização. Tendo em vista a especificidade do trabalho e a sensibilidade do suporte original dessas gravações e dos equipamentos de reprodução de mídias antigas, seu manuseio ficou restrito a técnicos habilitados, até porque não havia, naquele momento, espaço físico para atender a outras demandas que não fossem as do processo de digitalização. O radialista esclareceu também que, após a digitalização, a intenção é tornar a consulta pública, mas ainda sem previsão para o término desse trabalho.

Nesse sentido, não deixa de chamar atenção a precariedade do número de registros das rádios paulistanas em comparação ao cenário do Rio de Janeiro que, mesmo sofrendo problemas semelhantes de preservação da memória, possui, ainda que de maneira fragmentária, coleções de roteiros radiofônicos e de gravações de programas realizados entre os anos 1930 e 1950 em acervos públicos e privados. Isso se deve a uma série de acasos. Assim como em São Paulo, as emissoras do Rio registravam suas produções em discos de acetato, visando o controle de qualidade da programação. Na Rádio Nacional, que foi a mais importante emissora do período, esses discos compunham seu acervo, junto com as partituras de arranjos e *scripts* de programas. Alguns produtores, no entanto, tomaram para si individualmente a missão de preservar esse material, guardando em suas próprias residências a cópia dos programas de sua autoria. Era o caso, por exemplo, do radialista e pesquisador Almirante (Henrique Foréis Domingues, Rio de Janeiro, 1908 – 1980), cujo acervo pessoal surgiu pela necessidade de facilitar a pesquisa para seus programas. Mesmo afastado do *broadcast* em virtude de um derrame em 1958, e após a transferência de seu acervo para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1965, o radialista manteve sob sua guarda as gravações dos programas produzidos por ele na Rádio Nacional e na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, com o qual atendia diversos pesquisadores³³.

³³ Sobre o acervo de Almirante, Ver: LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda : Fapesp, 2014. Com relação ao processo de criação do MIS-RJ, Ver: MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2009; SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2018.

Enquanto isso, o ex-radialista e publicitário José Maria Manzo, que havia passado um tempo nos Estados Unidos para fazer um curso pela McCann Erickson, percebeu que lá se encontrava com facilidade em lojas de discos coleções completas dos anos 1940 de músicos de *jazz* como Glenn Miller, Tommy Dorsey, Benny Goodman, o que lhe deu a ideia de fazer algo semelhante no Brasil. Começando com uma retrospectiva das músicas de carnaval, Manzo buscou os discos que faltavam no acervo da Rádio Nacional, que à época enfrentava sérias dificuldades, não apenas pela migração dos patrocinadores para a televisão, mas também com as “acusações de ter um *cast* integrado por subversivos e a participação na Rede da Legalidade de Brizola”, o que a deixou “numa espécie de ‘geladeira’ administrativa, com recursos insuficientes mesmo para a manutenção do que ainda existia e funcionários pouco qualificados na direção”³⁴, na visão de alguns produtores. Muitos deles, como Renato Murce, retiraram seus programas do acervo, “não tanto pela utilidade imediata que aquilo teria, mas como prevenção para que o material não se perdesse pelo descaso dos diretores da rádio”³⁵. Temendo que aquele frágil material pudesse ter destino semelhante ao que havia acontecido com o acervo de Almirante no MIS-RJ, onde padecia com uma série de descuidos, e sabendo do interesse de Manzo, esses produtores lhe ofereceram as gravações, que o publicitário passou a remasterizar e comercializar no formato de fitas cassete, pelo seu selo Collector’s. Até o final da década de 1970, Manzo já havia coletado mais de dois mil discos de 78 rpm e aproximadamente 200 programas de rádio. Mesmo a coleção de Almirante, após sua morte, foi doada pela viúva para a empresa³⁶. Atualmente o acervo da Collector’s conta com mais de mil programas individuais, “com quase 5.000 músicas espalhadas por eles”³⁷, que tem servido de fonte para diversas pesquisas sobre a radiofonia carioca.

Dessa forma, a discrepância do número de gravações de programas do rádio paulistano em relação ao Rio de Janeiro é assombrosa: ao passo que a coleção *Assim Era o Rádio* da

³⁴ PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 65.

³⁵ Idem.

³⁶ Alguns registros do acervo da Collector’s existem, ainda, por soluções inusitadas, como a série *Carnaval Antigo* (1946), produzida por Almirante: um ouvinte gravou a transmissão do programa em sua casa, com um gravador doméstico acoplado a um aparelho rádio receptor, utilizando para a fixação do som uma chapa de raios-X usada.

³⁷ PINTO, op. cit., p. 67. A questão ainda se estendeu nas décadas seguintes: em 1972, parte do acervo da Rádio Nacional foi transferida para o MIS-RJ, onde ainda continuava sem um lugar adequado para acomodá-lo, mas foi ao menos organizado e catalogado, de modo a viabilizar a pesquisa. Porém, em 1981, a sede do MIS-RJ sofreu um incêndio, interrompendo o trabalho de catalogação. Transferido temporariamente para Niterói, o acervo ficou à mercê da chuva e de outros reveses. Manzo ofereceu à administração do museu a solução de copiar o acervo para venda, que a princípio foi rechaçada. Apenas no início da década de 1990 foi feito um acordo pelo qual o publicitário retirou aos poucos o material e assim o passou para fitas cassete, comercializadas pelo selo Collector’s.

Collector's conta com milhares de títulos de programas transmitidos pela Rádio Nacional e a Rádio Tupi entre os anos 1930 e 1950, em São Paulo o número de gravações – pelo menos as disponíveis para consulta em equipamentos públicos – se limita a um único exemplar das séries *Nossa Cidade*³⁸, *Carnaval Cafiaspirina*³⁹ e *Cortiço*⁴⁰. Além dessas gravações, encontra-se no MIS-SP o registro de um programa comemorativo dos 44 anos da Rádio Record⁴¹, em cinco partes, que traz alguns trechos de programas, entremeados por entrevistas e narrações que procuravam oferecer o contexto original⁴². Pode-se supor que os registros sonoros estiveram sujeitos a vários infortúnios: só a Rádio Record, por exemplo, uma das mais populares emissoras paulistanas do período, passou por três incêndios ao longo do século XX. Porém, o pior deles foi não ter havido qualquer iniciativa no sentido de tornar esses documentos públicos, mesmo que, no Rio, isso tenha ocorrido por expedientes muito questionados à época. Talvez uma abertura pública de acervos privados possa futuramente vir a mudar esse panorama.

Situação um pouco melhor é a dos *scripts* de programas, que ainda podem ser encontrados nos acervos do CCSP, do MIS-SP e da biblioteca Jenny Klabin Segall. Porém, a grande maioria desse material se refere a programas dedicados a gêneros dramáticos, como as radionovelas, escritos por produtores como Thalma de Oliveira, Túlio de Lemos e José Medina. Uma possibilidade para isso é que, esses autores, reconhecendo tais produções como parte de seu trabalho intelectual, os tenham guardado por uma iniciativa pessoal e, posteriormente, suas famílias os doaram para aquelas instituições.

Assim, o que restou das experiências diárias em torno da programação musical paulistana foram apenas alguns rastros relativamente menos sujeitos ao desaparecimento, como discos e partituras de arranjos feitos especialmente para transmissão radiofônica. Os discos que pertenciam ao acervo da Rádio Bandeirantes, por exemplo, hoje se encontram na

³⁸ *Nossa Cidade*. Roteiro e direção: Osvaldo Moles. Regente: Hervé Cordovil. Participação: Maria Amélia, Celina Amaral, Leonor de Abreu, José Rubens, Adoniran Barbosa, Vicente Leporace, Osvaldo de Barros e Mário Serra. São Paulo: Rádio Record, [1949]. MIS-SP. Memória do Rádio.

³⁹ *Carnaval Cafiaspirina*. Participação de Isaurinha Garcia, Vagalumes do Luar (Hervé Cordovil) e Otelio Santiago. São Paulo: Rádio Record, fev.1950. MIS-SP. Memória Paulistana.

⁴⁰ *Cortiço, o retrato vivo da vida*. Roteiro e produção: Júlio Atlas. Regente: Gabriel Migliori. Participação: José Rubens, Mário Sena, Adoniran Barbosa, Armando Peixoto, Osvaldo de Barros, Hélio V. Lins, Maria Onelia, A. Aguiar. São Paulo: Rádio Record, 5.10.49. MIS-SP. Memória Paulistana.

⁴¹ *Programa Comemorativo de 44 anos da Record*. 5 Vols. São Paulo: Rádio Record, jun.1975. MIS-SP. Memória do Rádio.

⁴² No mesmo formato, existe uma gravação no Arquivo Multimeios do CCSP, intitulada *Memória do Rádio*, que não só compila programas de maneira fragmentária e aleatória, como inclui sem distinção trechos de programas produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro. Cf.: *Memória do Rádio*. CCSP-AMM, FT 0840k – P 0591/CM.

Discoteca Oneyda Alvarenga, e os da Rádio Gazeta, na Fundação Cásper Líbero. Porém, deve-se considerar que eles só faziam sentido na programação radiofônica através do trabalho de curadoria de seus produtores, o que impede de identificar, tomados isoladamente, o contexto em que eram transmitidos, encontrando-se apenas algumas vagas menções a esse respeito nas grades da programação divulgadas pelos jornais.

Com relação às partituras, muitas sobreviveram também devido à iniciativa pessoal de alguns maestros, como Spartaco Rossi⁴³ e Leon Kaniefsky⁴⁴. Outras, originalmente pertencentes ao acervo da Rádio Record – que reunia arranjos de maestros contratados pela emissora, como Gabriel Migliori, Geraldo Mendonça e Hervé Cordovil, entre os anos 1930 até a fase da televisão, já nos anos 1960 –, foram mais tarde transferidas para os arquivos da Discoteca Oneyda Alvarenga e do Conservatório de Tatuí. Esses registros permitem levantar uma infinidade de gêneros musicais que eram executados ao vivo, como canção, marcha, *swing*, *fox*, “*folk-lore*”, valsa, bolero, batucada, samba, toada, samba-canção e choro. Entretanto, é difícil precisar as datas em que tais arranjos foram concebidos, ou as circunstâncias em que foram irradiados, a não ser nos casos em que o próprio arranjador registrou essas informações na pauta. No caso das partituras localizadas no Conservatório de Tatuí, é particularmente perceptível que a organização desse material foi fruto de certa urgência em salvaguardá-lo, pois prescinde de qualquer critério de sistematização, tendo sido agrupados aleatoriamente, em caixas de papelão, arranjos que pertenciam a épocas, gêneros ou a arranjadores diferentes⁴⁵. Assim, só é possível obter algumas coordenadas da localização de uma peça específica em meio ao conjunto graças à catalogação minuciosa realizada por Maria Elisa Pasqualini, em sua dissertação sobre o repertório da Rádio Record⁴⁶, na qual a pesquisadora examinou o pensamento musical daqueles arranjadores. Não obstante, o

⁴³ Atualmente o acervo de Spartaco Rossi encontra-se no Instituto de Artes da Unesp, e passou a um processo de organização coordenado pelo professor Paulo Castagna.

⁴⁴ O acervo de Leon Kaniefsky está dividido entre a Escola de Comunicação e Artes e no Arquivo da Orquestra Sinfônica da USP. Essa dispersão deve-se ao fato de que a coleção de partituras – formada sobretudo por arranjos feitos pelo maestro para programas de rádio – não era do interesse dos consulentes da Osusp, que guardou apenas sua documentação pessoal – como certificados, atestados, contratos etc., ao passo que as partituras e fotografias foram transferidas para a ECA. Consultado à época da pesquisa no arquivo da Osusp, atualmente, o acervo de Leon Kaniefsky encontra-se em fase de migração para o Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

⁴⁵ Reforça essa impressão o fato de que o material não tenha passado por qualquer tipo de tratamento ou higienização, estando presentes traços de umidade e fungos, chegando-se a encontrar papéis com marcas de carbonização, provavelmente decorrentes de algum dos incêndios que atingiu a emissora. Possivelmente, contribuiu para a ausência de uma organização o fato de a biblioteca do Conservatório ter mudado também duas vezes de endereço nos últimos anos.

⁴⁶ PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Arranjos: repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 1998.

interesse, no presente trabalho, não é avaliar os arranjos em si – embora se reconheça sua importância para caracterizar a sonoridade da época – mas a articulação dessa produção à cultura radiofônica desenvolvida naquele momento.

Dessa forma, o *corpus* desta investigação privilegiou os periódicos e revistas em circulação na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro entre os anos 1930 e 1940, dando-se ênfase às edições de *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*. Até o final dos anos 1930, esses jornais contariam com seções especializadas em radiodifusão, como a “Radiotelephonia”, no *Estado de S. Paulo*, “Ondas e Antenas”, na *Folha da Manhã*, “Radio-Notícias”, na *Folha da Noite* e a “Radiolandia”, no *Correio Paulistano*. Além de dar cobertura extensa à programação radiofônica diária, essas colunas atuavam de maneira decisiva no incipiente debate intelectual em torno deste novo objeto cultural, bem como a intervir em sua própria produção. Nesse sentido, merece destaque uma série de artigos assinada pelo maestro Leon Kaniefsky, à época diretor artístico da PRF-3 (Rádio Difusora), na seção Radiolandia, do *Correio Paulistano*, entre os meses de março e julho de 1937, em que ele se propunha a analisar a questão da estética da música radiofônica.

Cabe ressaltar que este trabalho foi realizado numa condição particularmente favorável, no sentido de que teve à disposição a facilidade de acesso a numerosas hemerotecas virtuais, tanto nas bases de dados dos periódicos (no caso do Acervo do *Estadão* e da *Folha de S. Paulo*), como de instituições públicas, como a Biblioteca Nacional e o Arquivo do Estado de São Paulo. O que também foi, contraditoriamente, uma de suas dificuldades⁴⁷: em meio ao imenso volume de registros periodistas disponíveis, o trabalho do historiador contemporâneo é uma verdadeira excursão à infundável biblioteca de Babel do conto de Borges⁴⁸. Além desses acervos, a existência de uma bibliografia já existente sobre o tema – ainda que ínfima, em comparação com o número de obras dedicadas à radiofonia no Rio de Janeiro – foi fundamental para reconstituir a trajetória das emissoras paulistanas, bem como indicar fontes e caminhos para a pesquisa⁴⁹.

⁴⁷ Conforme apontam Gallini e Noiret, a “história digital 2.0 está dominada por práticas que desafiam os métodos tradicionais que fundamentam a História (como disciplina), assim como os lugares convencionais da matéria, sem, a nosso ver, atentar contra sua própria ontologia”. Cf.: GALLINI, Stefania; NOIRET, Serge. La historia digital en la era del Web 2.0. Introducción al dossier Historia digital. *Historia Crítica*, nº 43, pp. 16-37, Bogotá, enero-abril 2011, p. 31. Tradução livre.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: *Ficções*. Porto Alegre: Ed. Abril, 1972, pp. 84-94.

⁴⁹ Além dos trabalhos de caráter mais panorâmico, outros foram pioneiros na análise histórica, social e antropológica daquele contexto, dentre os quais: TOTA, A. P. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : PW, 1990; PEREIRA, João Baptista Borges.

Esses estudos revelaram que um momento crucial na consolidação de certa cultura radiofônica foi a transição das chamadas “rádio sociedades” para as sociedades por ações, aspecto que foi abordado no Capítulo 1, “O Rádio na Capital Artística”. Nesse processo, ainda que frequentemente fosse reiterado o papel educativo da radiodifusão, as emissoras cada vez mais se tornaram organizações capitalistas, baseadas na crescente especialização de seus fins e na divisão interna do trabalho, associadas à ampliação do mercado de entretenimento urbano e à atuação dos escritórios de publicidade. A fim de captar essa dinâmica, foram analisadas as trajetórias das emissoras que particularmente vivenciaram aquela transformação de cenários – entre as quais, a Rádio Educadora, a Record e a Cruzeiro do Sul –, e a posterior consolidação desse quadro a partir das estações que surgiram já no final da década de 1930. Buscou-se também traçar um esboço dos sujeitos que estiveram ligados à exploração comercial da radiodifusão, e as possíveis motivações ao optarem por esse modelo.

Para além da transformação na organização interna das emissoras, testemunhou-se no período uma grande mudança de percepção, já que os indivíduos precisaram *aprender* a escutar o rádio, transitando flexivelmente entre diferentes níveis emocionais e cognitivos⁵⁰. Assim, o Capítulo 2, “Ouvirão a seguir...” analisa o processo pelo qual a escuta do rádio foi incorporada ao cotidiano da cidade de São Paulo, e quais suas relações com o desenvolvimento da programação musical. Para isso, foi necessário compreender as relações entre a radiodifusão e outros meios culturais, como a imprensa escrita e a fonografia, e a criação de uma linguagem radiofônica. Dessa forma, procurou-se discutir quais foram as singularidades do rádio como veículo de comunicação e sua conversão em instrumento de escuta musical. Nesse sentido, pode-se considerar que a forma de se escutar a música sofreu grandes mudanças, como pontuou Méadel:

Cor, profissão e mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2001; MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000; 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; GURGUEIRA, Fernando L. *A integração nacional pelas ondas. O rádio no Estado Novo*. 1995, 182p. Dissertação (Mestrado em História Social) – DH-FFLCH-USP, São Paulo, 1995; DUARTE, G. R. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. Tese (Doutorado em História) – PUC, São Paulo, 2000; MAIA, Marta Regina. *Quadros radiofônicos: memórias da comunidade radiouvinte paulistana (1930 – 1950)*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002; GUERRINI JR., I. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009; MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.

⁵⁰ DOUGLAS, Susan J. *Listening in: radio and the American imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 7-8.

No concerto, é necessário o deslocamento, a cena, os músicos; no fonógrafo, há a intervenção ativa e a escolha de quem escuta; nas audições públicas, uma permanência dos músicos e de seu repertório. No rádio, a música se faz diversa (nós escutamos uma suíte por diferentes artistas), ela é contínua (sem interrupção daquele que escuta), ela é programada conforme os princípios não lhe são propriamente internos (...). Com o rádio, o próprio gênero musical torna-se uma unidade. O que coloca uma questão apaixonante: como fazer uma unidade com as canções, a ópera, a música sinfônica... Literalmente, nós não escutamos mais música da mesma forma, e não escutamos mais a mesma música⁵¹.

Essas transformações estão intimamente relacionadas ao fato de o rádio ter se consolidado como um campo de trabalho promissor para músicos de maneira geral, tanto os eruditos como os populares. O Capítulo 3, “Da ‘Capital Artística’ ao capital artístico”, investiga os aspectos ligados à profissionalização de artistas e técnicos, e em que medida isso afetou o conteúdo dos programas musicais, num momento em que os “novos gêneros musicais urbanos voltados e conformados para o disco e as gravações (que ficariam conhecidos como “música popular”) estavam se decantando e ficando prontos para uma divulgação massiva”⁵². Uma das contrapartidas desse processo foi o crescimento do número de escolas preparatórias para artistas de rádio. Ao lado disso, a lógica do *star system* viria a mudar a perspectiva dos artistas com relação à produção musical, na medida em que o reconhecimento público se convertia numa possibilidade concreta de negociação e maior retorno financeiro.

Por fim, o Capítulo 4, “Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo”, dedica-se à caracterização da programação musical no rádio paulistano entre os anos 1930 e 1940. Nesse sentido, pareceu pertinente avaliar aquele vasto repertório a partir das especificidades e ambivalências do contexto paulistano, mas também dos elementos que o integrava às narrativas da música popular brasileira, definida àquela época pela hegemonia da produção musical carioca. Como desdobramento desta questão, a tentativa de São Paulo organizar um mercado de bens culturais próprio, com alguma autonomia em relação ao cenário da capital federal, apareceu de maneira clara nos relatos, tanto da época como em sua memória posterior. Frequentemente, era ressaltada a contradição entre aspectos “cosmopolitas” e “provincianos” da programação paulistana, trazendo à tona uma intrincada construção discursiva, que mereceu atenção e discussão.

⁵¹ MÉADEL, 1994, p. 329. Tradução livre.

⁵² MORAES, 2018, p. 124.

Essa memória coletiva, fomentada pela imprensa desde os anos 1910 e 1920 – quando a cidade se preparava para se tornar um dos palcos de celebração do centenário da Independência e passava por complexo conjunto de reformas urbanas –, alimentou a ideia de que o Rio de Janeiro e Buenos Aires “poderiam ser provisoriamente maiores, mas o compasso do crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais que o seu triunfo sobre as duas rivais mais próximas era inapelável (...)”⁵³. Tamanha a força desta imagem que ela chegou praticamente sem retoques até meados dos anos 1940, servindo de desfecho para um filme produzido pelo Office of Strategic Services em parceria com o Office of the Coordinator of Inter American Affairs em seu programa informativo para as repúblicas americanas. “*Bigger, better and more*” – anunciava a voz do narrador do filme – “este é o *slogan* do paulista [sic]”, que, combinando “tradição e empreendedorismo, continua mudando o horizonte de sua cidade”⁵⁴ ▶. Como se pretende demonstrar, essas ideias teriam grandes implicações para a construção da história e da memória do rádio paulistano. Nesse sentido, uma preocupação constante foi em como dar voz àqueles relatos, que atestavam a intensidade daquela experiência, sendo necessário, em meio à “operação historiográfica”⁵⁵, uma atenção redobrada ao entender de onde emanavam aqueles discursos.

Recuperar o desenvolvimento da radiofonia e das características ela assumiu ao longo do tempo não é tarefa simples. Primeiro, devido ao aspecto fugaz, intrínseco a essa produção, que resultou na exiguidade de vestígios – ainda que, em contrapartida, a extensa trilha de papéis deixada pelas circunstâncias de sua criação forneça um proveitoso ponto de partida para seu estudo⁵⁶. Segundo, porque “muito daquilo que [o rádio] iniciou tornou-se parte da vida diária”⁵⁷, esvanecendo-se entre hábitos incorporados e memórias difusas. Da mesma forma, é bastante complexo captar as formas de escuta privadas da programação, já que, em

⁵³ SEVCENKO, 2009, p. 36-37.

⁵⁴ *São Paulo*. Julien Bryan. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. 1943. 15 min., 16 mm, BP. Disponível em: <http://www.travelfilmarchive.com>. Acesso em 19 out. 2018. Tradução livre. Este vídeo, assim como outras fontes sinalizadas pelos ícones ▶ e 🎵 ao longo do texto, encontram-se disponíveis para consulta no site <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/472-o-som-da-garoa-cultura-radiofonica-e-producao-musical-em-sao-paulo-anos-1930-e-1940#audioosomdagaroa>.

⁵⁵ Segundo Certeau, encarar a história como uma operação significa “tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), procedimentos de análise (uma disciplina) e a construção de um texto (uma literatura). É admitir que ela faz parte da ‘realidade’ da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada ‘enquanto atividade humana’, ‘enquanto prática’.” CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65.

⁵⁶ STERNE, 2003, p. 7.

⁵⁷ HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 195.

geral, as fontes escritas foram produzidas por indivíduos ligados à cultura dominante⁵⁸. Porém, através delas é possível perscrutar alguns indícios a respeito da oralidade, elemento imprescindível para que se escreva adequadamente a história da comunicação⁵⁹.

Se por um lado tratar da história do rádio e da música popular em São Paulo no início do século XX é lidar com uma ausência, por outro, não impede que isso seja feito, já que a história, por si própria, “implica uma relação com o outro enquanto ele está ausente, embora um ausente particular, aquele que ‘já era’, como diz a linguagem popular”⁶⁰. O desafio que se coloca neste trabalho é, enfim, o mesmo de escutar o sutil som da garoa. Quase imperceptível no fluxo dos transeuntes, no turbilhão diurno da metrópole, é preciso não só o cessar dos movimentos para que ele se faça ouvir, mas uma escuta deliberada e atenta.

⁵⁸ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 4ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 13.

⁵⁹ DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014, p. 8.

⁶⁰ CERTEAU, Michel de. O ausente da história. In: *História e Psicanálise. Entre ciência e ficção*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 181.

CAPÍTULO 1.

O RÁDIO NA “CAPITAL ARTÍSTICA”

— *Como? Hontem foi ao teatro?*

— *Que quer... o meu radio não funcionava e tive que ir...*¹

O diálogo acima, publicado no mensário cômico ítalo-paulista *Il Moscone*, sugere a centralidade da radiodifusão na vida cultural paulistana em meados dos anos 1930. A repercussão relativamente rápida tomada por esse meio de comunicação na primeira metade do século XX talvez nos induza a pensar que sua atuação tenha sido pronta e voluntariamente aceita por todos os setores da sociedade, ignorando as tensões que acompanharam sua evolução e a adaptação às práticas vigentes. Retrocedendo alguns anos, no entanto, nos deparamos com inúmeras resistências a seu ingresso em determinados ambientes, revelando também alguns dos impasses e a complexa teia de relações entre as esferas pública e privada no que diz respeito aos projetos culturais na cidade de São Paulo nesse período.

Em junho de 1927, por exemplo, o vereador Luciano Gualberto² trazia à sessão ordinária da Câmara uma queixa contra o empresário Walter Mocchi. Este havia passado por cima do requerimento coletivo, assinado por todos os vereadores, e da decisão do prefeito, que obrigava a transmissão radiofônica do concerto promovido por sua companhia no Theatro Municipal. De acordo com o vereador, houve uma “reclamação geral da população de S. Paulo, pois o Theatro Municipal é propriedade exclusiva dessa mesma população”³. Luciano Gualberto relatava que, ao ser interpelado pelo empresário numa noite em que se encontrava no Municipal, este havia declarado que o “sr. Toscanini não seria capaz, em lugar nenhum do

¹ *Il Moscone*, São Paulo, n° 429, 9.5.1936, p. 9. Em seu expediente, a publicação era definida como um “Semanário ítalo-paulista. Humorístico, crítico, ilustrado. Sae (quando o póde e se o deixam sahir) aos sabbados”.

² Luciano Gualberto nasceu em Petrópolis, em 1883. Foi médico e professor universitário brasileiro, ocupando a cátedra de clínica urológica da Faculdade de Medicina da USP. Sua vereança se estendeu de 1920 a 1929, durante a qual integrou as comissões de Higiene e Saúde Pública e a de Finanças. Foi também deputado estadual, vice-prefeito e prefeito interino da capital, deputado estadual e secretário de Saúde. Entre 1950 e 1951, foi reitor da Universidade de São Paulo. Por indicação de Adhemar de Barros, foi presidente da companhia Viação Aérea São Paulo (VASP). MOTOYAMA, Shozo (org.). *USP 70 Anos: Imagens de Uma História Vivida*. São Paulo: Eduusp, 2006, p. 134-135.

³ CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, 19ª Sessão Ordinária, 4.6.1927, p. 238-239. Consultado na base de dados das Atas e Anais da Câmara Municipal de São Paulo, Centro de Memória da CMSP.

mundo, de reger uma orchestra, sabendo que a sua musica iria ser irradiada”. A relação entre o vereador e o empresário parecia azedar:

Eu, antes de tudo, sr. presidente, sou profundamente brasileiro, e como tal, respondi ao sr. Walter Mocchi que a oportunidade não me permitia dizer o que desejaria. Em todo o caso – accrescentei – posso dizer-lhe uma cousa: o sr. Toscanini dirige as orchestras de sua terra e nós estamos no Brasil, em São Paulo. E eu, como vice-governador da cidade, não tenho que lhe dar satisfações, em resposta á sua interpellação⁴.

Em repúdio à postura de Walter Mocchi – cuja companhia gozava de situação privilegiada na cidade de São Paulo⁵ –, Luciano Gualberto afirmava que o caso da irradiação não era, contudo, “um becco sem sahida. Quem não quizer dar espectaculos no Municipal, onde serão irradiados pela Sociedade Radio-Educadora, procure outro teatro”. Endossando sua fala, o vereador Almeirindo Gonçalves arrematava: “A irradiação deve ser regra geral”⁶.

O impasse parece não ter se limitado às temporadas líricas, pois alguns meses depois, em abril de 1928, *O Estado de S. Paulo* trazia um editorial que se queixava da permissão concedida pela Câmara para que concertos, recitais e conferências realizados no Theatro Municipal fossem transmitidos por empresas de radiotelefonia. O jornal alegava que esta prática reduziria dramaticamente a frequência do público.

E, como consequencia natural dessa situação, já escasseam em S. Paulo, a *antiga e celebrada capital artística brasileira*, empresários com o ânimo de trazerem para aqui artistas de real valor, pois que a obrigação de submeterem gratuitamente áquelle processo de audição constitue un onus ruinoso que lhes faz esvair toda perspectiva de rasoaveis lucros. Dahi a

⁴ Ibidem, idem.

⁵ Walter Mocchi (Torino, 1870 – Rio de Janeiro, 1955) foi, até os primeiros anos do século XX, ativo sindicalista do Partido Socialista Italiano. Em 1906, após o casamento com a cantora lírica Emma Carelli, abandonou a política e passou a ser empresário teatral. Logo percebeu a importância do circuito internacional, especialmente o latino-americano, constituindo em 1907, a Società Teatrale Ítalo-Argentina (STIA) e em 1908 a Società Teatrale Internazionale e Nazionale (STIN). Na condição de acionista majoritário desta sociedade, tomou o controle do Teatro Constanzi, o maior palco de Roma. Segundo o historiador Julio Lucchesi Moraes, “as atividades e polêmicas de Mocchi à frente do Constanzi ou nas temporadas internacionais de sua empresa indicam um empresário de aguda agressividade comercial”, que soube articular os principais teatros italianos e sul-americanos, tornando sua empresa “imbatível na oferta de grandes produções líricas”. Nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro, onde encontrava pouca concorrência, praticamente monopolizou as temporadas líricas entre 1912 e 1925. Aproveitando-se disso, extrapolava com frequência as exigências contratuais, entre as quais as obrigações de constituir um aparato educacional ao redor dos Municipais e oferecer uma diversidade de gêneros ou presença de autores nacionais, optando por apresentar “peças simples, reprisadas ou já amplamente conhecidas pelo público local”. MORAES, Julio Lucchesi. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. 2014. 391 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – FFLCH-USP, São Paulo, 2014, p. 174-175.

⁶ CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, 19ª Sessão Ordinária, 4.6.1927, p. 239.

raridade que de alguns annos para cá há de notar quem quer que demais de perto acompanhe nesse particular a vida paulistana.⁷

O editorial criticava também a cobrança de impostos elevados para qualquer tipo de atração, “desde o concerto symphonico até as touradas, lutas de box e quejandas brutalidades”, afirmando que “para a Camara Municipal de S. Paulo não há distincção entre a audição de um Brailowsky ou de um Mauen, e a malsan curiosidade de teratologicos corníferos mais ou menos mysteriosos”.

E, como se não bastasse esse criterio erroneamente nivelador, com a exigencia de prestarem-se os artistas á irradiação radiotelephonica criou para elles uma situação de manifesta inferioridade, pois com o seu trabalho e o valor dos seus méritos têm que contribuir *para augmentar as pingues rendas de uma empresa que explora com exito a publicidade, instituição particular, de discutivel utilidade colectiva, e com certeza de modo algum necessitada de semelhante privilegio.*⁸

Desta forma, o jornal entendia que era abusivo que uma emissora de rádio usufruísse da isenção de impostos, enquanto estes e os cachês dos artistas eram arcados pelos empresários que traziam os espetáculos:

Se é justo que uma *empresa de irradiação radiotelephonica* deseje favorecer os seus ouvintes com audições de artistas de valor, *a fim de valorisar os seus serviços de publicidade*, muito mais justo é que pague por essa valorisação o que for razoavelmente devido, em ves de desfrutar assim de mão beijada uma isenção de encargos a que não tem absolutamente nenhum direito. Exigir que um cantor, um pianista, um violinista, um professor ou conferencista contribua gratuitamente para a melhoria dos programas de certa empresa particular de divulgação radiophonica é uma imposição tão abstrusa e intoleravel como seria a que se impuzesse ao autor de um livro qualquer, de algum valor, de serem as suas producções tambem divulgadas por algum jornal diario, sem nenhuma indemnisação pelos prejuizos que tal pratica acarretasse aos proventos de seu autor.⁹

Não por acaso, o palco onde se encenavam esse conflito de interesses era o Theatro Municipal de São Paulo, “êmullo fáustico do Ópera Paris”¹⁰, que, pelo menos até os anos 1940, foi tratado pelas elites paulistanas como sua propriedade particular, servindo até para proporcionar banquetes de seus ilustres membros. Artistas europeus em turnê pela América Latina não perdiam a oportunidade de apresentar-se ali, onde sabiam que “a arte e a cultura europeias eram altamente valorizadas, os artistas respeitados, havendo sempre o rigoroso

⁷ Condemnavel abuso. A radiotelephonia e a propriedade artistica – Desapropriação violenta sem indemnisação – Uma situação absurda. *OESP*, 13.4.1928, p. 5. Grifo nosso.

⁸ *Ibidem*. Grifos nossos.

⁹ *OESP*, 13.4.1928, p. 5.

¹⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 116.

cumprimento das cláusulas contratuais”¹¹. Assim, os mecenas da arte na cidade faziam jus à expressão da atriz Sarah Berhardt, que, em sua visita a São Paulo em 1893, teria definido a cidade como a “Capital Artística do Brasil”¹².

O incômodo gerado pela irradiação de concertos executados no Municipal revelava a mudança dos lugares de escuta em decorrência dos dispositivos de mediação tecnológica. De modo geral, certa desconfiança perpassou a história de “todos os novos meios de mecânicos colocados à disposição da arte”, como a fotografia, o cinema e o fonógrafo, que, inicialmente, provocaram “espanto e admiração” em torno do seu devir¹³. A reação da imprensa ao comentar aquele “condemnavel abuso” sinalizava, de certa forma, a percepção do impacto que a radiodifusão assumiria dali por diante, ao alterar o aspecto ritual construído em torno do concerto enquanto fato social¹⁴.

Contudo, o mais surpreendente era que o editorial d’*O Estado de S. Paulo* se referisse às poucas estações em atividade na capital paulista como “empresas radiofônicas”, o que só foi reconhecido como tal no início da década seguinte, a partir da promulgação da Lei 21.111 de 1932, que regulamentava a publicidade no rádio. Comparado a outras esferas da vida cultural da cidade que encabeçaram a capitalização do setor de divertimentos nos anos 1920, como o cinema e o teatro musicado¹⁵, o rádio aparentemente avançava de modo tímido no desenvolvimento de uma estrutura empresarial. No entanto, os protestos gerados pela

¹¹ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002, p. 126.

¹² Na verdade, as capitais que justificavam as excursões da diva dos palcos franceses na América do Sul eram Rio de Janeiro e Buenos Aires. São Paulo, por sua vez, lhe oferecia não mais que o palco do extinto Politeama – já que o Municipal seria inaugurado somente em 1911 –, mas além de estar no meio do caminho, valia a visita por contar com um público interessado e de posses, que, àquela altura, compensava a escassez de uma cena cultural efervescente com “a lisonja dos acadêmicos da São Francisco e a generosidade dos fazendeiros locais”. Enredado à trama de narrativas em torno de São Paulo, esse epíteto convergia para a imagem monumental que a cidade projetava de si mesma, e reverberou por muitos anos nas matérias da imprensa voltada às artes, embora viesse a ser questionada mais tarde pelos segmentos letrados. Ver: MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 507-508.

¹³ SCHAEFFER, Pierre. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 52.

¹⁴ IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva : Fapesp, 2009, p. 52.

¹⁵ Segundo Bessa, a emergência da Primeira Guerra Mundial e suas consequências para a economia brasileira “afugentaram o público do Rio de Janeiro, principal praça teatral do Brasil, levando seus empresários a procurar em São Paulo, menos impactada pela conflagração, e em espantoso ritmo de crescimento, uma alternativa para seus investimentos. Ao mesmo tempo, os obstáculos ao tráfego marítimo impediram a entrada e saída de companhias estrangeiras do país, o que estimulou a criação de elencos locais”. A produção local de revistas, burletas e operetas perduraria ao longo das décadas de 1910 e 1920, com retomada entre 1932 e 1934, em decorrência do ufanismo insuflado pela Revolução Constitucionalista, incentivando a remontagem de algumas revistas locais. BESSA, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. 358 f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2012, pp. 22-24.

progressiva ubiquidade¹⁶ da radiodifusão sobre outras esferas do entretenimento nos instigam a pensar que já havia, se não na prática, pelo menos um pensamento empresarial na estruturação da radiodifusão no final da década de 1920.

É certo, porém, que isso não ocorreu de uma maneira tão evidente e simples. Acompanhando as atas da Câmara Municipal de São Paulo, constata-se, por exemplo, uma acalorada discussão entre os vereadores Diógenes de Lima¹⁷ e Ulysses Coutinho¹⁸ em torno do Projeto de Lei nº 9 de 1929. Proposto pelo primeiro, o projeto visava conceder à Rádio Educadora Paulista um auxílio anual de 24:000\$000 (vinte e quatro contos de réis). Em sua preleção, Diógenes de Lima defendia que a emissora fundada em 1923 e “cujos fins são unicamente beneficentes” fazia jus a tal contribuição da municipalidade devido seu papel de interesse público¹⁹. Apesar das manifestações de apoio pelos companheiros da casa, no mês seguinte, quando entrava em votação, o vereador Ulysses Coutinho apresentava um substitutivo ao projeto original, pelo qual seria autorizada a concessão de uma verba mensal de 1:000\$000 (um conto de réis) – metade da subvenção estipulada no projeto de Diógenes de Lima – e sob a condição de que a estação publicasse comunicados da Câmara Municipal e instalasse “em logares apropriados, a juízo do prefeito alto fallantes para uso do publico”²⁰.

A votação se deu num clima de exaltação de ânimos: de um lado, Diógenes de Lima reiterava os serviços que a rádio vinha prestando para a coletividade, e afirmava que a

¹⁶ Termo utilizado por Pierre Schaeffer, ao ponderar os impactos da radiodifusão no início dos anos 1940. O compositor e teórico francês considerava que a onipresença do rádio implica numa forma de agressão. Ao desenvolver seu conceito de *artes relés*, Schaeffer supunha uma renúncia essencial ao original, uma mutilação dos objetos. Para ele, as *artes relés* são cópias desenvolvidas a partir dos dons da ubiquidade, da simultaneidade e do gigantismo. Ver: BUCH, Esteban. *Philosophies de la radio par gros temps. Critique*, 2011/10, nº 773, pp. 740-742.

¹⁷ Diógenes Ribeiro de Lima nasceu em São Paulo, em 12 de abril de 1896. cursou o Gymnasio do Estado e depois a Escola Normal da Praça da República. Aos 19 anos, iniciou a carreira de professor, em Caraguatatuba. Foi diretor dos grupos escolares de Apiaí e Bariri, no interior de São Paulo. Deixou o cargo para ocupar o de auxiliar do diretor geral de Instrução Pública, no governo de Washington Luís. Foi suplente do Juiz federal, na seção de São Paulo, autoridade policial da 3ª Circunscrição da Capital, e funcionário da Caixa Econômica Federal. Durante três anos foi examinador do curso Especial Militar da Força Pública. Em 1924 obteve o título de bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, abrindo banca de advogado no ano seguinte. Foi eleito para a Câmara Municipal pela primeira vez em 1926, permanecendo na vereança até 1930, pelo PRP. Foi membro da Comissão de Justiça em 1926, 1927 e 1928. Cf.: FONSECA, A. C. da; SYLOS, H. de. (org.). *Câmara Municipal de São Paulo: legislatura de 1926-1928*. São Paulo: Escolas Salesianas do Lyceu C. de Jesus, 1930, p. 74-79.

¹⁸ Bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo (1904), Ulysses de Abreu Lima Pereira Coutinho atuou como advogado e depois foi escolhido para ocupar a segunda promotoria da comarca da capital. Seu nome foi indicado pelo PRP para preencher a vaga de Marcondes Filho, eleito deputado Federal, em 1927. Além das funções de líder da Câmara Municipal, foi-lhe confiado o posto de vice-prefeito da Capital. Cf: FONSECA, A. C. da; SYLOS, H. de. (org.), op. cit., pp. 140-142.

¹⁹ CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Projeto de Lei 9/1929, 4ª Sessão Ordinária, 16.2.1929, p. 105. Centro de Memória da CMSP.

²⁰ CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Substitutivo ao Projeto de Lei 9/1929, 8ª Sessão Ordinária, 16.03.1929, p. 176. Centro de Memória da CMSP.

obrigatoriedade de se instalar autofalantes em lugares públicos, além de onerosa – um “presente de grego”, em suas palavras –, seria inconstitucional. Isto porque a Câmara havia aprovado, em 1927, uma lei que proibia o funcionamento de autofalantes, gramofones, aparelhos radiotelefônicos e instrumentos congêneres nas casas de música, lojas e estabelecimentos comerciais, a não ser em câmaras apropriadas ou em ocasiões especiais determinadas pelo prefeito, de modo a não perturbar o sossego público²¹. O autor do projeto de lei, em tom grandiloquente, também apelava ao que ele entendia como uma função social do rádio:

O operario, depois das preocupações materiaes de seu trabalho, depois do dia exhaustivo de labuta, si não encontra em casa um sedativo para a sua alma, esta necessariamente se volta para os sentimentos subversivos, para o contraste flagrante entre o seu desconforto e a vida luxuosa de seus patrões, e não é preciso enegrecer o resultado das rebeldias; mal recalçadas, as greves ruinosas para a industria, as revoluções sem ideal e sem motivo, facilmente ateadas pelo primeiro aventureiro sem escrupulo, que empecem a vida da nação e compromettem o regimen. Não é mister encarecer o alcance do radio para essa gente, tão digna mas tão ingenua, dessa harmonia a domicilio, que irá suavemente lhe ensinando a amar o encanto do lar, o aconchego da familia, a tranquillidade e a grandeza do paiz.²²

Ele prosseguia defendendo que a “Radio é uma sociedade que foi fundada por *um pugilo de moços desinteressados, que não collimaram fim comercial*”²³. Do outro lado, Ulysses Coutinho rebatia que a verba proposta no substitutivo “não só não acóde á despesa necessaria para a installação, como até se torna irrisoria deante das proporções da obra”²⁴, uma vez que não se impunha que a cada subvenção mensal a Rádio Educadora estaria obrigada a instalar um autofalante. A segunda objeção, baseada na lei citada por Diógenes de Lima, a seu ver tampouco procedia, já que o regimento estabelecia exceções – que, para ele, contemplava lugares abertos, como a Praça da República e a Várzea do Carmo, “logares esses onde a installação de um altofalante não poderia prejudicar o socego de quem quer que fosse”. Por fim – e este é o argumento que particularmente interessa – Ulysses Coutinho, opondo-se à

²¹ Lei nº 3.128, de 28.12.1927, revogada pela Lei nº 3.525, de 13.9.1930. Acerca desta controversa lei, a historiadora Camila Koshiba Gonçalves aponta que muitos comerciantes de discos à época se queixaram, acusando queda de 40% nas vendas em decorrência da obrigatoriedade das cabines para escuta no lugar dos autofalantes. O que era, segundo a autora, certo exagero da parte dos comerciantes, “já que o mercado musical paulistano expandiu-se durante toda a década de 30. Além disso, as casas de disco que seguiram as deliberações da nova lei certamente o fizeram mais por conveniência do que por obediência à legislação, com o único objetivo de aumentar suas vendas”. GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 125.

²² CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Substitutivo ao Projeto de Lei 9/1929, 8ª Sessão Ordinária, 16.03.1929, p. 180.

²³ Ibidem, p. 181. Grifo nosso.

²⁴ Ibidem, p. 182.

comparação feita pelo vereador Diógenes de Lima aos subsídios aprovados para outras associações recreativas e culturais na cidade, sublinhava a especificidade ao se tratar de uma emissora de rádio:

Procura-se, sr. presidente, aterrorizar a Camara com o espectro das outras subvenções aqui concedidas, a começar pelo Jockey Club e é tal o effeito que se procura obter com a comparação que se esqueceu que a Radio Educadora Paulista deve ter os seus subvencionadores naturaes. *As estações transmissoras do character da Radio vivem com effeito de uma grande causa, ou seja a necessidade que têm os srs. commerciantes de vender os seus artigos de radio-telephonia.* É, por consequencia, uma entidade que, na realidade não deveria receber subvenção, porque della não precisa. Creio que, calmamente, sem grandes expansões imaginativas, posso affirmar aos srs. vereadores que, *cessando a estação transmissora de São Paulo, ipso facto, cessaria o commercio de artigos de radio, na capital*²⁵.

Embora lançando mão de certo contorcionismo retórico, eivado de argumentos inconsistentes e apelativos, Diógenes de Lima venceu a discussão numa votação apertada²⁶, tendo seu projeto aprovado tal como no texto original. Um fator que possivelmente concorreu para essa decisão foi o reconhecimento de seu próprio adversário da importância da Rádio Educadora para a cidade. Tanto que, ao defender a instalação de autofalantes em lugares públicos, seu intuito era o de tornar as transmissões mais acessíveis aos que não tivessem condições de adquirir um aparelho rádio receptor.

Observada à distância, essa contenda nos permite entrever que alguns sujeitos tinham a clara percepção de que uma estação de rádio era, antes de qualquer coisa, um negócio, ainda que pudesse servir a propósitos educativos. Por outro lado, o fato de que a Rádio Educadora necessitasse de auxílio também sugere que a emissora não auferia lucros de suas atividades naquele momento – embora seja difícil apurar, já que não restaram vestígios de documentos administrativos da época. De todo modo, num momento em que crescia o número de aparelhos receptores nos lares, que o sistema de sócios contribuintes começava a dar sinais de superação e que os programas passavam cada vez mais a levar o nome de seus patrocinadores,

²⁵ CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Substitutivo ao Projeto de Lei 9/1929, 8ª Sessão Ordinária, 16.03.1929, p. 183. Grifos nossos.

²⁶ Votaram pela aprovação do substitutivo os vereadores Luiz Fonseca, Austin, Nobre, Ulysses Coutinho, Simões de Carvalho, Nestor de Macedo e Goffredo Telles (seis votos); votaram contra Synesio Rocha, Leme do Prado, Diógenes de Lima, Pereira Netto, Almeirindo Gonçalves, Pereira Leite e Couto de Magalhães (sete). Rejeitado o substitutivo, colocou-se em votação o projeto originário. Votaram a favor do projeto original Austin Nobre, Synesio Rocha, Leme do Prado, Diógenes de Lima, Pereira Netto, Almeirindo Gonçalves, Pereira Leite e Couto de Magalhães (oito); votaram contra Luiz Fonseca, Ulysses Coutinho, Simões de Carvalho, Nestor de Macedo e Goffredo Telles (cinco). Ibidem, p. 187.

ainda que discretamente²⁷, as intenções educativas da radiodifusão começavam a ser contestadas em diferentes frentes.

Obviamente, isto não significa que não houvesse, de fato, alguns sujeitos realmente empenhados em usar o rádio como uma ferramenta educativa e direcionada ao serviço público²⁸. Porém, essa divisão entre propósitos educativos, sem fins lucrativos, e a exploração comercial se desenvolveu muito mais num plano discursivo: na prática, o que se percebem são diferentes combinações possíveis dentro dos parâmetros culturais e tecnológicos²⁹, sujeitas tanto à produção de sentidos pelos meios de comunicação como aos usos feitos pelo consumidor, muitas vezes não organizadoras de um discurso³⁰.

Dessa forma, a adoção da radiodifusão passou por sucessivas acomodações. Conforme observou Maisonneuve com relação ao fonógrafo, este processo complexo de ajuste (de usuários aos produtos consumidos e destes produtos para seu universo de práticas, necessidades, referências) integrou a produção de significado e usos do produto, que sempre se desvia, com uma margem variável, dos usos pensados e sugeridos por seus criadores e vendedores³¹. Nesse sentido, um fator a ser destacado é que, se por um lado já existia certa visão mercadológica no final dos anos 1920, por outro, percebe-se a ausência de uma

²⁷ ROCHA, Vera Lúcia e VILA, Nanci Valença Hernandes. *Cronologia do Rádio Paulistano: anos 20 e 30*. Vol. 1. São Paulo: CCSP/ Divisão de Pesquisas, 1993, pp. 21-22.

²⁸ Em ofício encaminhado ao presidente da câmara, Heribaldo Siciliano e Rangel Moreira, respectivamente presidente e secretário da Rádio Educadora Paulista à época, esclareciam, em face da subvenção proposta, "(...) que a Radio Educadora não pleiteou jamais favor algum em dinheiro perante os legisladores do nosso Município. Si tendo conhecimento, como teve, de que em seu beneficio havia na Camara um projecto subscripto por dez senhores vereadores, concedendo-lhe urna subvenção annual de 24:000\$000, não se apressou em recusar semelhante auxilio, foi porque se reconhece, antes que outros o façam, uma Sociedade de fins educativos, populares, prestando á população da Capital, como ás de todos os recantos do Estado e do Paiz onde porventura cheguem as suas irradiações, um grande serviço de ordem social que bem se enquadra na orbita dos melhores serviços de utilidade publica. Não tínhamos, como não temos, o direito de desprezar o auxilio dos poderes publicos do Estado e do Municipio de São Paulo, que em nós têm encontrado, até hoje, sem excepção de um só dia, o mais absoluto apoio e collaboração na tarefa de aperfeiçoamento cultural das nossas gentes. Mas, apesar desta certeza de valermos alguma cousa, de fazermos tudo quanto se encontra ao nosso alcance, em beneficio da collectividade, nunca nos animamos a nada pedir aos órgãos governamentaes de São Paulo, a titulo de auxilio aos nossos cofres. A sociedade vive com modestia, mas vive graças aos seus recursos exclusivos: renda de annuidades de socios: *renda de annuncios, estes mesmos em numero restricto, apenas o sufficiente para equilibrar as suas despesas*. Assim, permita v. exc. ainda uma vez que lhe digamos, não pleiteamos hontem nem pleiteamos hoje a subvenção ora debatida na Camara Municipal de São Paulo". Officio da Sociedade Radio Educadora Paulista, 22.3.1929. CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, 9ª Sessão Ordinária, 23.3.1929, p. 197-198. Centro de Memória da CMSP.

²⁹ SMULYAN, Susan. *Selling radio: the commercialization of American broadcasting (1920-1934)*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1994, p. 4.

³⁰ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 115.

³¹ MAISONNEUVE, Sophie. De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, nº 92, p. 21.

linguagem radiofônica propriamente dita até então. Essa foi a grande inovação ocorrida entre meados dos anos 1930 e os anos 1940.

Assim, acompanhar a trajetória da radiodifusão na cidade de São Paulo através da constituição de suas emissoras de rádio pode ser útil, na medida em que evidencia os grupos que estiveram à frente da exploração do setor, as opções feitas ao longo do tempo, e quais as características elas imprimiram à programação radiofônica, como um todo e, especificamente, à programação musical. Pode-se dizer que, até o final da década de 1920, a Rádio Educadora conduziu com exclusividade as tentativas de implementar a radiodifusão em São Paulo, enquanto as outras três emissoras relativamente contemporâneas – a Rádio Clube São Paulo, a Rádio Cruzeiro do Sul e a Record – sucumbiram nas primeiras tentativas, voltando com fôlego somente na década seguinte. Recorrendo a referências dispersas na bibliografia e na documentação em torno do tema, buscaremos reconstituir, a seguir, o percurso pelo qual a radiodifusão na cidade de São Paulo se tornou assumidamente profissional e comercial.

Das radio-sociedades às sociedades anônimas: uma trajetória da radiofonia em São Paulo

Investimento caro e de retorno incerto, a princípio o rádio, ou a Telefonia Sem Fio, como era chamada, não despertou o interesse do governo brasileiro. Segundo Lia Calabre, no período anterior à década de 1930, seu desenvolvimento foi freado “não só por razões de ordem técnica, mas também por uma turbulenta conjuntura política, que entremeava períodos de normalidade constitucional com constantes declarações de estado de sítio”³². Assim, num primeiro momento, não se criou um sistema estatal de radiodifusão, embora no senso comum tenha se atribuído o adjetivo “oficial” às demonstrações de equipamentos de radiotelefonia durante a Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922 e 1923.

O uso do termo “oficial” sugere que as irradiações tivessem o respaldo do governo brasileiro, o qual na verdade “não passava de um cliente visado pela Western Electric Company e Westinghouse Electric and Manufacturing Company. Cliente, aliás, naquela

³² CALABRE, Lia. Políticas públicas e culturais de 1924 a 1945: rádio em destaque. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 31, pp. 161-181, 2003, p. 163.

ocasião específica, difícil de ser conquistado”³³. De acordo com Ferraretto, o tom oficial conferido ao evento do dia 7 de setembro de 1922 pode estar relacionado ao próprio discurso inaugural do presidente Epitácio Pessoa, seguido da irradiação da ópera *O Guarani*, diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Antes das comemorações do centenário, porém, houve outros registros de transmissões radiofônicas no Brasil – como as do cruzador-couraçado alemão SMS von der Tann, em 1911, na Bahia, e as da Marconi’s Wireless Telegraph Company, no Rio de Janeiro, em 1920. Além desses, nos anos 1910, o padre gaúcho Roberto Landell de Moura havia feito algumas experiências com radiotelegrafia sem fio no alto do espigão da Avenida Paulista³⁴. Seria mais adequado, portanto, afirmar que as irradiações de 1922 foram “as mais notoriamente públicas realizadas até então”³⁵.

Em novembro de 1924, o presidente Arthur Bernardes sancionou o Decreto 16.657, regulamentando os serviços de radiotelegrafia e radiotelegrafia por civis, diferentemente do que estabelecia a Lei 3.296 de 1917, que declarava ser de “exclusiva competência do Governo Federal os serviços radiotelegraphico e radiotelephonico no territorio brasileiro”³⁶. Pelo decreto de 1924, as concessões seriam feitas a sociedades nacionais, legalmente constituídas, para transmissões em língua portuguesa. As emissoras teriam caráter experimental e a finalidade de transmitir programas educativos, científicos e de benefício público. Desse modo, o decreto apenas regulamentava algo que já vinha ocorrendo na prática, de modo que o poder público deixou o caminho livre para a iniciativa privada, através da concessão de licenças provisórias para uso de canais de rádio.

Em São Paulo, as primeiras estações radiodifusoras se orientavam por premissas educativas e científicas, defendidas por Roquette-Pinto, fundador da Rádio Sociedade Educadora do Rio de Janeiro, e se organizaram na forma de sociedades ou clubes, mantidos graças à mensalidade de seus sócios-contribuintes, a fim de garantir os custos de montagem e operação. A iniciativa partia de “uma elite intelectual e econômica que se reunia para estudar manuais técnicos, construir aparelhos e realizar as primeiras experiências”, com base em revistas especializadas, geralmente importadas do exterior³⁷. Era comum que os estúdios

³³ Cf.: FERRARETTO, Luiz Artur. O rádio antes do rádio: o Brasil como mercado para a indústria eletroeletrônica (1910-1920). *Anais do 11º Encontro Nacional de História da Mídia da Alcar*. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017, p. 1-2.

³⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 49.

³⁵ FERRARETTO, op. cit.

³⁶ CALABRE, 2003, 2-3.

³⁷ ROCHA e VILA, 1993, p. 10-11.

fossem instalados na casa do próprio requerente, com uma estrutura bastante enxuta: um equipamento transmissor, um microfone e um prato de toca-discos. O locutor era quase sempre o contrarregra, “e não era raro, após terminar a música, ficar soando durante alguns segundos apenas o chiado da agulha sobre o disco, porque o responsável único por todo o trabalho saía da sala para tomar café”³⁸.

Nestas condições nasceu, em 30 de novembro de 1923, a primeira emissora paulistana, Sociedade Rádio Educadora de São Paulo, cuja criação foi votada em assembleia do Instituto de Engenharia de São Paulo. De acordo com o discurso inaugural de Frederico Vergueiro Steidel – político e catedrático de Direito Comercial na Faculdade do Largo de São Francisco –, a emissora foi implantada por “moços e engenheiros saídos de nossas escolas” e tinha por finalidade “educar o povo sob o ponto de vista artístico, intellectual e civico, por meio da radiotelephonia”³⁹. Na edição de lançamento da revista *Antenna*, voltada ao público radioamador, contava-se que a Radio Educadora

começou a sua vida vencendo uma grande desilusão, pois uma poderosa empresa do Rio de Janeiro, dizendo-se interessada em desenvolver a radiotelephonia no Brasil, se propunha offerecer-nos gratuitamente uma estação completa, desde logo, porém, verificou-se que as suas condições eram inaceitaveis e a pretensa generosidade não passava de palavras, que occultava outros intuitos. Nem com isso desanimou a Radio Educadora, estudou varias propostas, confrontou-as e deu preferencia á da International Western Electric Company de Nova York, fornecedora de outras estações, espalhadas por diversos paizes com resultados efficientes.⁴⁰

Além de engenheiros e professores universitários, a emissora congregou em seu início importadores e comerciantes de equipamentos radiofônicos. Contou também com o apoio de industriais e autoridades políticas, mantendo laços estreitos com o Partido Republicano Paulista (PRP), e recebeu, na fase de implantação, 50 contos de réis da Câmara Municipal de São Paulo⁴¹. As primeiras experiências foram realizadas nas casas do engenheiro Leonardo Yancey Jones Jr. e do importador de aparelhos Luiz Amaral César, ambas na Rua Frei Caneca, onde operavam com um pequeno transmissor modelo Pekam de 10 watts de

³⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981, p. 38.

³⁹ Discurso reproduzido na revista *Antenna – Edição histórica comemorativa do cinquentenário de fundação 1926/1976*. Antenna Edições Técnicas Ltda. Rio de Janeiro : São Paulo, 1976, p. 16. CCSP: Arquivo Multimeios, P885/CM RE 67.

⁴⁰ Ibidem, idem.

⁴¹ Desde sua implantação, a Rádio Educadora recorreu diversas vezes à Câmara Municipal, que geralmente concedia o subsídio, reconhecendo o papel educativo e científico da emissora. Em 27 de dezembro de 1924, por exemplo, o *Correio Paulistano* divulgava que a Câmara, mediante a manifestação do sr. Orlando Prado, concedeu a verba de 100 contos de réis para a aquisição de equipamentos. *CP*, 27.1.1924, p. 6.

potência⁴². Provisoriamente, a emissora funcionou no Instituto de Engenharia, na Rua da Quitanda, nº 12.

Aprovados os estatutos em dezembro daquele ano, a emissora foi transferida para as dependências do Palácio das Indústrias, cedido pelo então secretário da Agricultura, Gabriel Ribeiro dos Santos⁴³, e com o apoio de um grupo de professores e políticos, entre os quais o já citado Frederico Vergueiro Steidel. Sua direção foi “definitivamente constituída”, tendo como presidente do conselho consultivo Edgard de Souza – engenheiro eletricitista formado na Universidade de Liège, na Bélgica, e alto funcionário da Light –, e deliberou-se o início de suas demonstrações públicas em fevereiro de 1924⁴⁴. Dali em diante, a emissora, “*que é antes um brinquedo de amadores*”⁴⁵, passou a transmitir diariamente,

dando as cotações da bolsa, irradiando concertos duas vezes por dia, um trio remunerado, divulgando notícias de interesse geral, reproduzindo opera do Theatro Municipal, concertos do Conservatório Dramatico e Musical, conferencias scientificas, serões de declamação, concertos da Sociedade de Opera Lyrica Nacional da Sociedade de Concertos Symphonicos, do Quarteto Paulista e de “virtuosos” notaveis (...).⁴⁶

Apesar de conseguir eventualmente atingir até algumas cidades do interior, a potência da estação logo se mostrou limitada para manter a programação com alguma regularidade. Além disso, sua situação econômica “era desoladora, pois a contribuição mensal de cinco mil réis de cada socio, mal chegava para as despesas diarias”⁴⁷. Sendo assim, em fevereiro de 1925, a Rádio Educadora iniciou um movimento para a instalação de um transmissor de 1.000 watts, adquirido da Western Electric, articulando para isso os sócios contribuintes e o governo do Estado. O ex-senador e então secretário da Justiça e Segurança Pública de São Paulo, Bento Bueno, tomou “espontaneamente o patrocínio da Radio Educadora, incentivando a subscrição aberta nessa ocasião, conseguindo mais tarde a isenção de direitos alfandegarios para o material importado”⁴⁸. Colaboraram também as Câmaras Municipais de São Paulo e de Campinas.

⁴² ROCHA e VILA, 1993, p. 24.

⁴³ TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou*. São Paulo: Negócio Editora, 1997, p. 53; MATTOS, op. cit., p. 144-145.

⁴⁴ TOTA, Antônio Pedro. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : PW, 1990, pp. 17 e 27.

⁴⁵ *Antenna*, p. 16. Grifo nosso.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Antenna*, p. 16.

Uma comissão presidida por Sílvio Álvares Penteado iniciou uma campanha de subscrição popular para arrecadar fundos necessários à importação de equipamentos dos Estados Unidos e construção da sede da estação, no terreno doado pelo Estado, na Rua Carlos Sampaio, nº 5⁴⁹, levantando-se “em poucos dias a importância de 195:500\$000”. Entre seus benfeitores, figuravam o conde Matarazzo, que contribuiu com dez contos de réis, e a Radio Corporation dos Estados Unidos, com \$5.000⁵⁰. A rádio pôde assim imediatamente fazer a encomenda da nova estação. A inauguração das novas instalações ocorreu no ano seguinte, sob a direção de Bento Bueno, e foi celebrada com um programa especial, em parceria com a Rádio Club Brasil, do Rio de Janeiro, transmitindo diretamente o concerto de Bidú Sayão, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e o de Guiomar Novaes e o Quarteto de Londres, do Teatro Municipal em São Paulo.

A nova estrutura possibilitou que a estação ampliasse o horário de transmissão, o que exigiu a criação também de uma comissão de *broadcasting* para organizar os programas. Em 1926, a emissora lançou o *Quarto de Hora da Criança*, com a apresentação de Tia Brasília, personagem criada para alcançar o público infantil, cujo nome foi votado em concurso pelos ouvintes. A intérprete que lhe dava vida era irmã de Pérola Byington⁵¹ e tia de Alberto Byington Jr., empresário que atuava na importação e comércio de aparelhagem elétrica e equipamentos radiofônicos, e que, antes de ser proprietário da Rádio Cruzeiro do Sul, figurava nos quadros associativos da Rádio Educadora, ocupando o cargo de 2º secretário⁵². Foram transmitidas também palestras humorísticas com Sebastião e Genésio Arruda, e Plínio de Castro Ferraz, com “causos” e anedotas caipiras, revelando já uma aproximação ao universo do divertimento popular. A emissora implantou ainda um curso de inglês e literatura inglesa três vezes por semana, e Tia Brasília promoveu uma campanha filantrópica para compra de aparelhos de rádio para hospitais e asilos.

Estas inovações, no entanto, foram onerosas para a emissora, pois embora reunida a soma de 253 contos, não era o suficiente “para cobrir o preço de 290 contos já pago da nova estação e o valor de 39 contos da estação provisória, havendo assim um ‘deficit’ de cerca de

⁴⁹ ROCHA e VILA, 1993, p. 15-16; TAVARES, 1997, p. 53.

⁵⁰ *Antenna*, p. 16.

⁵¹ Muito provavelmente tratava-se de Mary Ellis McIntyre Filha – posto que a outra irmã de Pérola, Lilian, faleceu em 1923. Mary, assim como a irmã, foi professora primária e participou da criação da Cruzada Pró-Infância nos anos 1930. Cf.: MOTT, Maria Lúcia de Barros; BYINGTON, Maria Elisa Botelho; ALVES, Olga Sofia Fabergé. *O gesto que salva: Pérola Byington e a Cruzada Pró-Infância*. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2005.

⁵² Cf. ROCHA e VILA, op. cit., p. 28.

76 contos de réis”⁵³. Assim, a partir de 1927, a Rádio Educadora passou a valer-se de outros recursos, como rifas de automóveis e publicidade disfarçada, com oferecimento de programas por casas comerciais. Entre elas, a Sr. Amaral César e Cia. Ltda., loja revendedora de aparelhos de rádio, cujo proprietário, Luiz Amaral César, era tesoureiro e sócio fundador da estação⁵⁴. Desse modo, antes que a regulamentação da publicidade fosse aprovada pelo Decreto 21.111 de 1º de março de 1932, a emissora conseguiu sobreviver aos reveses financeiros dos primeiros tempos, lançando mão desses subterfúgios.

O mesmo não ocorreu com a Rádio Clube São Paulo, fundada em 18 de junho de 1924. Anunciada como uma “sociedade de amadores de radiotelephonia, cujo fim principal é o estudo e desenvolvimento da nova ciência”⁵⁵, a Rádio Clube visava transmitir concertos, conferências e informações gerais, além de propor a manutenção de um curso especial para habilitar os associados que quisessem se dedicar à radiotelefonía. As transmissões experimentais da estação ocorreram na residência de um de seus sócios fundadores, o comerciante Dias Carneiro, na Alameda Barão de Limeira. Ele era proprietário da Cia. Dias Carneiro São Paulo, casa importadora especializada na venda de equipamentos e acessórios de radiotelefonía, que havia lançado no mercado um dos primeiros aparelhos receptores comercializados na capital paulista, o rádio Pekam nº 1⁵⁶. Um dos sócios fundadores da Rádio Clube São Paulo foi João Batista do Amaral, o Pipa, cunhado de Paulo Machado de Carvalho, com quem em 1931 viria a formar sociedade, ao adquirir a Rádio Record.

A sede da Rádio Clube São Paulo foi instalada na Rua Líbero Badaró, nº 31, interrompendo suas atividades um ano depois de sua criação. Em sua breve existência, funcionou praticamente em caráter experimental e intermitente, com uma programação que não ia além de duas horas diárias, transmitidas três vezes por semana. Segundo Tota, na verdade ela era um clube provido de um aparelho rádio receptor, onde os sócios se reuniam “para ouvir a única emissora existente na cidade ou programas de emissoras estrangeiras”⁵⁷.

Até o final dos anos 1920, outras duas estações seriam criadas: a Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul e a Rádio Sociedade Record. A primeira, fundada em fevereiro de 1927, obteve autorização para funcionar em maio. No entanto, por problemas de ordem técnica, só

⁵³ ROCHA e VILA, 1993, p. 17. Apenas para efeito de comparação, um lote na Cidade Jardim custava em torno de 12 a 32 contos de réis naquele ano. *OESP*, 30.11.1927, p. 1.

⁵⁴ ROCHA e VILA, op. cit., p. 17.

⁵⁵ TOTA, 1990, p. 17.

⁵⁶ MATTOS, 2002, p. 146.

⁵⁷ TOTA, 1990, p. 28.

entraria no ar de fato em outubro daquele ano, funcionando apenas em caráter experimental, na Rua José Bonifácio, nº 21⁵⁸. Criada por Alberto Jackson Byington Jr., proprietário das casas Byington e representante dos discos Columbia no Brasil, e Eugene Falkenburg, engenheiro renomado da Westinghouse, teve as expectativas iniciais frustradas⁵⁹, retomando as atividades somente em 1932, já com equipamentos técnicos avançados e um transmissor de 1.000 watts de potência.

Em 2 de abril de 1928 foi fundada a Rádio Record pelo advogado e comerciante Álvaro Liberato de Macedo, que era também proprietário da Casa Record, especializada na venda de produtos elétricos, como aparelhos de rádio, peças e acessórios para montagem de receptores e transmissores, além de “machinas falantes” e discos da Brunswick, Columbia, Victor, Odeon e do selo francês Salabert⁶⁰. Suas atividades tiveram início em outubro daquele ano com uma programação essencialmente musical, operando com um transmissor de 500 watts⁶¹. A estação instalada na Praça da República, nº 17, basicamente servia para divulgar os discos da própria Casa Record, além de contar com números de músicos amadores. Segundo os biógrafos de Paulo Machado de Carvalho, a estação era conduzida mais como um passatempo de seu proprietário: “A Rádio Record só lhe rendera diversão – boêmio inveterado, Macedo adaptara a estação ao seu ritmo de trabalho, colocando-a no ar a cada três dias”⁶².

Sendo assim, Macedo teria aceitado prontamente a proposta de 25 contos de réis oferecida em 1931 por Jorge Alves de Lima, João Batista “Pipa” do Amaral e Paulo Machado de Carvalho, continuando apenas com a casa comercial de discos e aparelhos de rádio, único empreendimento que lhe rendera algum dinheiro nos últimos anos. Sob a direção dos novos sócios, a Rádio Record despontaria como a principal emissora da capital paulista na década seguinte. O rádio paulistano também entrava numa nova fase, marcadamente popular e de entretenimento⁶³.

⁵⁸ No mesmo endereço foi instalado o estúdio de gravação do selo Columbia em seus inícios, em 1929. GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. 451f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2018. p. 41.

⁵⁹ ROCHA e VILA, 1993, p. 19.

⁶⁰ GONZÁLEZ, op. cit., p. 135.

⁶¹ ROCHA e VILA, op. cit., p. 23.

⁶² CARDOSO, Tom e ROCKMANN, Roberto. *O Marechal da Vitória. Uma história de Rádio, TV e Futebol*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005, p. 16.

⁶³ ROCHA e VILA, 1993, p. 23.

A expansão da radiofonia em São Paulo nos anos 1930

Os anos 1930 são frequentemente assinalados como o princípio da expansão da radiofonia no Brasil. Conforme apontou Méadel, nesta década a paisagem radiofônica foi globalmente constituída, tanto do ponto de vista das estações privadas como das públicas. Foi neste momento que os amadores, por muito tempo em atividade, começaram a se esgotar, dando lugar a uma lógica profissional⁶⁴. A observação da autora, que tem em vista o caso da radiofonia na França, encontra ecos no processo ocorrido em São Paulo, a não ser pelo fato de que, aqui, a exploração da radiodifusão coube quase que exclusivamente à iniciativa privada – ainda que esta elite tivesse grande influência sobre o poder institucional. De qualquer forma, assim como na França, os debates acerca da questão da natureza da radiodifusão – se sua exploração deveria ser de responsabilidade do setor público ou privado – se encerraram nesta década, aceitando-se a dualidade do sistema.

O evento que se convencionou como a linha divisória entre o fim do rádio experimental e amador e o início da exploração comercial da radiofonia no Brasil foi a aprovação dos Decretos 20.047 de 1931 e 21.111 de 1932 que, aperfeiçoando e atualizando o decreto de 1924, permitiu a veiculação de propaganda, desde que não ultrapassasse 10% da programação, com a duração máxima de 30 segundos, e intercalada aos programas, de modo a não se sucederem imediatamente⁶⁵. No entanto, antes mesmo da promulgação do decreto, as rádios não deixavam de faturar com propagandas disfarçadas, embora não ainda com a dimensão profissional e impessoal que se daria mais adiante, sobretudo a partir da atuação de agências de publicidade estrangeiras que se instalavam no país, tais como a N.W. Ayer and Son, J.W. Thompson, Standard e McCann-Erickson⁶⁶.

O mesmo decreto de 1932 reiterava que a radiodifusão se tratava de um assunto de interesse nacional e finalidade educativa, submetendo este setor à competência do Ministério da Educação e da Saúde. Sua atuação, porém, limitou-se à recomendação de diretrizes e premiação para as emissoras que possuíssem programas educativos. O Estado, assim, optava por uma estrutura de radiodifusão mista, permitindo a exploração aos moldes comerciais, ao passo que ampliou os instrumentos políticos e jurídicos de controle e fiscalização. Um dos mecanismos adotados, nesse sentido, foi a obrigatoriedade do registro dos aparelhos

⁶⁴ MÉADEL, Cécile. *Histoire de la radio des années trente: du sans-filiste à l'auditeur*. Paris: Anthropos : Institut National de l'Audiovisuel, 1994, p. 13.

⁶⁵ CALABRE, 2003, p. 3.

⁶⁶ MORAES, 2000, p. 58.

receptores, mediante o pagamento de uma taxa anual, também acolhida pelo Decreto 21.111 de 1932. Através dela, o governo poderia acompanhar o crescimento do número de ouvintes e avaliar o papel do sistema radiofônico em diferentes regiões⁶⁷, na tentativa de também restringir transmissões e captações clandestinas. A medida perdurou até a década de 1940, quando se mostrou definitivamente ineficaz, uma vez que não era observado seu cumprimento⁶⁸.

Ao lado da revisão dos dispositivos legais, concorreu para a expansão da radiofonia em São Paulo a própria ampliação do acesso aos aparelhos. Receptores estrangeiros, de diferentes marcas, já podiam ser encontrados com certa facilidade nas casas comerciais e vendidos a um preço acessível a amplos setores da população⁶⁹. Segundo Tota, em 1932 possuir um aparelho já não era uma realidade tão distante, pois estes custavam em torno de 80\$000, ao passo que e o salário médio de uma família de trabalhadores era próximo aos 500\$000 por mês. O autor estima que, em 1932, 891 mil habitantes viviam na cidade de São Paulo, enquanto havia cerca de 100 mil aparelhos receptores⁷⁰ – uma média, portanto, de um aparelho a cada 8,9 habitantes. Rocha e Vila afirmam que já em 1927 houve maior incentivo para a instalação dos aparelhos, através do número considerável de anúncios promovendo compra, com descontos ou prestações, “e até como sugestão para um bom presente”. Eram oferecidos aparelhos de galena com instalação completa de 70\$000 até 140\$000⁷¹. Levando-se em conta a escuta compartilhada nos espaços públicos e privados, possível graças à melhoria na captação que permitiu que se abandonassem os fones de ouvido⁷², o número de ouvintes deveria subir consideravelmente.

Claro que, o simples acesso aos aparelhos não seria suficiente para garantir a imediata adesão à escuta do rádio pela população. Esta dependeria de aspectos sociais e culturais mais complexos, como a emergência do tempo livre e da ascensão do lazer doméstico, e mesmo do desenvolvimento de um novo tipo de escuta a eles relacionada. Assim, a princípio, a escuta do rádio ainda não era considerada uma atividade absolutamente prazerosa, como relatava do produtor Otávio Gabus Mendes, que iniciou a carreira no rádio como locutor em 1933:

⁶⁷ CALABRE, op. cit., p. 2.

⁶⁸ TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. A imprensa como fonte para estudos radiofônicos. *Temporalidades*, v. 6, n. 3, set./dez. 2014 – Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2014, p. 100.

⁶⁹ MATTOS, 2002, p. 150.

⁷⁰ TOTA, 1990, p. 85-87.

⁷¹ ROCHA e VILA, 1993, p. 17.

⁷² MORAES, 2000, p. 53.

Antes de começar no rádio sempre fui um mau ouvinte. Em 1927 ganhei um rádio de galena. Botei o par de fones nos ouvidos e, se bem me lembro, escutei o discurso de posse Washington Luís, o Presidente, irradiado do Rio e re-irradiado pela Rádio Educadora Paulista que, naquele tempo era filha única. Achei rádio uma coisa detestável. Galena... Ter que procurar, com um araminho em riste, o lugar certo pra poder encontrar a estação. Que coisa! Lembro-me, depois, que o pessoal de casa queria ouvir um concerto de música fina. Para que nossos familiares pudessem ouvir a irradiação pegou-se um caldeirão de alumínio na cozinha. E lá é que ficou depositado o alto-falante, isto é, os fones de ouvido. A família se reuniu em volta da mesa e todos puderam ouvir a irradiação. O alto-falante veio depois. Melhorou. Já aí o senhor Álvaro Liberato de Macedo tinha inaugurado a Rádio Record. Mas os programas eram de uma infelicidade a toda prova e de uma falta de organização notável. É que ninguém tomava de rádio, todos eram curiosos. Quando estive no Rio de Janeiro é que comecei a ouvir rádio com maior frequência. Os aparelhos eram melhores. As estações que continuavam péssimas⁷³.

A mudança de percepção ocorreria somente na década de 1930, momento em que se ampliou o mercado de bens de consumo e que as estações tornaram-se um poderoso veículo de propaganda, transformando-se em “verdadeiras empresas do espetáculo urbano”⁷⁴. Na cidade de São Paulo, esta expansão se nota pela fundação de emissoras que contavam com sede própria e que “começam a operar já profissionalmente, com amplos estúdios, *casting* de alto nível, grandes auditórios e até radiocine”⁷⁵, com o pagamento de cachês aos artistas e corpo técnico⁷⁶. As grades de programação, igualmente, aos poucos se estabilizaram – e mesmo a própria noção de grade foi desenvolvida, imprimindo regularidade, coerência cronológica e continuidade à programação⁷⁷. Através delas, os ouvintes puderam absorver esta nova temporalidade, recusando interrupções. É novamente Otávio Gabus Mendes quem nos dá o testemunho nessa transição do cenário radiofônico na capital paulista:

Há coisas, no meu início do rádio que nunca esqueci. Havia um senso de rádio bem delineado. Programas certos, em dias certos, com horário certo. Dois estúdios. Terminava um programa no A, começava outro no B, imediatamente.⁷⁸

Superada a fase inicial, em que a simples escuta de vozes vindas de um autofalante era por si só um acontecimento e um desbunde, o rádio seria incorporado ao cotidiano, levando os

⁷³ MENDES, Edith Gabus. *Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à televisão*. São Paulo: Lua Nova, 1988, p. 43.

⁷⁴ MATTOS, 2002, p. 150.

⁷⁵ ADAMI, Antonio. *O Rádio com Sotaque Paulista*. Pauliceia Radiofônica. São Paulo: Editora Mérito, 2014, p. 41.

⁷⁶ É possível ter alguns parâmetros sobre a evolução dos cachês a partir dos perfis dos artistas e técnicos, publicados no *Almanaque do Rádio* de 1951. Foi possível perceber, no entanto, que muitos cantores começavam como “calouros”, a fim de criar oportunidades de ingressar no meio artístico. Voltaremos a esse assunto no capítulo 3, no qual discutiremos a profissionalização dos artistas.

⁷⁷ MÉADEL, 1994, p. 13.

⁷⁸ MENDES, 1988, p. 44.

ouvintes a exigir novidades na programação, o que demandava a adaptação das emissoras. Até o final dos anos 1930, as principais estações que na década seguinte integrariam a “era de ouro” do rádio paulistano viriam a se estruturar, organizando-se como empresas capitalistas e competitivas, associando aos avanços tecnológicos a organização administrativa, a independência financeira, a diversificação da grade de programação e a relativa profissionalização de técnicos e artistas⁷⁹. Certamente isto foi favorecido pelo fato de que na cidade se concentrava a maior parte dos escritórios de publicidade e dos anunciantes do país. A partir dos anos 1940, São Paulo passaria a liderar o número de emissoras de rádio, de modo que, em 1942, 40% das emissoras do país se concentravam no estado de São Paulo, boa parte delas na capital⁸⁰.

⁷⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. Rádio e Música Popular nos Anos 30. *Revista de História da FFLCH-USP*. São Paulo, n° 140, 1° sem. de 1999, p. 90.

⁸⁰ PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 2001, p. 62.

Quadro 1: Emissoras em atividade em São Paulo nos anos 1930⁸¹

Emissora	Prefixo	Data de fundação	Endereços
Rádio Educadora	PRA-6 (antes SQIG; PRAE)	30/11/1923	Palácio das Indústrias Rua Carlos Sampaio, nº 5
Rádio São Paulo	PRA-5 (antes PRF-3)	17/6/1924	Rua 7 de Abril, nº 39 Brigadeiro Luís Antônio Av. Angélica, nº 490
Rádio Cruzeiro do Sul	PRB-6 (antes SQB1, SQBA, PRAO)	2/5/1927	Rua José Bonifácio, nº 21 Largo da Misericórdia, nº 4 Praça do Patriarca
Rádio Record	PRB-9	11/6/ 1929	Praça da República, nº 17 Rua Quintino Bocaiúva, nº 22
Rádio Cultura	PRE-4	16/6/1934	Rua Padre João Manuel, nº 34 Av. Jabaquara, nº 2.983 Av. São João, nº 1.285
Rádio Cosmos	PRE-7	17/8/1934	Praça Marechal Deodoro, nº 42 Rua da Consolação, nº 166
Rádio Difusora	PRF-3	24/11/ 1934	Av. Prof. Alfonso Bovero
Rádio Excelsior	PRG-9	1934 [?]	Rua 24 de Maio
Rádio Bandeirante	PRH-9	6/5/1937	Rua São Bento, nº 365 Rua Líbero Badaró Rua Paula Souza
Rádio Tupi	PRG-2	3/9/1937	Rua 7 de Abril Av. Prof. Alfonso Bovero

⁸¹ Quadro elaborado com base nas informações contidas nas obras já citadas de Rocha e Vila (1993), Adami (2014), Tota (1990), Moraes (2000). Ver também: MAIA, Marta Regina. *Quadros radiofônicos: memórias da comunidade radiouvinte paulistana (1930 – 1950)*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

Imagem 1 : Mapa das Emissoras em atividade em São Paulo nos anos 1930⁸²



Fonte: Geosampa/Levantamento de aerofotogrametria SARA Brasil (1928-1933). LEGENDA: 1. Rádio Educadora; 2. Rádio São Paulo; 3. Rádio Cruzeiro do Sul; 4. Rádio Record; 5. Rádio Cultura; 6. Rádio Cosmos; 7. Rádio Difusora; 8. Rádio Excelsior; 9. Rádio Bandeirante; 10. Rádio Tupi.

⁸² Para fins de inteligibilidade, foi incluído apenas o último endereço (localização aproximada) de cada emissora

Com a regulamentação da publicidade, as emissoras passaram a contar com uma fonte de renda de grande importância, e por isso a investir em uma programação que atingisse boa audiência. Apesar disso, até o final dos anos 1930 as emissoras tiveram seus contribuintes espontâneos e regulares⁸³, pois na época tinha-se a ideia de que captar a programação de uma sociedade sem pagar a mensalidade “era como se alguém entrasse no circo por baixo do pano”⁸⁴. Sob este prisma de variáveis, foram reinauguradas estações que a princípio não vingaram, e criadas outras novas nos anos 1930, que viriam a completar a transição entre o modelo amador das radio-sociedades à exploração comercial e altamente profissionalizada.

Certa visão empresarial já se notava quando Jorge Alves de Lima, João Batista “Pipa” do Amaral⁸⁵ e Paulo Machado de Carvalho⁸⁶ decidiram comprar de Álvaro Liberato de Macedo a pequena emissora da Praça da República. Ao adquirir a Rádio Record, os novos sócios proprietários se depararam com uma estrutura bastante precária. Segundo Cardoso e Rockmann, o estúdio, pequeno e mal iluminado, quase não comportava os dois microfones, e o piano de cauda havia virado depósito de tampinhas de cerveja, jogadas ali pelo antigo pianista da emissora, Paulo Gondino de Carvalho, o Polera, companheiro de boemia de Macedo⁸⁷. Uma das primeiras iniciativas dos novos sócios foi estabelecer o cargo de diretor de publicidade, ocupado por Pipa Amaral. Jorge Alves de Lima e Paulo Machado de Carvalho ficaram, respectivamente, nos cargos de presidente e superintendente. Na prática, porém, os

no final dos anos 1930, de acordo com as informações levantadas no Quadro 1.

⁸³ CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel : Sesc, 1995, p. 74.

⁸⁴ CARVALHO, Paulo Machado de; DUARTE, Raul. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite. São Paulo: CCSP-AMM, 1979, p. 10.

⁸⁵ João Batista “Pipa” do Amaral (São Paulo, 24.6.1906 – Houston, EUA, 13.12.1977), filho de Erasmo do Amaral e Eponina Chaves do Amaral, era irmão de Maria Luiza do Amaral, casada com Paulo Machado de Carvalho. Foi presidente das Emissoras Unidas, tendo fundado o Canal 13 – TV Rio, o Canal 7 – TV Record, a TV Alvorada de Brasília, a TV Belo Horizonte e a Rádio São Paulo. Foi o primeiro a instalar repetidores de televisão em diversas cidades próximas ao Rio de Janeiro. Idealizou a Fundação João Batista do Amaral, no Rio de Janeiro, que acabaria mais tarde sendo o modelo para a TV Educativa. Fez experiências com telefoto, telefone, radiofoto, entre Rio e São Paulo, através da Sociedade Rádio Comunicações Ltda. Era piloto formado pela escola Renato Pedrosa e um dos fundadores da UBAC – União Brasileira dos Aviadores Civis. Obituário de João Baptista do Amaral, *OESP*, 15.12.1977, p. 29.

⁸⁶ Paulo Machado de Carvalho (São Paulo, 9.11.1901 – idem, 7.3.1992) graduou-se na turma nº 92 da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, junto com seu primo, o escritor Antônio de Alcântara Machado. A família de sua mãe, Brasília Leopoldina Machado, era ligada à fidalguia portuguesa. Já seu pai, Antônio Marcellino de Carvalho, apesar de não possuir antepassados ilustres, foi negociante bem sucedido, presidente da Associação Comercial de São Paulo e proprietário de sete casas bancárias em São Paulo em 1920. A contragosto da família, Paulo Machado de Carvalho abandonou a segura carreira de advogado para se dedicar a negócios arriscados, entre os quais a Rádio Record. Antes disso, em 1924, adquiriu um cartório na Rua do Riachuelo, que em pouco tempo foi incendiado. Em 1929, em sociedade com o espanhol Joaquim Sanchez, fundou a MAC Ltda., empresa de anúncios luminosos que tinha como diferencial o gás *neon*. Além de sua ligação com o rádio e depois com a televisão, teve importante papel como dirigente esportivo, sobretudo no São Paulo Futebol Clube, no qual esteve presente desde sua fundação, em 1935. Cf.: CARDOSO e ROCKMANN, 2005.

⁸⁷ CARDOSO e ROCKMANN, 2005, p. 16.

três cumpriam todas as tarefas que uma rádio sem funcionários exigia, da faxina à compra de materiais, atendimento ao telefone e *disc jokey*⁸⁸. Para o cargo de diretor técnico, foi nomeado Leonardo Jones Jr., que já havia acumulado alguma experiência por sua atuação na montagem da Rádio Educadora, podendo-se dizer que era na época o maior especialista em São Paulo. Sob a nova direção, a Rádio Record daria início a suas atividades, em 27 de maio de 1931, propondo um tratamento menos formal aos seus “*amigos ouvintes*”, além da inovação na dinâmica dos programas através da introdução dos *mixed pickles*, isto é, a alternância de gêneros de programação a cada 15 minutos, formato utilizado por rádios norte-americanas. Nos últimos meses de 1931, a Record já transmitia óperas inteiras em parceria com emissoras do Rio de Janeiro, mas desde o início assumiu um viés mais popular.

A criação do cargo de diretor de publicidade – novidade no rádio brasileiro – reforçava o caráter mais profissionalizado e notoriamente comercial que a estação vinha adotando. Em 6 de junho de 1931, a Record anunciou no *Diário de Notícias* que não dispunha de sócios, portanto pretendia se manter às custas de anunciantes, motivo pelo qual estavam investindo na programação. Segundo Pasqualini, essa situação mudaria no início de 1932, quando um decreto do governo federal estabeleceu que todos os proprietários de aparelhos receptores deveriam pagar imposto de 20 mil réis anuais, ficando isentos aqueles que já pertencessem ao quadro social de alguma sociedade radiofônica. Como o dinheiro recolhido pelo governo não era repassado às emissoras, a Record iniciou uma campanha para conseguir cinco mil sócios até o final de 1932⁸⁹. Até meados daquele ano, a rádio já havia conseguido elevar para quatro mil o número de sócios, conforme noticiava o *Correio Paulistano*:

O publico precisa amparar por todas as formas os esforços reais que já devemos ás nossas estações. E podemos observar que já existe em grande parte essa compreensão. Exemplo, o acolhimento dispensado ao apêlo dirigido pela Recorde [sic] aos seus ouvintes, quando iniciou a serie de melhoramentos que vimos observando ultimamente. Já 2.234 pessoas inscreveram-se no quadro social da PRAR, depois de iniciada a campanha, elevando-se o quadro, assim, a 4.004 sócios. Esse apoio espontâneo dos ouvintes, independente do qualquer iniciativa, ou sugestão oficial, deve ser um nobre estímulo ao trabalho das nossas estações transmissoras.⁹⁰

O perfil moderno e popular da rádio logo conquistou a audiência da cidade – e muitas vezes críticas dos setores mais conservadores. Uma das exigências para se tornar *speaker* na

⁸⁸ CARDOSO e ROCKMANN, 2005, p. 17.

⁸⁹ PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Arranjos: repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 1998, p. 11.

⁹⁰ A campanha de sócios da Recorde [sic]. *CP*, 16.6.1932, p. 3. Radiotelefonía.

Record era incorporar o estilo bem humorado e ágil proposto pela emissora. Alguns deles logo se tornaram responsáveis pela criação e produção de programas, como César Ladeira. Vindo da redação do *Diário da Noite* e amante de música e literatura, Ladeira revelou-se talentoso redator, responsável pela criação da *Hora X*, programa de variedades que ia ao ar semanalmente às 22 horas. Ele também seria um dos criadores do programa *Rádio Pickless*, que consistia em quadros musicais entremeados por crônicas ligeiras e textos humorísticos, escritos por jornalistas gabaritados, como Orígenes Lessa e Genolino Amado, seus colegas do *Diário da Noite*, e do jornalista Marcelino de Carvalho, irmão de Paulo Machado de Carvalho. Tamanha a audiência, os esquetes de humor “passaram a ser mais importantes do que os boletins informativos”⁹¹. Estreado em 6 de fevereiro de 1931, o *Rádio Pickless* contou também com a participação de humoristas e outros “cronistas macarrônicos”⁹², entre os quais Belmonte⁹³, que homenageou os colegas de trabalho em uma série de caricaturas, impressas na *Folha da Noite* entre os dias 5 de janeiro e 5 de fevereiro de 1932.

A estação ia, assim, definindo sua identidade, mais voltada aos gêneros populares. Programas de música brasileira, com apresentação ao vivo de artistas regionais, eram patrocinados por empresas estrangeiras, como a Anglo American Petroleum e a General Motors. Pela manhã, Monteiro Lobato contava histórias para crianças na *Hora Infantil*; à tarde, eram transmitidas notícias de futebol no programa *Record nos Esportes*, parceria com *A Gazeta Esportiva*. A emissora também introduziu um jornal falado, conjuntamente com os *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand, antes que o jornalista e empresário paraibano tivesse sua própria rede de emissoras. Cantoras líricas da alta sociedade, como Abigail Alessio e Alma Cunha de Miranda dividiam o mesmo espaço e prestígio com intérpretes populares.

⁹¹ CARDOSO e ROCKMANN, 2005, p. 21.

⁹² Expressão utilizada por 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.

⁹³ Benedito Bastos Barreto (São Paulo, SP 15.5.1896 – idem, 19.4.1947) foi jornalista, cronista, historiador, cenógrafo, caricaturista e ilustrador. Em 1921, ingressou na redação da recém-inaugurada *Folha da Noite*, assinando como Belmonte. Dois meses depois, começou a produzir charges e caricaturas para o jornal, permanecendo por 26 anos como caricaturista. Entre 1929 e 1937, ilustrou cinco obras de Monteiro Lobato. Durante a Revolução Constitucionalista de 1932, criou o logotipo para o “bônus de guerra” que circulou como dinheiro em substituição à moeda oficial. Um dos personagens mais emblemáticos criados pelo caricaturista foi Juca Pato, “homem moderno, estupefato e indignado com os desmandos políticos, mais especificamente no que toca à transformação urbana”. Sua primeira aparição, em 1925, revelava uma figura “vestida com terno tipo fraque, furado e remendado por ser o último que possui”, pela qual Belmonte “evidenciava a posição da camada intermediária da população, consumidora do jornal, conectada com a moda e os modos internacionais”. NOGUEIRA, Andréa de Araujo. “O humor paulista: a cidade de Belmonte”. In: MATTAR, Denise, MARTINS, Ana Luiza (curadoria). *Traço, humor e cia*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira : Editora Fundação Armando Álvares Penteado, 2003, p. 154.

Quadro 2: Gente da Record, por Belmonte



Cantores, instrumentistas, speakers, e até o diretor técnico da Record, alguns dos caricaturados por Belmonte: 1. César Ladeira, o "speaker" nocturno; 2. Paula Hoffmann, a alma do "Fox"; 3. Motta da Motta, cantor típico do Norte; 4. Lily [?], a menina de [ouro] da PRAR; 5. Julita Peres da Fonseca, cantora; 6. Maestro Torre; 7. Max Cardoso; 8. Celina Carvalho, das palestras femininas; 9. Maestro Martinez Grau; 10. Joaquim José da Silva, o Juca do Sax; 11. Abigail Gonçalves; 12. Armandinho; 13. Joaquim Carlos Nobre, o "speaker" diurno; 14. Origenes Lessa, o homem das crianças e da publicidade; 15. Belmira Stella, cantora; 16. Januário de Oliveira; 17. Rachel de [?]; 18. Emma Rocha Brito, 19. O Violinista Frank Smith; 20. Lourdes Moreira Ribeiro, cantora; 21. Arnaldo Pescuma; 22. Pinheirinho; 23. Dr. Leonardo Jones, director tecnico; 24. Hermínia Russo Girardelli, cantora; 25. Wanda Gonçalves, da "Hora Infantil".

A emissora da Praça da República alcançaria ainda maior popularidade após sua participação na Revolução de 1932, o que ocorreu, a princípio, por acaso, quando um grupo

de jovens entrou no estúdio “à valentona”⁹⁴ para ler um manifesto a favor do movimento constitucionalista. Após a morte dos estudantes Mário Martins de Almeida, Dráusio Marcondes de Souza, Euclides Miragaia e Antônio Américo de Camargo por forças legalistas, Paulo Machado decidiu colocar a Record integralmente a serviço da Revolução. César Ladeira anunciou as mortes com a marcha “Paris Belfort” de fundo, que se tornaria hino oficial do movimento. Dias depois, foi articulada a criação da sociedade secreta MMDC.

Durante os conflitos com o poder central, a Rádio Record mudou significativamente o perfil de sua programação, conforme observamos nos exemplos transcritos abaixo. No primeiro, de 13 de julho de 1932, nota-se a diversidade de programas, com uma tímida menção a um programa de marchas militares. No segundo, de 28 de julho do mesmo ano, percebe-se o envolvimento da emissora nos bastidores conforme o conflito foi se acirrando, dedicando toda a grade de programação aos boletins sobre a guerra e os programas jornalísticos.

Quadro 3: Programação da Rádio Record em 13 de julho de 1932

RADIOTELEPHONIA – OESP, 13.7.1932, p. 5. Radio Sociedade Record (PRAR)	
Das 8,30 às 9,30	Jornal da Manhã
Das 11,30 às 11,45	Discos
Das 11,45 às 12,15	Programa de propaganda
Das 12,15 às 13,00	Discos
Das 13,30 às 13,45 e das 17,00 às 18,00	Programa de propaganda
Das 19,00 às 19,30	Discos
Das 19,30 às 19,45	Programa de marchas militares pela orchestra – a) Em avant; b) São Lourenço; c) Le regiment de Sambre e Meuse. Notas esportivas e commerciaes
Das 19,45 às 20,00	Radio Film, sob a direcção de Guilherme de Almeida
Das 20,00 às 20,15	Previsão do tempo – Programa de musica leve pela orchestra: a) Francisco Lima – Coração de gelo – Valsa; b) [?] – The president March; c) [?] – Rumba; d) Czibulka – Songs d’amour après le bal - Intermezzo
Das 20,15 às 20,30	Radio Pickles – Canto popular pelo Zéca Choro: a) Pilé – Passarinho posô – Embolada; b) Choro – Pombinha voô – Samba

⁹⁴ Segundo Cardoso e Rockmann, Paulo Machado de Carvalho exigiu que os manifestantes incluíssem esta expressão no texto que seria lido no ar, evitando possíveis transtornos com o governo. Este seria seu alibi mais tarde, com o término do conflito, para poder reativar a estação, em outubro de 1932. Ver: CARDOSO e ROCKMANN, 2005, p. 36.

Das 20,30 ás 20,45	Numeros de canto pela senhorita Julita Perez da Fonseca e Trio Record: a) Little romance – pela senhorita Julita Perez da Fonseca; b) Bamberg – Chant hindou, pelo trio Record; c) Donizette – O mio Fernando (da ópera “La Favorita”), pela senhorita Julita Perez da Fonseca
Das 20,45 ás 21,00	Maurice Yvain – Fantasia Seleccção, pela orchestra
Das 21,00 ás 21,15	Commentario do dia e programma de propaganda
Das 21,15 ás 21,30	Canto popular e numeros pela orchestra typica argentina: a) Franck – Você – Samba pelo Zéca Choro; b) Orchestra typica argentina; c) Choro – Oia o gado – Emboada; d) Orchestra typica argentina.
Das 21,30 ás 21,45	Programma de propaganda
Das 21,45 ás 22,00	Musica fina pela orchestra e canto pela senhorita Julita Perez da Fonseca: a) Zandonai – Ultima rosa – canto pela senhorita Julita Perez da Fonseca; b) Dworák – Danse suave n. 10, pela orchestra; c) Respighi – La mamma é come il pane caldo – canto pela senhorita Julita Perez da Fonseca; Casella – Ronde des Enfants – 2.o tempo da Suite “Le Couvent sur l'eau”, pela orchestra
Das 22,00 ás 23,00	Hora X
Das 23,00 ás 24,00	Discos

Quadro 4: Programação da Rádio Record em 28 de julho de 1932

RADIOTELEPHONIA – <i>OESP</i> , 28.7.1932, p. 4. Radio Sociedade Record (PRAR)	
Das 8 horas e meia ás 9 e meia	Jornal da Manhã – Boletim n. 1
Das 12 horas ás 14 horas	Boletim n. 2
Das 16 ás 18 horas	Boletim n. 3
Das 19 ás 24 horas	A serviço das autoridades e da causa de São Paulo e do Brasil
Das 2 ás 4 horas	Boletim retrospectivo da situação de S. Paulo e do Brasil

Em nota ao *OESP*, a Record esclarecia que vinha transmitindo, entre as 2 e 4 horas da madrugada – momento em que não havia possibilidade de interferência das estações estrangeiras – um resumo dos principais acontecimentos, e continuava promovendo a campanha para arrecadação de mantimentos para os soldados, pela qual já haviam conseguido três milhões de cigarros⁹⁵. Neste período, os anúncios publicitários foram suprimidos, radialistas e, inclusive, seu irmão Marcelino, se alistaram como voluntários. Aqueles que não se alistaram, permaneceram no “*front*” da emissora irradiando as notícias, como os *speakers* César Ladeira e Nicolau Tuma.

⁹⁵ *OESP*, 16.7.1932, p. 3.

Enquanto sua principal concorrente, a Educadora Paulista, prometia solos de violino para homenagear os combatentes paulistas, a Record colocava no ar discursos, manifestos, proclamações e notícias sobre os combates. Através do discurso carregado de emoção e apelo patriótico de seus *speakers*, a rádio divulgou crônicas escritas por Antonio de Alcântara Machado⁹⁶, Genolino Amado, Orígenes Lessa e Mário de Andrade, “que, sob o pseudônimo de Luís Pinho, fazia questão de ressaltar o caráter democrático e popular do movimento revolucionário paulista”⁹⁷. A emissora funcionou como uma espécie de “QG” durante a Revolução. Dalí saíam comboios de mantimentos para os combatentes, arrecadados em mutirão organizado pela Record com setores da Igreja e do movimento MMDC. Mesmo quando Paulo Machado de Carvalho, dirigente da emissora, liberou os funcionários por não poder mais pagá-los, eles permaneceram no batente, porque todos queriam participar daquele momento histórico.

De acordo com Cytrynowicz, a Revolução de 1932 é o evento símbolo de uma nacionalidade paulista, que parece inserir as classes médias do interior em uma história coletiva. Nela lutaram estudantes da Escola Politécnica e da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, médicos, dentistas, farmacêuticos, professores, funcionários públicos, intelectuais, além de um batalhão arquiocesano, outro de soldados negros, o J. Lafayette, e um de índios do Paraná e de unidades com crianças de 13 a 15 anos. A Revolução de 1932, que aglutinava republicanos e democráticos,


representou o momento em que marcharam juntas as classes médias, as oligarquias rurais, e a burguesia urbana – mas não a classe operária. Isto mostra as contradições das classes médias paulistas na década de 30, entre vagas aspirações reformistas e democráticas e a subordinação às oligarquias que garantiam a adesão dos estratos médios pelo alargamento da ação do Estado e ampliação da oferta de empregos públicos. Possivelmente, o que dá este *status* de guerra paulista e de memória paulista a 32 é essa aliança – mobilizatória – entre esses grupos. (...) A memória paulista de 32 guarda o episódio e aquele tempo como o de uma experiência coletiva, em que todos os paulistas teriam se engajado em uma luta comum.⁹⁸

Essa memória, inclusive, foi fartamente documentada pela música popular ao longo da década de 1930. Alguns exemplos são as marchas “Paulistinha Querida”, de Ary Barroso, e

⁹⁶ Primo de Paulo Machado de Carvalho e seu colega de turma na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, o escritor teria sido convencido pelo amigo Mário de Andrade que ele seria mais útil e combativo escrevendo manifestos para ser lido na rádio que se alistando em algum batalhão. CARDOSO e ROCKMANN, op. cit., p. 43.

⁹⁷ MATTOS, 2002, p. 149-150.

⁹⁸ CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração Editorial : Edusp, 2000, pp. 301-313.

“Mulatinha da Caserna”, de Martinez Grau e Ariovaldo Pires, ambas interpretadas por Arnaldo Pescuma e Januário de Oliveira, lançadas em 1936. Ainda no calor da hora, a dupla Raul Torres e Florêncio lançava a moda de viola “A Revolta de 9 de Julho”⁹⁹ , que narrava os acontecimentos de maneira quase épica:

A revorta de São Paulo
 Já deu muito o que falá
 Assombrô o Brasil inteiro
 Do Rio Grande até o Pará
 São Paulo brigou sozinho
 Sem ninguém vim ajudá

No dia 9 de julho
 São Paulo se alevantô
 Facurdade de Direito
 Seu bataião já formô
 Toda força de São Paulo
 Pelos campo se espaiô

Pois até a frente negra
 Também formô bataião
 A negrada embarcava
 Cheia de satisfação
 Mostraro que são paulista
 Paulista de coração

O grande povo paulista
 Ajudô no que podia
 Dero ouro pra vitória

Tudo mais que possuía
 Farinha tava acabano
 Pão de guerra nós comia

Grande força se seguiu
 Para o lado de Cruzêro
 Teve combate cerrado
 Com a força do Góes Montêro
 Paulista queria entrá
 No Grande Rio de Janêro

Veio força lá do Norte
 De quase todos os estado
 Paulista tava sozinho
 Ficou meio atrapaiado
 Pra segurá o inimigo
 Mandô fazê trem blindado

No vale do Paraíba
 Foi só tiro de fuzir

⁹⁹ TORRES, Raul; FLORÊNCIO. *A Revolta de 9 de Julho*. Arte-Fone, 4.139, 1932.

De parte a parte lutavam
 Com grande ardor varonir
 A luta ficô empatada
 Quem perdeu foi o Brasil

Para além dessas produções, a Revolução de 1932 viria a reforçar o hábito de ouvir o rádio como fonte de informação, inclusive tornando a Record numa alternativa ao discurso oficial, irradiado pela PRAX, Rádio Philips do Brasil, situada no Rio de Janeiro. Em sua capa de 25 de julho de 1932, *O Estado de S. Paulo* publicava um comunicado da Liga da Defesa Paulista que incitava a um boicote das informações veiculadas pelas emissoras da capital da República, recomendando aos ouvintes paulistanos mais curiosos deixar “que se percam inutilmente no ar os rugidos da Dictadura expirante”¹⁰⁰. Nas palavras do radialista João Ferreira Fontes, na Revolução de 1932, São Paulo “não ganhou nas armas, mas venceu no tempo porque ela deixou a marca da sua potencialidade, da inteligência de seus homens, principalmente usando o rádio pela primeira vez com todo o seu potencial, com toda a sua gama de alcance e de valor”¹⁰¹.

Com o fim da guerra e a derrota militar paulista, Paulo Machado teve que cumprir algumas ordens para evitar o fechamento da emissora, entre as quais extinguir o noticiário político. Obrigado a despolitizar o noticiário, investiu numa paixão antiga, criando o *Esporte Pelas Antenas*. Mesmo com a baixa de anunciantes, a emissora construiu a identidade de “A Voz de São Paulo”, conquistando a simpatia de seus ouvintes e, conseqüentemente, a manutenção de sua audiência¹⁰². Segundo o roteirista Walter George Durst, o locutor César Ladeira “criou um clima emocional muito forte”, que rendeu à Record “uma espécie de herança dessa Revolução”, tornando-a uma das mais ouvidas.¹⁰³

Sob a direção de Paulo Machado de Carvalho, a Record organizou uma série de mudanças na radiodifusão paulistana. Além da introdução de um *cast* profissional e exclusivo, com remuneração mensal, ela operou uma mudança significativa na estrutura comercial. Grandes marcas passaram a vincular seus produtos aos programas, como General Motors, Ford, Siemens/Telefunken, além de anunciantes locais. A partir destas mudanças, as

¹⁰⁰ Os Rádios da Dictadura. Comunicado do S.E.O. a cargo da Liga de Defesa Paulista. *OESP*, 25.7.1932, p. 1.

¹⁰¹ FONTES, João Ferreira. Depoimento a Elysaeth Carmona Leite. São Paulo: CCSP-AMM, 28.11.1983. História do Rádio.

¹⁰² Cf. CARDOSO e ROCKMANN, 2005.

¹⁰³ DURST, Walter George. Depoimento Flávio Luis Porto e Silva. São Paulo: IDART, CCSP-AMM, 11.11.1976. O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60, p. 25.

emissoras que a sucederam também se preocupariam com a contratação de astros populares e orquestras, e mesmo as emissoras de pequeno porte buscavam ter seu pessoal exclusivo¹⁰⁴.

Imagem 2: “A esquina musical de São Paulo”



Vista das ruas Quintino Bocaiuva, José Bonifácio e do Largo da Misericórdia, considerada “A esquina musical de São Paulo”, pois no mesmo endereço funcionou a Casa Bevilacqua, a editora Irmãos Vitale e a Rádio Record. No canto superior à esquerda, vê-se esquadros de notícias de última hora da PRB-9, Rádio Record. Foto de Benedito Junqueira Duarte, 1942. Fonte: Acervos Artísticos e Culturais da Prefeitura de São Paulo.

Enquanto isso, a Rádio Educadora, além de perder terreno para a Record, atravessava uma grave crise interna, que não passou despercebida aos ouvidos do crítico musical do *Diário de S. Paulo*, Mário de Andrade. Em uma série de artigos publicados em janeiro de 1931, ele acusava a PRAE Rádio Educadora de ter caído no “domínio da alunagem”, sem “critério na confecção de programas”, alternando uma “musicaria de chorar” com “anúncios

¹⁰⁴ BARBOSA FILHO, André. Pauliceia radiofônica: gêneros e formatos. In: MELO, José Marques de; ADAMI, Antonio. *São Paulo na Idade Mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004, p. 127-128.

curadores de moléstias discretas de senhoras”, e discos até de noite¹⁰⁵. Usando seu direito de resposta no ar, conforme se supõe pela réplica de Mário de Andrade, a Sociedade teria afirmado que precisava dos anúncios “para se sustentar”, e que, embora “reconhecendo não ser o melhor critério, pelo menos era o usado em toda a América do Sul”. Ao que o crítico rebatia com veemência:

Essa é boa! A desmoralização, o antididatismo desses ambiciosos diretores são tamanhos que tais diretores pretendem educar, e reconhecem publicamente que não pelo critério melhor! Onde então o esforço? Onde então a dedicação? Onde principalmente a seriedade?...¹⁰⁶

Para o escritor, os sócios, “repugnados pela propaganda política” promovida pela Rádio Educadora, que teria apoiado o governo destituído pela Revolução de 1930¹⁰⁷, “fugiram em massa, reduzindo o quadro social a uma miséria sem rendimento”¹⁰⁸. A causa disso, em sua visão, seria a falta de uma diretoria digna, que inspirasse confiança a seus sócios, ou mesmo a convocação de uma assembleia para que se tirasse uma direção a contento deles. Mário de Andrade indagava:

O que estão esperando esses diretores, que ignoram o que seja até um Natal no Brasil, cuja ação artística está desmascarada pelos jornais, que não tem a mínima compostura social, que abusa dum microfone que não lhe pertence, que difama o Brasil virando uma briguinha de comadres em caso de transmissão internacional? O que estão esperando esses diretores artísticos, desmoralizados como diretores sociais, desmoralizados na arte que fazem? É... mais um lugarzinho, rendoso pra uns, de gloriola pra outros, dói tanto deixar!... Mas si a ambição ou a vaidade lhes impedir a demissão, e assim conservarem ao menos essa parte do ser humano que é a dignidade pessoal: Pelo menos publiquem pelos jornais os termos da Censura Policial que os castigou. Ao menos assim a Rádio Educadora Paulista educará uma vez, tornando consciente ao público, a envergonhante decadência humana em que vivemos¹⁰⁹.

A emissora parecia preocupada em dar uma resposta a essas questões. Após o período de turbulência geral atravessado pelo estado em 1932, ela iniciava o ano de 1933 com uma assembleia para definir a reforma de seus estatutos, convocada por Álvaro Gonçalves, então presidente da estação, com a participação de 762 dos seus 1180 sócios. Publicado no *Jornal*

¹⁰⁵ ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. (Obras Completas de Mário de Andrade, Vol. VII), p. 208-209.

¹⁰⁶ ANDRADE, 1963, p. 214.

¹⁰⁷ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. 257 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000, p. 124.

¹⁰⁸ ANDRADE, op. cit., p. 217.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 218.

do Estado em 4 de fevereiro de 1933, o projeto aprovado na assembleia de 31 de janeiro daquele ano estabelecia, entre outras coisas:

Artigo 2º - Terá por fim desenvolver e divulgar os estudos da Radio-Telefonia e Radio-Telegrafia, instalar e manter uma Estação Emissora “Broadcasting”, para divulgar notícias, audições, conferencias, *anuncios comerciais*, etc., podendo a Diretoria ampliar o programa da Sociedade á medida do progresso da Ciência da Radio-Comunicação e conforme permitirem os seus recursos financeiros.

Artigo 3º – § 1.o: O patrimônio da Sociedade, representado pela sua estação transmissora, bemfeitorias levantadas no terreno que ocupa á rua Carlos Sampaio, n.5 dessa Capital, coleção de musicas, moveis, etc., pode ser aumentado com o emprego do liquido das rendas provenientes dos anuncios comerciais, anuidades de socios ou por doações dos poderes públicos ou de particulares.

§ 2.o – A diretoria da Radio Educadora só poderá aceitar donativos para a sociedade, quer dos poderes públicos, quer de particulares, *desde que não venham acompanhados de condições que cerceiem a ação daquela nem criem obrigações que sejam estorvos ou limitações ás suas diretrizes artísticas e educativas.*

Artigo 4.o: As despesas da sociedade devem ser custeadas pelas contribuições dos socios, exploração de publicidade, rendas das sobras que conseguir, aplicação de fundos em títulos do Estado, do Municipio ou da União ou de empresas idôneas, a juízo da diretoria.

(...)

Artigo 7.o – Os socios contribuintes, fundadores ou remidos que praticarem atos contrários á sociedade, *que lhe produzirem embarços de ordem artística, econômica etc., que dirigirem outra sociedade de radiotelefonia existente em São Paulo, serão excluídos do quadro social da Educadora*, por voto da comissão de sindicância, que deverá ser obedecida pela diretoria.

Artigo 8º. – A sociedade terá um conselho consultivo composto de doze membros eleitos em assembleia geral, com mandato de [4] anos.¹¹⁰

Pelos novos estatutos, o conselho consultivo seria tirado por “eleição direta, pessoal e franca”, compondo-se a diretoria da sociedade de um presidente, um vice-presidente, um tesoureiro, um secretário e um superintendente, “á qual compete a administração geral da sociedade e que deliberará, em caso de divergência, por maioria de seus membros”¹¹¹.

Ainda que permitisse a exploração de anúncios publicitários, a Rádio Educadora permaneceria sob o modelo de sociedade civil até o ano de 1943, quando seu prefixo foi adquirido por Cásper Líbero e transformado na Rádio Gazeta. Ao que tudo indica, o esgotamento interno aliado ao surgimento de concorrentes mais adaptados à radiofonia comercial teria debilitado a Rádio Educadora que, apesar disso, através de sua programação e

¹¹⁰ *Jornal do Estado* – órgão oficial dos poderes do Estado de S. Paulo – Brasil, Sábado, 4 de fevereiro de 1933 – 2ª fase, num. 28, Ano I.

¹¹¹ Idem. Grifos nossos.

seus artistas, exerceu um papel importante para a vida cultural da cidade até o seu encerramento.

No início dos anos 1930 outra emissora voltava à atividade na capital paulista, estabelecendo uma nova concorrência às duas estações que funcionavam até então na cidade. Em 30 de maio de 1932, a Rádio Cruzeiro do Sul reiniciava suas transmissões¹¹², operando a princípio em período parcial, das 19 às 22 horas, em cadeia com as Rádios Philips e Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro, e as estações PRA-J, de Juiz de Fora e PRB-4, de Santos, formando a Rede Verde-Amarela. Ao reativar sua emissora, então na Rua da Misericórdia, nº 4, Alberto Byington Junior¹¹³ pensava em “não só manter grande numero de artistas de São Paulo e Rio, offerecendo-lhes uma oportunidade de trabalho que irá reverter em pról da cultura e diversão do publico, como reunir, em torno de um ambiente fino e sympathico, o meio artistico paulista e carioca”¹¹⁴.

A reportagem d’*O Estado de S. Paulo* em 29 de maio de 1932, anunciando o retorno da emissora, explicava que, devido às complicações inerentes à transmissão em cadeia, “não haverá perda de tempo”, pois os “programmas são preparados com grande antecedencia e ensaiados préviamente na medida das necessidades, dentro da maior disciplina do serviço”. Sob a organização técnica e artística de Wallace Downey e Odmar Amaral Gurgel, o maestro Gaó¹¹⁵, a emissora iniciava com um quadro de 19 músicos efetivos, “seleccionados dentre os

¹¹² Segundo Adami, a “história da fundação da Rádio Cruzeiro do Sul se perde nos anos”, pois há registros de que ela tenha surgido na verdade em 1924. Oficialmente, no entanto, é considerado que ela tenha surgido em 1927 e voltado à ativa, em caráter experimental, em 1932. ADAMI, 2014, p. 62.

¹¹³ Filho dos imigrantes norte-americanos Alberto Jackson Byington e Pérola Byington, Alberto Byington Jr. (São Paulo, SP – 18.5.1902 – Rio de Janeiro, RJ 16.12.1964) formou-se em Harvard, em História e Literatura Ibérica, recebendo o título de Bachelor of Arts and of Science em 1924. Voltando ao Brasil, fez sua segunda graduação, em Direito, pela Universidade do Largo de São Francisco. Seu pai era um engenheiro prático, isto é, não possuía Ensino Superior, porém tinha conhecimento específico em engenharia elétrica, tendo trabalhado na eletrificação dos bondes em São Paulo e no Rio de Janeiro. Com a experiência adquirida, fundou seu próprio negócio, assumido por Alberto Byington Jr. Interessado por esportes, competia pelo Clube Paulistano nas provas de atletismo, tendo participado como atleta, secretário, tesoureiro e chefe da delegação brasileira das Olimpíadas de Paris, em 1924. No final dos anos 1920 direcionou os investimentos da Byington & Cia. para os novos meios de comunicação e para a nascente indústria cultural brasileira, através de negócios ligados ao disco, rádio e cinema. Cf.: FREIRE, Rafael de Luna. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 7 nov. 2013.

¹¹⁴ *OESP*, 29.5.1932, p. 2.

¹¹⁵ O maestro e arranjador Odmar Amaral Gurgel (Salto, SP, 1909 – Mogi das Cruzes, SP, 1992), ou Gaó – apelido formado a partir de suas iniciais invertidas – teria papel fundamental no perfil musical da emissora. Iniciou sua formação musical em sua cidade natal, no interior do estado, completando seus estudos no Conservatório Dramático Musical, na capital paulista. Sua trajetória radiofônica começou em 1926, na Rádio Educadora de São Paulo, onde além de organizar orquestras fazia música de câmara e executava solos de piano. Em 1929 tornou-se diretor artístico da fábrica de discos Columbia, cuja representação no Brasil era feita pela

melhores elementos da cidade”¹¹⁶. Sob o prefixo PRAO, a emissora estabelecia o compromisso de “apresentar a musica nacional sob uma forma mais bem cuidada do que comumente”, obedecendo aos mesmos padrões da “boa musica estrangeira”¹¹⁷. A Cruzeiro do Sul começava ainda uma campanha para angariar cinco mil sócios, noticiada diariamente na imprensa escrita, além de fundos para melhorar sua potência, a fim de enfrentar a concorrência não só das duas emissoras da capital, como de emissoras argentinas, que além de causar interferência, dominavam a audiência em cidades do interior do estado¹¹⁸.

As dificuldades iniciais pareciam aos poucos serem superadas, pois em 1934 quatro novas emissoras surgiram, e, em janeiro daquele ano, a Rádio Clube de São Paulo foi reativada sob novas bases, imbuída de uma visão comercial em sua organização. Faziam parte dos quadros associativos Itagiba Santiago, Geraldo Homem de Melo, Leonardo Jones Jr., e seu antigo sócio, João Batista do Amaral. Pipa então deixava a Record para retomar a Rádio São Paulo, com sede na Rua Sete de Abril, nº 39, junto à Biblioteca Municipal, com o intuito de transformá-la numa emissora especializada em radionovelas. Em menos de dois anos conseguiu construir um novo transmissor de 50 mil watts, no bairro de Pinheiros, e inaugurar uma sucursal no Rio de Janeiro.

Meses depois, Paulo Machado de Carvalho fundou a Rádio Excelsior, que funcionava na sede da Record, na Praça da República. Contrabalanceando com a estação coirmã, a programação da Rádio Excelsior era voltada ao público da elite, incluindo música erudita, programas religiosos e até um programa sobre turfe, destinado aos frequentadores do Jockey Clube. Com a repercussão das irradiações de missas da Igreja de Nossa Senhora do Carmo e do Santuário de Nossa Senhora Aparecida, a Rádio Excelsior despertou a atenção da Arquidiocese de São Paulo, que decidiu fundar uma emissora dedicada exclusivamente a programas religiosos. Os entendimentos com Paulo Machado de Carvalho chegariam a um

empresa de Alberto Byington Jr., localizada também no Largo da Misericórdia. Quando a Rádio Cruzeiro do Sul retomou suas atividades, tornou-se diretor e produtor de programas que se tornaram famosos, como *Hora dos Calouros*, apresentado por Ary Barroso. Além disso, dirigia o Quarteto Columbia – integrado por Zezinho do Banjo (mais tarde conhecido como Zé Carioca), Napoleão Tavares (trompete), Gaó (piano) e Jonas Aragão (sax-alto) –, a Jazz Columbia, que além dos elementos do quarteto contava com José Nicolini (trombone), Zezinho do Piston e Sut (bateria), e a Orquestra Colbaz, com a qual fez a primeira gravação de “Tico-Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu (1931). Sua parceria com Byington Jr. e Wallace Downey também se estendeu para o cinema, sendo o responsável pela trilha de *Coisas Nossas* (1931). Mais tarde atuou nas emissoras cariocas Rádio Nacional e Rádio Ipanema. Cf.: CAMORIM, Botyra. *Sonata em quatro movimentos (vida artística do maestro Gaó)*. Mogi das Cruzes, SP: edição da autora, 1985.

¹¹⁶ OESP, 29.5.1932, p. 2.

¹¹⁷ OESP, 29.5.1932, p. 2.

¹¹⁸ ROCHA e VILA, 1993, p. 43.

acordo em maio de 1936, quando a emissora se transformou na “primeira estação católica do mundo”¹¹⁹, “A Voz de Anchieta”, conforme anunciava seu *slogan*.

Em junho de 1934, foi oficialmente constituída a Rádio Cultura, que havia iniciado no ano anterior como uma emissora pirata, DKI – “A Voz do Juqueri”. Iniciativa dos irmãos Dirceu e Olavo Fontoura¹²⁰, a emissora foi instalada informalmente na garagem da família, ligada à indústria farmacêutica, na Rua Padre João Manuel, nº 34. O que começou quase como uma brincadeira dos dois irmãos acabou atingindo estrondoso sucesso, em virtude dos quadros humorísticos e musicais, levando a emissora clandestina a ser descoberta pela polícia. Entre os quadros de maior destaque, encontrava-se o programa humorístico de Vital Fernandes da Silva, *As Aventuras de Nhô Totico*. Tamanha a fama, a Cultura passou a ser conhecida como a “emissora de Nhô Totico”, e o humorista que dava vida ao personagem “jamais pôde livrar-se deste nome”¹²¹.

Com a regularização, a DKI passou a oficialmente se chamar Rádio Cultura, e em 1936 seria transferida para um amplo terreno na Avenida Jabaquara, 2.983, ao lado de seu transmissor. Seu quadro diretivo foi composto por Olavo de Castro Fontoura, na presidência, João Alberto Salles Moreira, superintendente, Geraldo Macedo, diretor de *broadcasting*, Frank Smith e Enéas Machado de Assis como diretores artísticos, e Álvaro de Macedo Jr., diretor técnico. Em 4 de março de 1939 a emissora inaugurava o Palácio do Rádio, na Avenida São João, nº 1.285, cujas instalações, lembrando grandes estúdios de redes norte-americanas, contavam com auditório com 400 lugares, plateia e balcão, estúdio aberto –

¹¹⁹ MATTOS, 2002, p. 154-155. Em 1949, a Excelsior é comprada pela *Folha da Manhã*, e mais tarde é vendida para a Cúria Metropolitana, em sociedade com o empresário José Caldeira. ADAMI, 2014, p. 96. No início dos anos 1950 a Excelsior muda de nome, tornando-se a Rádio Nacional de São Paulo, quando passa a fazer parte da Organização Vitor Costa. Cf. MATTOS, op. cit., p. 162.

¹²⁰ Filho do farmacêutico e empresário Cândido Fontoura, Olavo de Castro Fontoura (Bragança Paulista, SP, 5.12.1910 – São Paulo, SP, 9.3.1968) estudou química industrial na Universidade de Millikin, em Illinois. De volta ao Brasil, cursou a Universidade Mackenzie, ingressando a seguir na Escola de Farmácia da Universidade de São Paulo, pela qual se diplomou em 1939. Oficial da reserva da Aeronáutica, serviu como piloto da Força Aérea Brasileira (FAB) em missões de patrulhamento do litoral brasileiro, durante a II Guerra Mundial – provavelmente por isso se afastou das atividades da Rádio Cultura no período. Com o fim da guerra, passou a trabalhar na indústria química e farmacêutica de sua família, fabricante do Biotônico Fontoura, dividindo com o irmão os encargos de sua direção. Mais tarde, se envolveria na campanha que, em janeiro de 1947, conduziu Ademar de Barros ao governo de São Paulo, e integrou seu Gabinete Civil. Foi deputado federal de São Paulo entre 1959 e 1963. Cf.: *Quem é quem no Brasil: biografias contemporâneas*. Vol. IV. 1. Ed. São Paulo: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1955, p. 313; CPDOC/FVG. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* [Meio de divulgação eletrônico]. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/fontoura-olavo-de-castro>. Acesso em: 20 fev. de 2019.

¹²¹ MATTOS, 2002, p. 156.

suprimindo o vidro que separava artista e público –, instalações com ar condicionado e iluminação equilibrada¹²².

Em agosto de 1934, era fundada a Rádio Cosmos, integrando a Rede Verde-Amarela de Alberto Byington Jr. junto com a Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo, a Rádio Clube do Brasil e Rádio Cruzeiro do Sul do Rio de Janeiro, a Rádio Clube de Niterói, Rádio Clube de Curitiba e outras. Seu corpo diretivo foi confiado a Vicente de Paula Teixeira Assumpção, presidente, direção de Jaime F. Garcia Redondo, e direção técnica de Antonio Alves Dias. Segundo o radialista João Ferreira Fontes, no final dos anos 1930 a Rede Verde-Amarela tinha grande audiência porque era a única que transmita diretamente os eventos esportivos, em cadeia para todo o Brasil. Em São Paulo, Byington chegou a fazer um convênio com alguns clubes esportivos pelo qual implantou a iluminação, a preço de custo e com longo prazo para pagamento, em troca da exclusividade de transmissão dos eventos pela sua rede¹²³.

A Rádio Cosmos foi instalada a princípio na mansarda do prédio de Byington, no Largo da Misericórdia. Seu transmissor ficava na Cerro Corá, no Alto da Lapa e o escritório da administração era no 4º andar, junto à Cruzeiro do Sul. Visando o público de elite, a emissora ganhou um auditório, dotado de palco com excelente acústica e um elegante salão-teatro, o Salão Azul, onde aconteciam shows, bailes e chás dançantes, localizado na Praça Marechal Deodoro, nº 42. Mais tarde, a emissora foi instalada na Rua da Consolação, à altura da Avenida São Luís, num prédio inteiramente reformado e com tratamento acústico rigoroso, semelhante ao estúdio da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, encomendado a Alberto Pedreira Cardoso, técnico de rádio de Byington, que construía também os aparelhos de transmissão da Marinha, Exército e Aeronáutica¹²⁴.

No ano seguinte à sua fundação, a Rádio Cosmos tornava regular os saraus exclusivos para os sócios, às quintas-feiras e domingos à noite, além de apresentar uma programação ao vivo de filmes, visando atrair os ouvintes para o ambiente radiofônico¹²⁵. Em agosto de 1935, após dois meses de interrupção, a emissora inaugurava sua segunda fase, percebendo-se já um verniz mais popular em seu programa de reestrela, com artistas do *broadcasting* carioca, como Araci Cortes, Carlos Galhardo, a dupla Joel e Gaúcho, entre outros¹²⁶. Ela também

¹²² ADAMI, 2014, p. 80.

¹²³ FONTES, depoimento citado.

¹²⁴ FONTES, depoimento citado.

¹²⁵ DUARTE, 2000, p. 139.

¹²⁶ ROCHA e VILLA, 1993, p. 99.

transmitiu o Circuito da Gávea, em 1936, e o programa *Hora H*, com revistas radiofônicas. Porém, de acordo com Fontes, a emissora carecia de uma identidade própria, sendo tratada como uma espécie de suplemento da Rádio Cruzeiro do Sul, o que levou o radialista, ao assumir sua direção em 1939, a fazer uma reformulação sistemática. Nesse sentido, ele privilegiou a transmissão de futebol em rede, por telefone, o que melhorou o prestígio da emissora e aumentou sua renda através de publicidade. Outro evento que contribuiu para a popularização da emissora foi a cobertura do carnaval nas ruas de São Paulo. A emissora colocava alto-falantes no centro da cidade e promovia shows gratuitos em vários bairros da cidade.

Em 24 de novembro de 1934 era inaugurada a Rádio Difusora. Dias antes, enquanto estava em fase de testes de seu transmissor Western Electric de 100 watts, instalado no alto do Sumaré, a emissora recebeu algumas personalidades, entre as quais o poeta Guilherme de Almeida, que, diante da qualidade da irradiação, teria batizado a Difusora como a estação “do som de cristal”. Segundo Nicolau Tuma, *speaker* que viria a exercer um importante papel dentro dos quadros diretivos da Difusora, a emissora foi responsável inclusive por urbanizar aquele bairro paulistano. Por causa da propaganda indireta da rádio, os proprietários daquelas glebas começaram a lotear e vender os terrenos, que até então não tinham interesse comercial algum. Nesta época foi inclusive instalada uma linha de ônibus para permitir a visitaçã do local, que acabou servindo aos funcionários da rádio¹²⁷. Primeira emissora paulistana a ser constituída como sociedade anônima, na Difusora a propaganda cobria todos os horários de transmissão, e os dividendos eram distribuídos entre os acionistas todos os anos¹²⁸, entre os quais estavam figuras de relevo dos meios bancários, comerciais e culturais de São Paulo.

No dia 10 de abril de 1937, em tom de “furo” jornalístico, a seção Radiolandia, do *Correio Paulistano*, publicava a carta de um “informante confidencial” endereçada à sua redação, sobre a novel PRH-9 Rádio Bandeirante, emissora que seria inaugurada na Rua São Bento, entre os dias 12 e 15 daquele mês. A notícia delineava rapidamente o perfil daquela nova emissora:

Além de uma optima orchestra de musica fina, ouviremos o novo “Jazz Brunetti”, em condições ideaes, pois conta agora com os melhores elementos que trabalhavam ha pouco com Patané e Nicolini. Contará ainda com uma excelente orchestra de musica russa. (...) Entre os seus elementos não

¹²⁷ TUMA, Nicolau. Depoimento a Luiz Rezende Puech e Fausto Macedo. São Paulo: MIS-SP, 28.2.1983. Projeto Memória do Rádio.

¹²⁸ Ibidem.

apresentará muitas novidades, a não ser Heléne Hersay, notável meio-soprano franceza ha pouco em S. Paulo e Carmen Sybil, cantora classica que irá, por certo, agradar. Conterà ainda com Lily Kits, conhecido e apreciado soprano, outrora da Record, Mario de Araujo, ex-elemento da Diffusora, que será também um dos 'speakers', e outros. (...) Sabemos que a primordial preocupação daquella emissora é criar, como uma bandeira, entre os seus ouvintes, uma nova affeição pela musica fina. Os termos bombasticos, os annuncios-imitação e por atacado, de chiste infeliz e o estrangeirismo, tudo isso será abolido pelo seu novo systema. A musica do “folk-lore” brasileiro está sob os cuidados do competente maestro e compositor-paulista, Marcello Tupynambá e os demais programmas a cargo do Maestro Miguel Izzo, um dos bons valores que collaborarão na empreitada da Bandeirante. Ainda não soubemos de nenhuma providencia dessa estação com referencia á musica popular em geral e á musica regional brasileira. Oxalá que, a despeito do seu desprendimento pela musica fina, não deixe de lado esses generos, tão do agrado do publico ouvinte.¹²⁹

A estreia da Rádio Bandeirantes ocorreu em 6 de maio de 1937, funcionando no antigo prédio da Bolsa de Mercadorias, na rua São Bento, nº 365. Mais tarde, seus estúdios foram transferidos para a Rua Líbero Badaró, no Centro, e finalmente para a Rua Paula Souza, onde permanecem até 1965, quando a emissora mudou-se para o bairro do Morumbi. Sua primeira diretoria foi formada por José Pires de Oliveira Dias, diretor presidente, Jorge Gomes Guimarães, diretor superintendente, Enéas Machado de Assis, diretor de *broadcast* e Antônio Cardoso Terra Neto, diretor técnico. Quase nenhum deles tinha familiaridade com o rádio, a não ser Enéas Machado de Assis e Antônio Cardoso Terra Neto, que já havia sido responsável técnico da Rádio Cruzeiro do Sul e foi quem fez as plantas para a montagem da estação. De acordo com o radialista Milton Parron, além dos diretores, a rede de farmácias Drogasil tinha forte participação acionária na emissora¹³⁰. Na ocasião da inauguração, a Orquestra Bandeirantes, sob a regência dos maestros Miguel Izzo, Leo Perachi e Marcelo Tupinambá executou obras de Mozart e outros mestres da ária clássica.

Segundo o *Almanaque do Rádio* de 1951, logo que entrou no ar a Bandeirantes quase fechou as portas pelo fato de irradiar apenas programas “elevados”, instrutivos e religiosos, o que levou a emissora a contratar Otávio Gabus Mendes como diretor artístico¹³¹, dando-lhe carta branca para realizar o que achasse conveniente¹³². Em 1938, o produtor fez uma grande reestruturação da emissora: discos de música erudita foram substituídos por populares, crônicas religiosas por românticas, e audições outras deram lugar a programas radioteatrais.

¹²⁹ CP, 10.4.1937, p. 12. Radiolandia.

¹³⁰ PARRON, Milton. *Programa Memória*, Rádio Bandeirantes. Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes – CEDOM. Gravação gentilmente cedida por Milton Parron a esta pesquisadora.

¹³¹ *Almanaque do Rádio*. Compilado e editado por Thyrso Pires. São Paulo, janeiro de 1951, Ano 1.1951, p. 23. CCSP, Arquivo Multimeios, P885/CM LI 189.

¹³² ADAMI, 2014, p. 104.

No mesmo ano, a Bandeirantes começou a transmitir esportes, tendo Tito Fleury como narrador e Enéas Machado de Assis como comentarista.

Através da diversificação dos programas, foi possível elevar a audiência da emissora entre as primeiras da cidade. Porém, não apenas a audiência cresceu: as despesas da emissora também aumentaram. José Nicoloni assumiu então a direção comercial, tentando reduzir as despesas e aumentar a receita. Com o retorno de Otávio Gabus Mendes para a Record, Nicoloni acumulou os dois cargos, de diretor comercial e artístico¹³³. No início dos anos 1940, a emissora buscou abrir espaço maior para uma programação de cunho mais popular – ainda que a música erudita e os poemas não tivessem sido excluídos da grade da programação. Entre os programas populares figuravam o do Capitão Furtado, do Capitão Barduíno e o programa de calouros mirins *Hora do Neófito*. Em 1943, o locutor Emílio Carlos promoveu um concurso para criar um novo *slogan* para a emissora, que passou a ser “a mais popular emissora paulista”¹³⁴.

Apesar dos esforços para se tornar uma emissora mais popular, a Bandeirantes continuou não dando lucro a seus proprietários, sendo vendida a Paulo Machado de Carvalho e Pipa do Amaral, transação pela qual ela passou a integrar, por um breve período, a rede das Emissoras Unidas, criada em 1943. Em 1947, Paulo Machado de Carvalho a revendeu para Adhemar de Barros, que por estar no cargo de governador do Estado – além de nada entender de rádio – contratou o locutor esportivo Rebelo Jr. como diretor artístico e o economista Antenor da Silva Negrini para a direção administrativa da emissora¹³⁵. As divergências entre os dois administradores, no entanto, levaram Adhemar de Barros a colocar seu genro à frente da emissora, o empresário João Jorge Saad, que se tornou seu proprietário.

Em 3 de setembro de 1937, uma nova emissora passava a compor os quadros da radiodifusão de São Paulo. Integrando o monumental projeto de comunicações de Assis Chateaubriand, a Rádio Tupi de São Paulo nascia cerca de dois anos depois da criação da sua irmã Rádio Tupi do Rio de Janeiro¹³⁶. O projeto do magnata da imprensa jornalística brasileira de ampliar seus domínios para a radiotelefonia parecia ser de longas datas, pois a

¹³³ *Almanaque do Rádio*, 1951, p. 23.

¹³⁴ PARRON, op. cit.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Segundo Adami, o nome da emissora aparece no Anuário Estatístico do Brasil, Radio-difusão Cultural (1937) como Rádio Tupan S/A, “provavelmente um erro de grafia”. Cf. ADAMI, 2014, p. 106. No entanto, encontra-se na Junta Comercial de São Paulo um registro da “Rádio Tupan”, datado de 1936, cujo quadro de diretores era exatamente o mesmo da Rádio Tupi.

matriz jurídica da emissora foi assentada na capital paulista em 22 de junho de 1934, como indicava seu registro na Junta Comercial de São Paulo¹³⁷, no qual a Tupi do Rio de Janeiro figurava como filial. No entanto, “por um desses misteriosos e inexplicáveis artifícios contábeis dos Associados”¹³⁸, a Tupi paulista teve que esperar até 1937 para ser instalada, funcionando na Rua 7 de Abril, sob a gerência de Antônio Herman Dias e direção artística do maestro Souza Lima.

De fato, Chateaubriand havia manifestado seu interesse em implantar a emissora meses antes, ao deixar a detenção¹³⁹, onde esteve várias vezes entre 1932 e 1934, devido às relações conturbadas com o governo de Getúlio Vargas, ora como aliado, ora como inimigo. Com seus jornais desmobilizados e as contas de suas empresas quebradas, recorreu à ajuda do presidente da General Electric do Brasil, Iman Greenwood, para quem encomendou uma estação de 10 quilowatts de potência – o que, à exceção da Argentina, era inédito na América do Sul. Sua estratégia para angariar os recursos necessários consistiu em fechar um contrato de publicidade da revista *O Cruzeiro* com a General Electric e as redes de lojas que vendiam seus produtos, com o qual pagaria a entrada do equipamento no país. O restante seria pago com a publicidade através da própria rádio. O montante arrecadado, porém, foi drenado pela compra de equipamentos e para pagamentos de dívidas dos jornais e revistas do grupo. Assim, para implantar a Tupi paulista, Chateaubriand recorreu novamente a empresários como Samuel Ribeiro, os Martinelli, os Penteados, os Guinle, e mesmo o conde Francisco Matarazzo, que anos antes ele havia atacado através de seus jornais¹⁴⁰.

Percebendo o potencial político e publicitário da radiodifusão, o jornalista e advogado paraibano pretendia fazer “a mais poderosa emissora paulista”, como indicava seu imponente *slogan*. Com a nova emissora do grupo das Emissoras e Diários Associados, ele conseguiu alcançar o recorde que não fora atingido quando da criação da Tupi no Rio: o mais potente transmissor da América Latina, com 26 quilowatts, que permitia espalhar sua programação em ondas curtas até mesmo para fora do país. Shows de grandes artistas eram transmitidos ao vivo, diretamente de seus três estúdios, que contavam também com um enorme auditório. Para viabilizar um *cast* de alto prestígio, Chateaubriand propôs um acordo com Joaquim Rolla, proprietário do Cassino da Urca, no Rio, e Alberto Bianchi, dos cassinos Atlântico e do

¹³⁷ Jucesp. Rádio Tupi Sociedade Anônima. Ficha de Breve Relato, 2 p.

¹³⁸ MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 364.

¹³⁹ MORAIS, 1994, p. 310.

¹⁴⁰ MORAIS, op. cit., p. 364.

Guarujá, no litoral paulista, pelo qual as emissoras dos Associados dividiriam o valor do cachê dos artistas com esses estabelecimentos. Em troca, os artistas faziam apresentações nas duas estações, o que permitiu à Tupi do Rio e de São Paulo levar a seus ouvintes atrações como Josephine Baker, Martha Eggert, Pedro Vargas e Lucienne Boyer¹⁴¹.

No início da década de 1940, a Rádio Tupi de São Paulo passou a ser sediada na “Cidade do Rádio”, no bairro do Sumaré, juntamente com a Difusora, adquirida por Chateaubriand. A fusão, feita em 1939, a princípio desagradou os antigos funcionários da Difusora e da Tupi, situação que só foi revertida pela nomeação de Dermival Costa Lima para o cargo de diretor, figura respeitada pelo *cast* de ambas as emissoras¹⁴².

Com a configuração dessas novas redes, cristalizava-se a transição dos modelos associativos das rádios paulistanas, de rádios-sociedades para sociedades por ações. Ao lado disso, a articulação de seus empresários após a Revolução de 1932, que a princípio tinha a finalidade de voltar-se contra a *Hora Nacional* instituída pela Imprensa Oficial, resultou na

efetivação de um espírito empresarial próprio de uma economia de mercado desenvolvida, mas obrigada a se adequar à política corporativista do Estado, que fortalecia, de um lado, a associação dos empregados e, de outro, a associação dos empregadores¹⁴³.

Da queda de braço com o governo federal surgiria a Federação Paulista das Sociedades de Rádio, em 1934, que, voltando-se contra a proposta integrada do governo federal, estava relacionada à defesa da livre-iniciativa. Assim, conforme observou Tota, o rádio paulista teve gênese na própria fundação da radiotelefonia na cidade, mas se manifestou de forma mais acentuada a partir do movimento “constitucionalista”:

Por ser expressão da oligarquia, o movimento de 1932 resgatou antigos símbolos caros ao “espírito paulistano”. Esses símbolos tornaram-se mitos e reforçaram-se na consolidação de uma radiodifusão paulistana. Esse é um paradoxo instigante: um meio de comunicação de massas, com um projeto de integração nacional e de grandes espaços, transformaram-se no porta-voz

¹⁴¹ Ibidem, p. 365.

¹⁴² Dermival Costa Lima nasceu em Santo Amaro da Purificação, Bahia, em 29 de março de 1915. Formou-se em Direito em 1938, mesmo ano em que se mudou para o Rio de Janeiro. Sonhava em trabalhar em jornal, numa época em que não existia escola de Comunicação. Começou como redator no jornal *O Imparcial*, contribuindo com as crônicas “A Cidade”, que acompanhava todos os setores da vida cultural, como rádio, espetáculos, recitais etc. Foi aí sua aproximação com o meio radiofônico, no qual fez *O Programa da Cidade*, por volta de 1934. Trabalhou na Rádio Transmissora e na Tupi do Rio de Janeiro. Em 1943, foi chamado por Chateaubriand para São Paulo para fazer a fusão da Tupi-Difusora. Chamado para implantar a Rádio Nacional de São Paulo, em 1950, deixa a Tupi-Difusora, levando com ele muitos integrantes de seu *cast*. LIMA, Dermival Costa Lima. Depoimento a Flavio Luiz Porto e Silva. São Paulo: CCSP-AMM, 31.10.1977.

¹⁴³ TOTA, 1990, p. 20.

de um localismo provinciano exacerbado. (...) O rádio marcadamente paulista só se efetivou como meio de comunicação de massas quando organizou e reordenou parte do cotidiano de amplos contingentes sociais no espaço da cidade (...). O rádio invade a vida cotidiana para reproduzi-la segundo determinações e interesses dos grupos detentores da posse desse meio de comunicação, ao mesmo tempo em que a vida cotidiana envolve o rádio colocando-o como parte do seu estilo de vida¹⁴⁴.

A cidade chegaria a meados dos anos 1940 contando com 11 emissoras, tendo sido inauguradas no início da década a Rádio Gazeta (assumindo o prefixo da Rádio Educadora, em 1943) e a Rádio Panamericana. Esta, fundada em 1944 por Oduvaldo Viana e Júlio Cozzi – que também era proprietário da Eclética Publicidade¹⁴⁵ – em seu início foi voltada à radiodramaturgia, tendo seu *cast* sido integrado por atores como Mário Lago e Dias Gomes¹⁴⁶. No ano seguinte, a emissora passou a integrar as Emissoras Unidas, de Paulo Machado de Carvalho e Pipa Amaral. Sua direção foi confiada a Paulo Machado de Carvalho Filho, o Paulinho, que transformou a Panamericana numa emissora segmentada na audiência esportiva, em convênio com o jornal *A Gazeta Esportiva*¹⁴⁷.

Quadro 5: Emissoras em atividade em São Paulo em meados dos anos 1940

Organização ou proprietário	Emissora(s)	Prefixo	Fundação ou reinauguração
Emissoras Unidas	Rádio Record	PRB-9	27/5/1931
	Rádio S. Paulo	PRF-3	2/3/1934
	Rádio Panamericana	PRH-7	3/5/1944
	Rádio Bandeirantes	PRH-9	6/5/1937
	Rádio Cultura	PRE-4	16/6/1934
Emissoras Associadas	Rádio Difusora	PRF-3	24/11/1934
	Rádio Tupi	PRG-2	3/9/1937
Cáster Líbero	Rádio Gazeta	PRA-6	25/1/1943
Cúria Metropolitana	Rádio Excelsior	PRG-9	31/5/1936
Rede Verde-Amarela	Rádio Cruzeiro do Sul	PRB-6	30/5/1932
	Rádio Cosmos	PRE-7	17/8/1934

Segundo Mattos, dentre as mudanças mais importantes ocorridas no panorama empresarial de São Paulo entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940, destaca-se o afastamento dos irmãos Fontoura e de Alberto Byington Jr. do meio radiofônico. As

¹⁴⁴ Ibidem, p. 15-16.

¹⁴⁵ JULIANO, Randal. Depoimento a Elysbeth Carmona Leite e Valvênio Martins. Transcrição de Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP, 21.5.1984, p. 5. A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50.

¹⁴⁶ ADAMI, 2014, p. 122.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 123.

narrativas de como este processo ocorreu, porém, são imprecisas e lacunares. Sabe-se apenas que tanto a Cultura como a Bandeirantes integrou, por um breve período, o grupo das Emissoras Unidas. No almanaque *Quem é Quem no Brasil*, publicado em 1955, por exemplo, Dirceu de Castro Fontoura ainda figurava como Diretor-Tesoureiro da Rádio Cultura¹⁴⁸. De acordo com o radialista Randal Juliano, a “Rádio Cultura voltou aos Fontoura, a Bandeirantes desligou-se...”¹⁴⁹, o que dá uma pequena pista a respeito do destino dessas emissoras. No final dos anos 1950, a Rádio Cultura seria integrada ao grupo das Emissoras e Diários Associados, de Assis Chateaubriand, passando a funcionar também no bairro do Sumaré¹⁵⁰. Ainda nos anos 1940, a Excelsior foi transferida para o grupo jornalístico *Folha da Manhã*. Na década de 1950, a emissora passou a se chamar Rádio Nacional de São Paulo, integrando com a TV Paulista a Organização Vitor Costa. Ambas passariam para as mãos do jornalista Roberto Marinho na década de 1960, constituindo a Rede Globo de Rádio e Televisão¹⁵¹.

Com relação às emissoras da Rede Verde-Amarela, aparentemente foram passadas adiante quando Alberto Byington Jr. voltou a investir em produção cinematográfica, reabrindo a produtora Sonofilmes com Wallace Downey, no Rio de Janeiro. Assim, a Rádio Cruzeiro do Sul teria se transformado na Rádio Piratininga em 1939, emissora de orientação religiosa baseada na doutrina espírita, enquanto a Rádio Cosmos passou a se chamar Rádio América, em meados dos anos 1940¹⁵². De qualquer forma, essas mudanças de cenário permitem entrever que, nos anos 1940, já havia se superado a chamada “idade heroica do rádio”¹⁵³.

¹⁴⁸ *Quem é quem no Brasil: biografias contemporâneas*. Vol. IV. 1. Ed. São Paulo: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1955, p. 313.

¹⁴⁹ JULIANO, depoimento citado, p. 5.

¹⁵⁰ Na década seguinte, as ações da Rádio Cultura S.A. foram adquiridas pelo Governo do Estado, que as doou à Fundação Padre Anchieta, instituída em setembro de 1967, durante a gestão de Alberto de Abreu Sodré, tendo como finalidade principal a promoção de atividades educativas e culturais através do rádio e da televisão. Segundo o programa *Cultura Documento*, documentário sonoro produzido pela Rádio Cultura, “para que tivesse a mais livre e ampla liberdade de programação e de administração, e ao mesmo tempo ficasse resguardada de eventuais injunções políticas, a Fundação Padre Anchieta foi instituída como pessoa jurídica de direito privado”. Cf.: *Programa Cultura Documento*, episódio “A História do Rádio”, parte 2. CCSP/ AMM, FT 0837 K P 0591/CM.

¹⁵¹ MATTOS, 2002, pp. 162-163.

¹⁵² MATTOS, op. cit., 162. Segundo o autor, há controvérsias quanto ao destino das emissoras de Byington, especialmente a Rádio Cosmos: “A atriz Laura Cardoso, declara que a Cosmos, estação em que trabalhou em seu início de carreira, se transformou em Rádio América depois de 1945. Já o dramaturgo Dias Gomes que também lá trabalhou, declara que nessa época o proprietário da Rádio América era o deputado Hugo Borghi, que a transferiu, por volta de 1948, ao jurista Oscar Pedrosa d’Horta, como forma de pagamento de honorários advocatícios que lhe devia. Maria Elvira Bonavita Federico assinala que a Rádio Cosmos foi comprada pela Rádio Bandeirantes quando essa emissora tornou-se propriedade de Adhemar de Barros”. O relato de Dias Gomes parece ser confirmado em um texto de Carlos Lacerda, publicado no *OESP* em 23 de janeiro de 1946: “a Rádio Clube do Brasil, e as Rádios Cruzeiro do Sul do Rio e de São Paulo pertenciam ao sr. Alberto Byington Junior, que as vendeu a Hugo Borghi e seus testas-de-ferro, por 18 milhões de cruzeiros, no auge da campanha queremista. (...) Nem o sr. Byington faz segredo da venda nem Borghi da compra. Que há de fazer, portanto?

Aventureiros e curiosos: os empresários do rádio paulistano

Recordando a trajetória da radiofonia paulistana, um de seus entusiastas, Enéas Machado de Assis, sintetizava aquela que seria uma narrativa recorrente entre os homens do rádio e que foi reproduzida por uma incipiente historiografia, a qual assinalava o início amadorístico, a falta de recursos e o desconhecimento técnico. Nessa direção, Assis afirmava:

O rádio brasileiro nasceu órfão. Quando nós iniciamos a radiodifusão – *eu posso dizer nós porque praticamente eu faço parte desse início – não tivemos ajuda de ninguém*. Pelo contrário, o rádio era recebido assim como que uma mercadoria de segunda categoria. *Os homens que trabalhavam em rádio, que compunham o rádio, não eram considerados elite*. Então os grandes artistas, as grandes orquestras, os grandes espetáculos da época preferiam outros meios de divulgação. (...) Mesmo porque esse rádio, não tendo ainda a compensação publicitária, porque *isso tinha de ser construído através do hábito* e, portanto, do tempo, era um veículo pobre. Era um veículo de poucos recursos para poder retribuir aos grandes talentos que estavam no mercado artístico. (...) o rádio começou a viver do amadorismo artístico e, posteriormente, de alguns astros, de algumas estrelas que à época eram de grande aceitação no rádio, mas que vinham também de uma escola amadorística, não tinham formação artística especializada. Então o rádio começou a viver do que pôde e só depois que o rádio se tornou um veículo popular, só depois que começaram a perceber que o rádio produzia retorno ou retorno artístico ou retorno de importância, às vezes política, é que as vistas do próprio governo se voltaram para a radiodifusão.¹⁵⁴

Claro que, pelas circunstâncias da época, existiram certas limitações. Havia ainda a necessidade de aprendizado, ao passo que uma cultura radiofônica estava sendo inventada. Porém, não se pode desconsiderar que “acontecimentos recordados com paixão são com frequência mais enfáticos do que quando originalmente experimentados”¹⁵⁵. Assim, ao afirmar que os homens “que compunham o rádio, não eram considerados elite”, Assis reiterava a construção de uma narrativa sustentada na figura do “*self-made man*”. Essa ideia não raro se combinava à “mística”¹⁵⁶ da Revolução de 1932, como se percebe no discurso de outro radialista, J. Antonio D’Avila:

Apenas isto: o Ministério da Viação precisa reaver as concessões de canais, feitas a Byington, com caráter intransferível, e indevidamente usadas por Borghi”. *OESP*, 23.1.1946, p. 9.

¹⁵³ FONTES, depoimento citado.

¹⁵⁴ ASSIS, Enéas Machado de. Depoimento a Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP-AMM, 24.6.1991, p. 6-7. Grifos nossos.

¹⁵⁵ LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, pp. 63-105, São Paulo, nº 17, nov. 1998, p. 99.

¹⁵⁶ SALIBA, Elias Thomé. As palavras e os homens: oratória, crônica e novela na São Paulo de 32. *Projeto História*, pp. 103-114, São Paulo, nº 10, dez./1993.

Há uma distorção histórica quando se diz “o apogeu do rádio brasileiro, que foi com a Rádio Nacional”, a distorção começa aí. O apogeu do rádio brasileiro foi em São Paulo. (...) nós tivemos em São Paulo, o Rádio de São Paulo mobilizando o Estado para um dos mais importantes fatos históricos do Brasil, que foi a Revolução de 1932; não existia a Rádio Nacional. (...) Qual é o valor maior, o valor maior de uma emissora, que se instalou com o gordo e farto dinheiro da ditadura para contratar músicos, orquestras, cantores, programadores, escritores, importar novelas cubanas, novelas mexicanas, transmissores fabulosos de alta potência, como os da Rádio Nacional, ou uma emissora de São Paulo que fez o grande movimento, o primeiro grito de “deu tudo errado com a revolução de 30”. Se, o Rádio da Rádio Nacional vendeu sabonetes e sabão e xampu e sei lá o que, e cigarro e creolina, São Paulo vendeu, o rádio de São Paulo vendeu uma consciência nacional. Vendeu uma consciência nacional com o movimento constitucionalista. Vendeu o espírito de constituição que se procura até hoje. (...) o apogeu do rádio como diversão foi a Rádio Nacional. O apogeu do rádio como importância de instrumento de comunicação foi em São Paulo, com a Rádio Record.¹⁵⁷

Esses testemunhos geralmente ocultam dois aspectos: o primeiro, evidenciado ao se fazer um breve mapeamento de sua trajetória, que o rádio paulistano foi basicamente uma iniciativa de uma classe média em formação na cidade no curso de sua modernização e fruto das mais variadas experiências sociais¹⁵⁸. Se esta não tinha os meios materiais para um empreendimento arriscado e de custo elevado, possuía, por outro lado, as relações, o ímpeto e variações culturais para concretizá-lo. Conforme observou João B. Pereira, os objetivos gerais da radiodifusão a levariam a se “identificar com as expressões culturais de camadas da população, se não econômica, pelo menos intelectualmente privilegiadas”¹⁵⁹. O segundo, que o rádio paulistano, além de veículo de comunicação e informação, também buscou aos poucos se aproximar ao universo do entretenimento. Nesse sentido, ele não se intimidou em colocar no ar programas e projetos revelados ou inspirados nas culturas populares em efervescência na cidade, disparando em várias direções experiências culturais e sonoras de características múltiplas.

Do ponto de vista prático e técnico, é perceptível que em seu estágio inicial, a dianteira foi tomada por membros do Instituto de Engenharia, até pela especificidade do conhecimento técnico que sua implementação exigia, mas já articulados com alguns membros

¹⁵⁷ D’AVILA, J. Antonio. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. São Paulo: Divisão de Pesquisas, CCSP-AMM, 6.6.1984. A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50.

¹⁵⁸ Salientando o perigo de cair em simplificações tentadoras, Peter Gay assinala que sob o termo “classe média” se encontra uma realidade mais heterogênea e estratificada, que variou de acordo com cada sociedade. GAY, Peter. *A experiência burguesa: da Rainha Vitória a Freud. A educação dos sentidos*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988. Aqui, particularmente, estamos nos referindo a sujeitos que têm em comum o fato de serem profissionais liberais, com formação universitária e, em certa medida, prestígio junto ao poder público.

¹⁵⁹ PEREIRA, 2001, p. 59.

da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e das esferas políticas. No momento de transição para a exploração comercial, despontaram figuras como Paulo Machado de Carvalho, João Batista “Pipa” do Amaral, Olavo de Castro Fontoura e Alberto Byington Junior. Destes, apenas o último e, depois, o jornalista e empresário paraibano Assis Chateaubriand, não estavam diretamente ligados às antigas oligarquias paulistas¹⁶⁰.

Os relatos acerca da implantação da radiodifusão na cidade de São Paulo frequentemente são permeados por um discurso quase romântico, pelo qual seus precursores, entusiastas de um rádio educativo, seriam apenas “aventureiros” ou “curiosos”. Como foi mostrado anteriormente, Álvaro Liberato de Macedo, fundador da Rádio Record, por exemplo, é retratado pelos biógrafos de Paulo Machado de Carvalho como um boêmio inveterado e sem grande aptidão para os negócios¹⁶¹. Ainda que a curiosidade e a aventura fossem fatores importantes numa empreitada desconhecida como era a radiofonia, e que não fosse possível calcular todos os passos, costuma-se não se levar em conta o fato de que o mesmo possuía um estabelecimento comercial, a Casa Record, especializada na venda de discos e equipamentos eletrônicos. É de se questionar, portanto, até que ponto a Rádio Record nasceu como um simples passatempo de seu fundador.

O mesmo segmento era explorado por vários dos sujeitos ligados à criação da Rádio Educadora Paulista, como Luiz Amaral César, e também por Alberto Byington Jr., fundador das rádios Cruzeiro do Sul e Cosmos e proprietário da Byington e Cia., que atuava no ramo de aparelhos elétricos e era representante da Columbia no Brasil. Da mesma forma, Paulo Machado de Carvalho, antes de adquirir a Record, já havia se envolvido com o ramo da elétrica, comercializando anúncios luminosos, que tinha como diferencial o gás neon. A exceção talvez fossem os irmãos Olavo e Dirceu Fontoura, ligados à indústria farmacêutica, que começaram a Rádio Cultura como uma emissora pirata, DKI – “A Voz do Juqueri”, regulamentando suas atividades apenas em 1934. Porém, deve-se sublinhar que a indústria farmacêutica se tornou um dos principais anunciantes no rádio¹⁶² e que a radiodifusão comercial viria cada vez mais a se apoiar na publicidade de bens de consumo de baixo custo,

¹⁶⁰ Alberto Byington Jr., no entanto, viria a se casar com Elisa de Arruda Botelho, filha de um rico fazendeiro de sobrenome tradicional, sacramentando a inserção de sua família na elite paulistana. Cf.: FREIRE, 2013.

¹⁶¹ CARDOSO e ROCKMANN, 2005, p. 16.

¹⁶² Conforme observou Lia Calabre, os setores que mais anunciavam no rádio eram a indústria farmacêutica, seguida pela alimentícia. A autora destaca o papel do rádio como um agente fundamental na implantação de novos hábitos de consumo. AZEVEDO, Lia Calabre de. *No Tempo do Rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923 – 1960*. Tese (Doutorado em História). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2002, p. 180.

mas de uso corriqueiro e comprados com frequência pela população¹⁶³. Assim, fazendo-se um levantamento das relações comerciais e profissionais desses sujeitos anteriores ou simultâneas à exploração da radiodifusão, percebe-se que, de certa forma, eles já estavam inseridos num circuito que lhes permitiria a exploração daquele novo negócio, como demonstra o quadro abaixo:

Quadro 6: Primeiros empresários do rádio paulistano

Empresário	Formação	Ramo anterior ou simultâneo à instalação da emissora
Leonardo Yancey Jones Jr. ¹⁶⁴ (1897 – 1970)	Engenharia	Engenharia eletrônica
Luiz Amaral César	Desconhecida	Importação e comércio de aparelhos eletrônicos e discos
Álvaro Liberato de Macedo	Direito (Largo de São Francisco)	Importação e comércio de aparelhos eletrônicos e discos
João Batista “Pipa” do Amaral (24.6.1906 – 13.12.1977)	Desconhecida	Aviação civil
Paulo Machado de Carvalho (9.11.1901 – 7.3.1992)	Direito (Largo de São Francisco)	Comércio de anúncios luminosos; proprietário de cartório
Olavo de Castro Fontoura (5.12.1910 – 9.3.1968)	Química industrial (Millikin, Illinois, EUA); Universidade Mackenzie; Escola de Farmácia da USP	Indústria farmacêutica
Alberto J. Byington Jr. (18.5.1902 – 16.12.1964)	História e Literatura Ibérica (Harvard, EUA); Direito (Largo de São Francisco)	Engenharia elétrica; importação e comércio de aparelhos eletrônicos e discos; cinema
Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (4.10.1892 – 4.4.1968)	Direito (Faculdade de Direito do Recife)	Jornalismo (proprietário dos <i>Diários Associados</i>); advocacia

Dessa forma, o desenvolvimento da radiodifusão em São Paulo esteve ligado, segundo Guerrini Jr. à iniciativa de uma “burguesia que desejava viver num ambiente mais ilustrado”¹⁶⁵ e que mantinha alguma autonomia em relação ao governo. Contudo, pelo menos na fase inicial de implantação da Rádio Educadora, é possível perceber que diversas vezes se recorreu ao poder público, o que demonstra uma articulação muito mais complexa – e mesmo certa promiscuidade – entre as esferas pública e privada. Não obstante, os sujeitos que

¹⁶³ SMULYAN, 1994, p. 167.

¹⁶⁴ De acordo com o depoimento do radialista Fausto Macedo, depois de ter sido preso em 1932, na Ilha das Flores, Leonardo Jones foi convidado por Getúlio Vargas pra trabalhar com telecomunicações. MACEDO, Fausto. Depoimento a Boris Kossoy, Luiz de Rezende Puech, Nicolau Tuma, Geraldo Leite, Manoel Leite, Valvenio Martins Almeida. São Paulo: MIS-SP, 21.2.1983. Memória do Rádio.

¹⁶⁵ GUERRINI JR., Irineu. *A elite no ar*. Operas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo. São Paulo: Terceira Margem, 2009, p. 106.

capitanearam a radiodifusão em São Paulo, originalmente ligados a carreiras liberais, como a advocacia, o jornalismo e o comércio, optaram pela exploração comercial do setor, o que também viria a influenciar na maneira como a radiofonia partiu do universo da experimentação para se articular a práticas cotidianas e a formatação de novos modos de escuta na cidade.

CAPÍTULO 2.

“OUVIRÃO A SEGUIR...”: O RÁDIO COMO INSTRUMENTO DE ESCUTA MUSICAL

Em janeiro de 1932, a *Folha da Manhã* trazia, numa seção intitulada “Miscellanea Radiophonica”, uma espécie de “guia prático” de como escutar rádio. Diferentemente de outras publicações da época, o texto não oferecia instruções de como melhor sintonizar um aparelho receptor, mas centrava nos aspectos materiais e acústicos do ambiente em que a escuta ocorria. Muitas de suas recomendações, porém, pareciam transcender questões físicas e tecnológicas, assemelhando-se a regras de etiqueta ou mesmo a uma solenidade religiosa, como aludia seu título: “Os sete mandamentos do radio”. A descrição do ambiente dava indícios, ainda, de que o público ao qual se dirigia aquele conjunto de procedimentos deveria ter certo poder aquisitivo, pois não bastava possuir um rádio em casa – era necessário que o mesmo estivesse instalado num cômodo amplo, envolto das “bênçãos do conforto doméstico”¹, como a luz difusa, uma poltrona, cortinas, tapetes e livros:

- 1º Para uma bôa recepção, prefiram um quarto amplo, no qual o som seja amortecido por tapetes, cortinas e livros;
- 2º Illuminar o quarto com luz diffusa. De preferencia illuminação indireta que não offende a vista.
- 3º Collocar o alto fallante de forma que possa ser ouvido em qualquer canto do quarto nitidamente.
- 4º Sentar-se bem em frente ao alto fallante a uma distancia de 2 metros.
- 5º Sentar-se n’uma cadeira ou poltrona confortável usando roupas que não incomodem.
- 6º Evitar os ruídos externos, fechando portas e janellas, e manter silencio.
- 7º Não deixar nada vos distrahir e ajustar o receptor sómente uma vez.²

De certa forma, a necessidade de apresentar aos leitores, em 1932, um modelo para a escuta do rádio demonstrava que “os homens dos anos 1920 não foram subitamente transformados em ouvintes simplesmente em virtude do nascimento da Telegrafia Sem Fio”³. Assim, é possível compreender porque todos os ajustes a serem feitos no ambiente, segundo

¹ GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 315.

² Os sete mandamentos do radio. *FM*, 12.1.1932, p. 4. Miscellanea Radiophonica. Grifos nossos.

³ MÉADEL, Cécile. *Histoire de la radio des années trente: du sans-filiste à l’auditeur*. Paris: Anthropos : Institut National de l’Audiovisuel, 1994, p. 185. Tradução livre.

aquelas instruções, convergissem para que fosse alcançado o último e principal objetivo – impedir a distração –, já que os indivíduos não estavam “naturalmente” condicionados a ouvir rádio. Ao mesmo tempo, e embora não se especificasse quais gêneros de programas deveriam ser escutados com tal rigor, aqueles procedimentos pareciam emular, no ambiente doméstico, a experiência da sala de concertos e seus códigos de conduta⁴, acenando para uma possível tentativa de legitimação do rádio como instrumento de escuta musical.

A ideia de moldar um tipo específico de escuta, isto é, uma “escuta atenta”, não era de todo nova. Conforme observou Fabbri, a distinção entre “prestar atenção aos sentidos” e a “sensação pura” parece ser um traço comum à chamada “cultura ocidental”. No campo semântico, ela se manifestou na adoção das palavras *ouvir* e *escutar* como significados para as ações de receber sons de maneira passiva ou ativa, respectivamente, ou “para usar uma terminologia filosófica mais correta – para referir-se à sensação ou à percepção dos sons”⁵. No entanto, esta distinção entre comportamentos de escuta ganhou uma nova dimensão com os meios mecânicos e elétricos de reprodução do som, sistematizada pela primeira vez por Theodor W. Adorno, no final dos anos 1930. Partindo de uma teoria crítica geral da moderna sociedade tecnológica, o sociólogo alemão se inclinava a pensar que, diante da homogeneização da cultura, através da indústria cultural, seriam produzidos diferentes tipos de comportamentos musicais, os quais o levariam a criar uma classificação dos tipos de escuta. Sua análise apontava para uma hierarquização dos ouvintes, “que variam em uma ponta da ‘escuta estrutural’, melhor e mais informada do que as outras; à outra ponta, a do entretenimento, recusada integralmente por ele”⁶. Para Adorno, dentro da indústria cultural o consumidor não seria sujeito, mas objeto⁷.

⁴ Como ressalta Weber, um fator importante para o surgimento de uma etiqueta mais rigorosa ao longo do século XIX foi o desaparecimento do *beau monde*, isto é, da alta sociedade, no cerne dos eventos culturais públicos. WEBER, William. Did People Listen in the 18th Century? *Early Music*, Vol. 25, No. 4, 25th Anniversary Issue; Listening Practice (Nov., 1997), p. 690.

⁵ FABBRI, Franco. La escucha tabú. In: *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquestra del Caos, 2008, p. 20. Não obstante, estes significados estão sujeitos a anomalias e dessimetrias linguísticas: assim como ocorre no alemão, em português a palavra “ouvinte” tem raiz no verbo ouvir, não no verbo escutar. Com isso, Fabbri suspeita que “algumas incompreensões ou lugares comuns da musicologia de influência germânica (isto é, de toda a musicologia) surjam a partir (...) da eliminação da escuta desatenta ou do ouvir – confinado no universo obscuro da sensação – que implica também na eliminação de qualquer interação construtiva entre os diversos modos de recepção”. FABBRI, op. cit., pp. 22-23. Tradução livre.

⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018, p. 126.

⁷ ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. COHN, Gabriel. (org). Coleção Grandes cientistas sociais. FERNANDES, Florestan (coord). São Paulo: Ática, 1994, p. 98.

Por outro lado, a própria emergência dessas tecnologias e a transformação de seus usos⁸ parecem evidenciar o fato de que, “na história da humanidade a música desempenhou outras funções, não ligadas à instituição do concerto e a uma escuta concentrada”⁹. Assim, através das práticas cotidianas, outros modos de escuta foram inventados, emergindo a noção de que é justamente através da distração que os meios de comunicação, como cinema e rádio, atingem a recepção do espectador¹⁰. Claro que isso não significou a imediata extinção dos modos de escuta anteriormente criados, mas, antes, sua coexistência. Esta era a ideia implícita, por exemplo, no anúncio de um aparelho receptor da marca Polyglota, cuja ilustração mostrava apenas uma mão em concha atrás de uma orelha, fazendo uma espécie de caixa de ressonância, aludindo à ação de “apurar” os ouvidos.

Imagem 3: Anúncio do Rádio Polyglota



Fonte: *FM*, 11.3.1937, p. 9.

⁸ Conforme apontou Moraes, “a primeira função do fonógrafo era substituir a dupla papel-escrita e facilitar oralmente a comunicação e o registro administrativo de empresas” (MORAES, 2018, p. 126). Da mesma forma, a Telegrafia Sem Fio, pensada para complementar a telegrafia elétrica, foi usada a princípio pela marinha mercante – em particular da Alemanha – e em operações militares, através do código Morse, o que foi decisivo no período da Primeira Guerra. Cf.: ALBERT, Pierre; TUDESQ, André-Jean. *Historia de La Radio y La Televisión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁹ FABBRI, 2008, p. 19. Tradução livre.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 194. Adorno não desconsiderava essa ambivalência da recepção. Para ele, a estrutura mental a que a música popular apela e reforça é a da desatenção e distração, daí que exerça tanto domínio sobre as massas. Porém, o “ajustamento psicológico” pela audição em massa seria ilusório, bem como a catarse proporcionada pela música popular seria apenas para sujeitar os indivíduos aos mesmos poderes dos quais eles desejam escapar. ADORNO, op. cit., pp. 135-141.

Não obstante, com a abrangência do consumo doméstico do rádio, outra escuta, mais ligada ao lazer e entretenimento, parecia ser moldada, como sugeria o relato de um grupo de catorzes ouvintes que, na noite de 19 de julho de 1937, se encontrava reunido para passar o tempo com um jogo de cartas, sintonizando, por acaso, a Rádio Difusora:

De repente, alguém liga o radio e a nossa atenção, até então concentrada nas peripecias do jogo, foi pouco a pouco atraída para o programma que estava sendo irradiado. Ao terminar o primeiro numero, já nenhum de nós pensava em cartas e não teria sido possível desviar mais a nossa atenção daquela musica maravilhosa, infelizmente tão rara em programmas de radio.¹¹

Eles decidiram então, em comum acordo, escrever imediatamente após o término da audição para felicitar a estação, antes que os “affazeres de amanhã e as attribuições da vida agitada nos impeçam de fazel-o”. Segundo a apreciação daqueles ouvintes, a Rádio Difusora ganhava a preferência ao aliar a tecnologia de suas instalações à disciplina de sua equipe e ao desempenho de seus artistas. Ao que tudo indica, os elogios foram acolhidos com grande lisonja e entusiasmo, e provavelmente foram transmitidos no ar, pois em anotações à margem da folha encontrava-se a seguinte instrução, provavelmente direcionada ao locutor: “Não ler a parte riscada”. Felizmente, apesar da rasura no documento original, o registro é legível:

E os seus annunciantes de nada se poderão queixar, pois musica como a de hoje nos faz até supportar com paciencia os intragaveis reclames, apregoando os milagres do Leite “Ali Baba”, a generosidade do “Fasanello”, a distribuição gratuita de sedas na “Tecelagem Franceza” etc. Com medo de perder uma nota que seja do numero seguinte, ninguem desliga o radio ou syntonisa outra estação.¹²

O comentário daqueles ouvintes no final da década de 1930 explicitava que as inconvenientes intervenções publicitárias eram perdoáveis se a atração fosse de boa qualidade, indicando uma sutil mudança que parece ter ocorrido entre o início e meados da década de 1930: a de que não cabia mais ao ouvinte espontaneamente oferecer sua atenção, mas às emissoras a responsabilidade de fazer programas atrativos, pois a mera existência da radiodifusão não era mais uma atração em si. A escuta do rádio resultava, portanto, de uma série de interações dos usos a ele conferidos, não apenas por parte dos produtores de programas, mas também dos proprietários das emissoras, fabricantes e comerciantes de

¹¹ Carta de ouvintes a Rádio Difusora, 19.7.1937. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 47, Referências elogiosas.

¹² Idem.

equipamentos, anunciantes, publicitários, artistas, técnicos e ouvintes – que, ao contrário do que se pode julgar, não se comportavam passivamente frente a este objeto cultural¹³.

A permanência e relevância desse artefato no cotidiano paulistano nas décadas seguintes certamente evidencia uma mudança cultural bastante potente. Tanto que, num anúncio de um refrigerador da marca Leonard, o *slogan* utilizado foi “syntonize seu refrigerador como se fosse um radio”¹⁴, demonstrando que o manejo do *dial* havia sido apreendido e incorporado pelos consumidores, como algo ao mesmo tempo moderno e afinado. Assim, se no início dos anos 1930 era necessário oferecer um “manual” para praticar a escuta do rádio, no final da década era o rádio que proporcionava uma via de acesso para tornar o uso de outros eletrodomésticos mais intuitivo. O que introduzia também uma mudança de percepção: no primeiro caso, era o corpo que precisava se adaptar à máquina. No segundo, o uso da máquina já havia produzido uma transformação perceptiva, e servia de metáfora para compreender como se usava um terceiro objeto, indicando a conformação de uma nova “técnica do corpo”¹⁵.

Imagem 4: Anúncio do refrigerador da marca Leonard (1939)



“Syntonise o seu refrigerador como se fosse um radio”. Fonte: OESP, 11.2.1939, p. 7.

¹³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 93.

¹⁴ OESP, 11.2.1939, p. 7.

¹⁵ Mauss chama de técnica um ato tradicional e eficaz, transmitido socialmente, isso é, um *habitus*. A palavra *habitus* exprime, em latim, aquilo que é “adquirido”, que varia não apenas com os indivíduos e suas imitações, mas sobretudo “com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios”. Sendo o corpo “o primeiro e o mais natural instrumento do homem”, ele também está sujeito a técnicas, pois todas suas ações – do caminhar ao deitar-se, os hábitos de higiene e ao se alimentar – são adquiridos culturalmente. MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 404-407.

Nesse sentido, a imprensa escrita, o fonógrafo e o cinema desempenharam um importante papel, ao oferecer as bases para a construção de uma espécie de “pedagogia” da escuta radiofônica, bem como para a criação de sua linguagem. Este processo foi quase simultâneo à própria transformação daqueles registros: a escrita jornalística e literária, na virada do século, passou a submeter o texto à imagem, a trabalhar com a concisão e a “consciência precisa da urgência e do espaço jornalístico”¹⁶. Do mesmo modo, a montagem cinematográfica passou a ser incorporada pela literatura modernista¹⁷, bem como o fonógrafo possibilitou “o descarte de uma preocupação demasiado marcada com o registro da oralidade”, fixando tanto “os dialetos regionais quanto a oratória bacharelesca ou a língua falada de todo dia”¹⁸. Filha de seu tempo, a linguagem radiofônica seria marcada pela rapidez e concisão, colando-se ao cotidiano, e empregando

aquilo que as criações humorísticas já haviam de certa forma elaborado em estreita ligação com o teatro musicado, o teatro de revista, as primeiras gravações fonográficas, e até mesmo as primeiras produções cinematográficas: a mistura linguística, a incorporação anárquica de ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos rápidos da dança e aos anúncios publicitários.¹⁹

Claro que esses aspectos nem sempre foram bem aceitos, já que, a princípio, se esperava que o rádio fosse um meio educativo – partindo-se de uma concepção bastante estrita de educação, que só poderia ser mediada através da palavra escrita e dos livros. De modo que, mesmo entre intelectuais ligados ao Departamento de Cultura de São Paulo, que haviam compreendido a importância dos novos meios de comunicação, houve uma resistência em reconhecer o rádio e o cinema como meios apropriados para a divulgação de suas ideias²⁰. O escritor Sérgio Milliet, por exemplo, que participou da idealização do Departamento, e que era, desde 1938, articulista d’*O Estado de S. Paulo* na seção de crítica de arte, afirmava que o

¹⁶ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 38.

¹⁷ Ibidem, p. 48.

¹⁸ SÜSSEKIND, op. cit., p. 56. Ao mesmo tempo, a possibilidade de reprodução sonora implicava em mudanças na interpretação musical, de modo que, tentando sublinhar a presença do intérprete, os músicos dos anos 1910 e 1920 passaram a superdramatizar as partituras executadas, ornamentando ao máximo as próprias apresentações, e “criando uma incompatibilidade de difícil demolição entre descritivismo musical e obsessão ‘virtuosística’, de um lado, e produção musical modernista, de outro”. Ibidem, p. 58.

¹⁹ 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, p. 228.

²⁰ RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas : FFLCH/USP, 2001, p. 79.

rádio bateu todos os recordes do jornal com relação ao rebaixamento do nível cultural da população:

É que o radio era a aventura, a atracção do campo virgem offerecido a todas as ousadias. Por outro lado era (e ainda é) o ephemero que não deixa rastros. A asneira escrita, mesmo no jornal, tem permanencia e constitue prova. O mediocre, o falso, o mau, ficam registados, sujeitos portanto a verificações e susceptíveis de acarretar consequencias mais ou menos graves. No microphone a coisa é bem diversa. As palavras soam... o simplesmente dito se corrige na repetição, se desmente, se preciso. E mesmo sem correcções nem desmentidos pouco pesa. O radio, mais ainda que o jornal, é o dominio da nulidade bem timbrada. Mais vale o som do que o sentido, dentro do estúdio, mais o tenor de banheiro que o genio de Beethoven.²¹

Para o escritor, a única esperança era a de ver o rádio, aos poucos, substituir o jornal no cotidiano, “roubando-lhe toda a parte puramente informativa, de actualidade, e o jornal voltar às suas antigas funções culturaes, passando de diario a semanal, para registo das actividades mais duradouras”²². Se por um lado seu comentário apontava uma aversão ao rádio como meio de produção e difusão cultural, por outro, a própria rejeição era um índice de como seu uso se encontrava disseminado na sociedade. Anos mais tarde, em 1944, Octávio Gabus Mendes fazia uma crítica na direção oposta, isto é, à pretensão de se educar pelo rádio através de uma linguagem subserviente à cultura letrada:

Qual a linguagem para se escrever para o rádio? A linguagem simples. Escrever como a gente fala. Já ouvi uma peça onde a criadinha dizia: “Digo-lhe, patrão, ainda que não me fosse perguntado, dir-lhe-ia, tudo certo”. Isso é ensinar pelo rádio? É educar? Não. Isso é contra o jeito do nosso falar. Contra a gostosura que é a nossa língua quando falada sem empolações e sem poses grotescas. O rádio é divertimento. Escola é escola. Cada macaco no seu galho. O literato fala como falam os literatos. Os motoristas falam como falam os motoristas. A mocinha pode falar mascando chicletes. Isso não desilustra o povo. Ao contrário. Muitas vezes, pelos exemplos, ficam-se conhecendo as próprias limitações. Ser simples é ser humano.²³

Dessa forma, percebe-se que o produtor não discordava que o rádio pudesse ser usado como um veículo educativo, desde que se respeitasse sua própria linguagem e sua escuta, àquela altura, caracteristicamente ligada ao divertimento. Assim, pode-se considerar que, entre o início dos anos 1930 a meados da década seguinte, o grande desafio da radiofonia foi elaborar seus próprios recursos de fala e recepção, o que seria feito a partir da apropriação

²¹ MILLIET, Sérgio. O radio de botão. O Estado de S. Paulo, domingo, 16 de julho de 1939, p. 4-5.

²² Idem.

²³ Apud MENDES, Edith Gabus. *Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à televisão*. São Paulo: Lua Nova, 1988, pp. 90-91.

paulatina e errante de tecnologias distintas, como o cinema, o fonógrafo e a máquina de escrever²⁴.

“O microphone e o linotipo”: “amplo de cordialidade intellectual”

Em 30 de janeiro de 1937, a coluna Radiolandia, do *Correio Paulistano*, noticiava a inauguração da sucursal da Rádio Difusora na cidade do Rio de Janeiro. Na ocasião, Décio Pacheco Silveira, diretor da estação, proferiu um discurso entusiasmado acerca das relações entre a imprensa e o rádio como “factores de propulsão do desenvolvimento intellectual e econômico de um povo”²⁵. Ele afirmava que o jornal, “grande vehiculo da intelligencia do homem, que leva as idéas e os pensamentos”, vinha prestando grandes serviços à civilização, como instrumento “de intercambio de todos os matizes, economicos e culturaes, sociaes e políticos”. E o rádio, “apesar de ser um organismo autônomo dentre os elementos formadores da cultura de uma nação, não deixa de ser como que um *complemento util e necessário da imprensa*”. Considerando as especificidades da imprensa e do rádio, Décio Pacheco Silveira apontava a sinergia existente entre os dois meios de comunicação:

*A imprensa é a palavra que se objectiva e se documenta, que fica e não se perde, interessando á meditação e á analyse fria e demorada; o radio é a palavra synthetica, esfusiante, dinamica, que empolga e que arrebatá, que interessa, por isso mesmo, mais aos nervos do que ao cérebro. Por ahi vêm meus amigos, a estreita ligação que existe entre Guttenberg e Hertz, muito embora esses dois gênios vivessem épocas tão diferentes e tão afastadas uma da outra, no tempo e no espaço. Ambos se completam. São como que irmãos do mesmo ideal. O microphone e o linotipo, a antena e a rotativa, embora tecnicamente obedeçam a leis e a postulados de uma mecânica diversa, têm a mesma finalidade e se entrelaçam num mesmo amplo de cordialidade intelectual.*²⁶

²⁴ A imprensa, neste momento, pode ser simbolizada pela máquina de escrever. Conforme observou Kittler, “(...) o começo de nossa era foi marcada pela separação ou diferenciação [entre as tecnologias]. Por um lado, temos dois meios tecnológicos [o cinematógrafo e o fonógrafo] que, pela primeira vez, consertam os fluxos de dados que não podem ser escritos; por outro, há um “intermediário” entre uma ferramenta e uma máquina”, como Heidegger escreveu tão precisamente sobre a máquina de escrever. Por um lado, temos a indústria do entretenimento com suas novas sensualidades; por outro, uma escrita que já separa o papel e o corpo durante a produção do texto, não na reprodução (como os tipos móveis de Gutenberg tinham feito). Desde o começo, as letras e seus arranjos foram padronizados nas formas de tipo e teclado, enquanto a mídia era engolida pelo ruído do real – a imprecisão das imagens cinematográficas, o assobio de gravações”. KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated, with an Introduction, by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999, pp. 13-14. Tradução livre.

²⁵ A Diffusora abre Succursal no Rio. *CP*, 30.1.1937, p. 6.

²⁶ *Ibidem*, idem. Grifos nossos.

Completando o quadro dos fatores que seriam “o combustível que acciona duas poderosas machinas constructoras da civilização”, ele também homenageava em seu discurso “o commercio e a industria que, compreendendo as altas finalidades do jornal e do radio, têm dado o seu apoio decisivo e imprescindível ao desenvolvimento maior dessas actividades”. Na mesma página, o editorial da coluna trazia o discurso do cronista Genolino Amado, lido ao microfone da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, às 21h30 do dia 26 daquele mês. Endossando as palavras de Silveira, Amado dizia que os “applausos unanimes que mereceram as límpidas palavras do intellectual paulista” não deveriam ser apenas interpretadas como “o signal do apreço inspirado pelo animador daquela reunião tão valiosa e significativa”, mas também deveriam ser compreendidos “como o exemplo de que as duas maiores forças orientadoras da opinião do paiz já chegarem a sentir a necessidade da sua intensa cohesão (...)”²⁷. Destacando o papel dos meios de comunicação na educação do país, ele entendia que

Onde se diz cultura, deve-se dizer: diffusão cultural... Ensinar é a forma objectiva da educação. Não se pôde cogitar de fazer o adeantamento intellectual de um paiz, sem attender-se, antes de tudo, aos meios positivos de realização á esse adeantamento. (...) Ora, no Brasil, onde é tão reduzido o gosto pelos livros, onde tão pouco se cultivam os grêmios de apuro cultural, onde quasi não existe uma actividade educativa processando-se espontaneamente no seio da opinião publica, só a imprensa e o radio têm o poder de actuar a cada instante para que se forme e se desenvolva uma consciência brasileira da vida. (...) Por certo, a imprensa tem maior tradição, maior experiência, responsabilidades mais antigas. *O radio é novo, ainda tem muito que aprender para ensinar, ainda está deslumbrado pelas immensas responsabilidades e, por isso mesmo, muitas vezes se desvia do caminho certo, na pressa de attingir aos pontos finaes do seu futuro.* Mas, isso deve ser um motivo para que a imprensa ajude, aconselhe, esclareça e estimule o seu joven e triumphante companheiro. (...) *O radio sabe quanto deve á imprensa. Foi ella quem o animou, quem o prestigiou nos seus primeiros dias de luta e de incerteza.* Sem o apoio inicial do jornalismo, através de propaganda desinteressada, ja nao teriamos feito tanto como fizemos.²⁸

O discurso desses dois sujeitos revela alguns aspectos interessantes para se compreender a construção da escuta do rádio na primeira metade do século XX. O primeiro deles, de que o rádio não deixava de ser considerado uma espécie de “complemento” à escrita do jornal. De certo modo, essa percepção reiterava aquilo que Sterne denominou de “ladainha audiovisual”²⁹, a qual muitas vezes atribui as diferenças entre os sentidos da audição e da

²⁷ A Diffusora abre Succursal no Rio. CP, 30.1.1937, p. 6.

²⁸ Idem. Grifos nossos.

²⁹ Segundo Sterne, em vez de nos oferecer um acesso à história dos sentidos, a “ladainha audiovisual” coloca a história como algo que acontece *entre* os sentidos, o que muda à medida que a cultura passa do domínio de um sentido para o outro. Assim, o domínio de um sentido levaria, necessariamente, ao declínio de outro. Além de

visão a fatores biológicos, psicológicos e físicos, ignorando que todas essas são construções históricas e, muitas vezes, ideológicas. Uma das afirmações frequentemente repetidas dessa “ladainha audiovisual” se relaciona diretamente à fala de Décio Pacheco Silveira: a de que audição seria um sentido ligado ao afeto, ao passo que, a visão, ao intelecto³⁰ – ou, nas palavras do diretor da Rádio Difusora, o rádio interessaria “mais aos nervos do que ao cérebro”³¹.

O segundo trata-se do vínculo íntimo entre a imprensa escrita e o rádio, que foi fundamental para a construção da linguagem radiofônica. A aproximação entre os dois meios esteve presente desde as primeiras experiências com a radiodifusão no país. Em 1922, utilizando um pequeno transmissor montado com auxílio do cientista Henrique Morize, Edgard Roquette-Pinto já irradiava notícias e música erudita. Com a instalação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e o início de sua operação, em 1923, o antropólogo passou a apresentar o *Jornal da Manhã*, no qual ele lia as manchetes dos jornais, acrescentando comentários e novas informações, de modo a oferecer um panorama conciso dos acontecimentos. Entretanto, de acordo com Gisela Ortriwano, o cuidado do noticiário de Roquette-Pinto era uma exceção, pois os programas dos primeiros tempos se limitavam a ler no ar as notícias dos jornais impressos, merecendo “literalmente, o título de *jornais falados*”³². Os locutores muitas vezes cometiam deslizos, lendo observações que só faziam sentido no papel, o que levou à adoção da prática “de recortar as notícias dos jornais e ordená-las de forma mais coerente e lógica”, procedimento que ficou pejorativamente conhecido como “*gillette-press* ou *tesoura-press*”³³. Na ausência de repórteres, os noticiários do rádio eram alimentados pela “*recortagem dos jornais*”³⁴, o que fazia também com que as notícias fosse transmitidas com algum atraso.

No rádio paulistano, essa dinâmica se manteve até a década seguinte, como é perceptível na criação do *Notícias de Última Hora*, em 1931, veiculado pela Rádio Record em parceria com *O Estado de S. Paulo*, que trazia informações publicadas nas edições diárias do

enganoso, esse raciocínio carrega consigo uma bagagem ideológica, no sentido mais antigo da palavra, isto é, derivado de um dogma religioso. Trata-se essencialmente de uma reafirmação de longa data da distinção entre espírito e letra no espiritualismo cristão. Cf. STERNE, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003, pp. 15-17.

³⁰ STERNE, op. cit., p. 15.

³¹ A Diffusora abre Succursal no Rio. *CP*, 30.1.1937, p. 6.

³² ORTRIWANO, Gisela Swetlana. Radiojornalismo no Brasil: fragmentos de história. *Revista USP*, São Paulo, n.56, pp. 66-85, dezembro/fevereiro 2002-2003, p. 69. Grifo do original.

³³ ORTRIWANO, op. cit., pp. 69-70.

³⁴ *Ibidem*, p. 70.

periódico. O programa ia ao ar entre 21h30 e 22 horas – antecedendo o final das transmissões, às 22h30 –, horário em que também se encerravam as vendas avulsas do jornal, de modo a divulgar suas informações e opiniões, sem concorrer com ele³⁵. Segundo Duarte, *Notícias de Última Hora* “não se tratava ainda de um ‘jornal falado’, mas sim de uma atividade que se sustentaria num outro meio de comunicação já melhor estabelecido – no caso, a imprensa escrita”³⁶. Tal quadro iria mudar apenas no início de 1932, quando a emissora criou o programa *Jornal Falado*, com duração mais longa, e outro, transmitido aos sábados, que recapitulava os acontecimentos da semana, chamado *Radio-Cosmos*, contando com “jornalistas contratados pela emissora, não se apoiando mais totalmente na imprensa escrita”³⁷. Entretanto, essa ainda parecia lhes servir de base, como se pode perceber na divulgação da estreia do programa:

Mais uma esplendida inovação vae lançar a Radio Sociedade Record com o “Jornal da Manhã”, que vae iniciar no proximo domingo e que será depois irradiado entre 8,30 e 9,30 horas. O “Jornal da Manhã”, da Record, *que foi entregue á competencia e á cultura dos mais brilhantes jornalistas, apresentar-se-á com todo o interesse e variedade dos jornaes escriptos e será uma verdadeira summula de todos os jornaes do dia*, com as variadas secções. Entremeadas por numeros de musicas, e de outras vezes com fundo musical, serão irradiadas as noticias mais interessantes sobre tudo o que se passou no Brasil e fora. Mas [não] somente noticias: commentarios, variedades, curiosidades, concursos. Movimentado e interessante o “Jornal falado” da Record, que não será, portanto, um simples noticiario secco, está destinado a grande successo.³⁸

O próprio nome daquele noticiário radiofônico aludia à sua dependência com relação à imprensa escrita. Entretanto, a ideia de “jornal falado” não era uma invenção do rádio. Numa crônica publicada em 1904, Olavo Bilac já prenunciava que talvez o jornal do futuro,

para atender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas – seja um jornal falado e ilustrado com projeções, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos.³⁹

Essa ideia seria explorada na forma de um novo tipo de espetáculo, encenado em 1914 nos palcos do Teatro Fênix, no Rio de Janeiro. Valendo-se do êxito das conferências

³⁵ TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. *Das ondas do rádio ao papel dos jornais: desenvolvimento da radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil, 1931-1937*. 2015. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp, Assis, 2015, pp. 109-110.

³⁶ DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. 257 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000, p. 116.

³⁷ DUARTE, 2000, p. 119.

³⁸ *FM*, 23.3.1932, p. 9. Grifos nossos.

³⁹ Apud VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis, RJ: KBR Editora Digital, 2015, cap. 2.

humorísticas ilustradas, o “jornal falado” acabou se convertendo numa espécie de tradição entre os intelectuais no início do século, integrando “o jornal ao universo da moderna comunicação. Agora, o jornal não inspiraria apenas uma cena no teatro de revista, poderia comandar todo um espetáculo”. Assim, a “cultura da modernidade” modificava os padrões da comunicação social: “Se antes as palavras serviam para descrever, denotar, delinear, agora serviam para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente”, transformando a linguagem num território de experimentação e do “malabarismo da palavra”⁴⁰.

Captando um anseio que precedia sua existência, a radiofonia foi um veículo privilegiado para a construção dessa nova linguagem, que já vinha sendo elaborada em outros meios culturais. Essa transformação se concretizaria a partir da Revolução de 1932, que assinalou o surgimento do radiojornalismo e também foi a ocasião em que, pela primeira vez, o rádio “era utilizado no Brasil como instrumento de mobilização popular”⁴¹. Esse potencial logo seria aproveitado pelo próprio governo, que em 1935 criou a *Hora do Brasil* para veicular seu noticiário oficial, distribuído, a partir de 1937, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁴² – ainda que os ouvintes desligassem seus receptores ao soarem as primeiras notas d’*O Guarani*, anunciando o início do programa⁴³. O radiojornalismo ganharia também grande projeção nos anos 1930 através da transmissão de eventos esportivos, como futebol, corridas automobilísticas, turfe e boxe, integrando-se definitivamente ao cotidiano da população.

Sua participação seria ainda mais incisiva a partir da Segunda Guerra Mundial, quando as notícias do *front* passaram a ser divulgadas com maior rapidez pelo rádio do que era possível à cobertura dos jornais impressos e os cinejornais⁴⁴, ao passo que se aperfeiçoavam os equipamentos e eram desenvolvidos sistemas de transmissão de maior alcance. Nesse contexto, foram criados o *Repórter Esso*, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, em 1941, e, no ano seguinte, o *Grande Jornal Falado Tupi*, em São Paulo. Usando uma linguagem vibrante e sucinta, que aparentava imparcialidade e apoiava-se no tempo cronometrado da notícia, o *Repórter Esso*, apresentado por Heron Domingues, atingiu alto nível de

⁴⁰ VELLOSO, op. cit., cap. 2.

⁴¹ ORTRIWANO, 2002-2003, p. 70.

⁴² Ibidem, p. 71.

⁴³ Graças a isso, a *Hora do Brasil* ficou conhecida popularmente como “fala sozinho”. LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. 2ª ed. Campinas: Papirus/Editora da Unicamp, 1989, p. 40.

⁴⁴ ORTRIWANO, op. cit., p. 72.

credibilidade entre os ouvintes, em contraponto aos “longos jornais falados da época”⁴⁵. Já o *Grande Jornal Falado Tupi*, criado por Corifeu de Azevedo Marques e Armando Bertoni, era escutado em todo o interior do país, valorizando informações de interesse popular, com “recados urgentes para locais de difícil acesso”⁴⁶. Durante duas edições diárias, com uma hora de duração – das 7 às 8 horas da manhã e das 22 às 23 horas –, eram apresentadas todas as seções que compreendem um jornal impresso, de forma “mais radiofônica e dinâmica”. Com a introdução dos gravadores magnéticos, foi possível também incluir reportagens de rua, buscando o acontecimento nas fontes – “e os jornais [impressos], como eram dos Diários Associados, aproveitavam as informações”⁴⁷.

No sentido inverso, a imprensa escrita foi fundamental para a consolidação da radiodifusão como meio cultural, ao aborda-la em suas páginas desde os anos 1920. Os periódicos em circulação na cidade acompanharam passo a passo a instalação de novas emissoras e as inovações tecnológicas do rádio, no Brasil e no mundo, além de auxiliar na criação de um mercado consumidor em potencial, através de anúncios de equipamentos, cursos profissionalizantes e da própria programação veiculada⁴⁸. Na década de 1930, a divulgação da grade de programação diária já havia ganhado espaço fixo dentro dos periódicos, o que permite uma aproximação preliminar, ainda que fragmentária, do conteúdo que era transmitido. Conforme observou Méadel, embora não fosse a “essência” da técnica do rádio, a noção de regularidade tornou-se indispensável, pois “em meio à cacofonia das ondas e ruídos indesejáveis dos receptores, o horário fixo é uma forma de reduzir a incerteza do encontro”⁴⁹ entre produtores e ouvintes.

Uma das primeiras aparições de um espaço exclusivamente dedicado à radiodifusão na imprensa paulistana foi a coluna “Radiotelephonia” no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1924, na qual eram registrados os avanços técnicos obtidos pelo novo veículo de comunicação. Com o aumento do número de emissoras e a ampliação da própria programação, a coluna tornou-se fixa já no final dos anos 1920, trazendo a grade diária das emissoras e tratando da evolução

⁴⁵ ORTRIWANO, 2002-2003, p. 73-74.

⁴⁶ Ibidem, p. 75.

⁴⁷ LINARDI, Batista. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite e Vera Lucia Rocha. São Paulo: CCSP-AMM, 26.5.1984. A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50. Já no final dos anos 1930 ocorreria a incorporação de emissoras de rádio a grupos jornalísticos, na forma de condomínios de comunicação. Sobre esse assunto, Ver: TEIXEIRA, 2015, pp. 118-122.

⁴⁸ Em janeiro de 1932, por exemplo, a *Folha da Noite* dava destaque à primeira exposição de rádio em São Paulo, “uma excelente iniciativa da Record”, que mostrava como funcionavam os equipamentos e as estações. *FN*, 2.1.1932, p. 3.

⁴⁹ MÉADEL, 1994, p. 235.

técnica e artística do meio. Seguindo a tendência cultural e educativa à qual o serviço radiofônico estava subordinado no Brasil, a coluna se integrava à seção “Palcos e Circos”, espaço reservado às notícias sobre cinema, teatro e música⁵⁰. A partir dos anos 1940⁵¹, o termo *radiotelephonia* (com a grafia atualizada em suas menções posteriores a 1942) tornou-se mais escasso nas edições. Aos poucos, a grade da programação diária também seria reduzida, trazendo apenas os destaques da programação, o que às vezes ocorria fora de uma seção específica, mas relacionados com o evento em questão – uma transmissão esportiva, por exemplo, passaria a ser divulgada na seção de esportes.

A cobertura da programação diária também era feita pelos periódicos do grupo Folha – *Folha da Noite* e a *Folha da Manhã* –, apontando um possível aumento da relevância da radiofonia na vida social da cidade. Na quarta-feira, dia 18 de novembro de 1936, o editorial da *Folha da Manhã*, destacando a missão político-internacional do rádio, anunciava a criação de uma nova seção:

A “Folha da Noite” já tem a sua secção “Radio-Novidades”, que se publica todos os sabbados e que á semana passada constituiu um legitimo successo de imprensa e de radio. A “Folha da Manhã” lança hoje, como todas as quartas-feiras, “Ondas e Antennas”. São paginas irmãs, que reflectem o alto interesse do publico paulista pelo radio, nas suas manifestações informativas, literarias e artisticas, através dos milhares de aparelhos existentes na Capital, em cada cidade do Interior, em cada casa, em cada fazenda, por toda extensão do território paulista e dos Estados vizinhos. As emissoras levam á rosa dos ventos a voz dos “speakers” dos cantores e das cantoras, dos instrumentos, dos conjuntos orchestraes. As “Folhas” em “Ondas e Antennas” e em “Radio-Novidades”, dirão o que são as nossas estações, o que realizaram, o que projectam, e revelarão á curiosidade do publico quem é e como é este ou aquelle elemento das suas preferencias... *Todos os que ouvimos, queremos vêr*. Pois veremos nas “Folhas” o que ouvimos no radio, ás quartas-feiras do nosso matutino, aos sabbados no nosso vespertino, que resolveram conquistar as sympathias e as atenções de nossos radiouvintes do Sul do Brasil, em intima e frutuosa collaboração com a radiotelephonia paulista.⁵²

⁵⁰ TEIXEIRA, 2015, p. 109.

⁵¹ Cumpre observar que o jornal não reconhece como de sua autoria o conteúdo produzido entre 25 de março de 1940 e 6 de dezembro de 1945, quando foi tomado pela ditadura de Getúlio Vargas. Apesar disso, essas edições são disponibilizadas em seu acervo como documentos históricos. Segundo Capelato, em março de 1940 a redação d’*OESP* foi ocupada pela polícia militar sob a alegação de que ali havia armas escondidas. O jornal foi tomado para logo depois reaparecer subordinado a Abner Mourão, antigo diretor do *Correio Paulistano*. Em 6 de dezembro de 1944, *O Estado de S. Paulo* foi restituído a Júlio de Mesquita Filho, que partilharia sua direção com Plínio Barreto. CAPELATO, Maria Helena R. *Os arautos do liberalismo. Imprensa paulista 1920-1945*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 27.

⁵² *FM*, 18.11.1936, p. 8. Ondas e Antennas. Grifo nosso.

Durante dois anos, as seções “Radio-Novidades” e “Ondas e Antennas” ocuparam página inteira nas edições das *Folhas*, trazendo entrevistas e fotos dos cantores e locutores, curiosidades, lançamentos de novas atrações etc. A partir de 1938, nota-se a paulatina redução do espaço destinado a estas seções, até a migração definitiva delas para o suplemento *Folha da Noite Ilustrada*, lançado em 4 de março de 1939, que cobria os acontecimentos relacionados às artes. Isto se explica em parte pela linha editorial adotada por estes periódicos, que priorizavam os acontecimentos políticos, inscrevendo o rádio na esfera da cultura e do entretenimento. Nas edições diárias, conforme foi noticiado em janeiro de 1939, deixou-se “de publicar o programma detalhado das irradiações deste período (das 7h às 19 horas) por serem ellas constantes e já de inteiro conhecimento do público”⁵³, permanecendo apenas a programação detalhada do período da noite.

Desde o advento do rádio na cidade, também o *Correio Paulistano* passou a publicar diariamente a grade da programação das emissoras, exceto aos domingos, quando o jornal não circulava – antecipando estas informações em suas edições aos sábados. No início de 1932, porém, a parte destinada ao rádio limitava-se a informar os horários e programas do dia, nas duas estações em atividade regular até 1934, a Rádio Educadora e a Record. Por volta de 1934, esta coluna passou a se chamar “Ouvirão a seguir...”, nome que se mantém nos anos seguintes. Na diagramação, essa ficava ao lado da seção de esportes e das crônicas religiosas, com eventuais destaques para um ou outro programa. Não havia um espaço destinado a críticas e comentários à programação, como se observava em suas seções de “Cinematographia” e “Theatro”, o que leva a supor que, embora estivesse em franca ascensão, o rádio ainda não havia conquistado o mesmo *status* cultural dessas duas áreas, se é que conquistaria.

Esse quadro se modificou em novembro de 1936, quando o *Correio Paulistano* passou a publicar, aos sábados, uma seção de página inteira dedicada à radiodifusão. Durante sua breve e intensa existência, a “Radiolandia”⁵⁴ trouxe semanalmente subseções como “Da cidade do arranha-céu” e “O que vae pelas nossas transmissoras”, com as últimas novidades da programação das emissoras paulistanas – que frequentemente encimava outra seção, “Da Cidade Maravilhosa”, com as notícias do *broadcasting* carioca –; “Radio-Technica” e

⁵³ *FM*, 4.1.1939, p. 10.

⁵⁴ Apesar da semelhança do nome, a seção não tinha nenhuma relação direta com a revista *Radiolândia*, publicada no Rio de Janeiro, cujo primeiro número foi lançado na segunda quinzena de dezembro de 1953, tendo Roberto Marinho como diretor e Henrique Pongetti, como diretor de redação.

“Correio da Radiolandia”, destinada a responder as cartas dos leitores. À curiosidade do leitor-ouvinte, oferecia ainda a seção “Radiolandia Social”, que, fazendo a vez de coluna social, noticiava eventos como casamentos, férias e outras fofocas dos artistas. Repletas de clichês fotográficos e entrevistas com músicos, radiadores e *speakers* que o público tanto ansiava conhecer, as páginas da “Radiolandia” destacavam a especialidade de cada um deles e dava grande enfoque aos contratos por eles fechados com as emissoras da cidade. As visitas de artistas estrangeiros ou vindos do Rio de Janeiro também eram largamente incensadas.

Através de suas edições, é possível levantar datas de criação, nomes e gêneros de programas, bem como o surgimento de publicações e cronistas especializados na cobertura do *broadcasting* paulistano e carioca – como *A Voz do Radio*, revista editada na capital federal, e *O Cantor Romântico*, que começou apenas publicando letras de músicas, e depois passou a incluir ilustrações, anedotas e uma seção de rádio⁵⁵. Além destes, mencionava-se a publicação argentina *Radio Revista*, da Agencia Scafuto, que “tem á venda tudo quanto é publicação referente ao rádio”⁵⁶. A “Radiolandia” mantém-se ativa até 1938, embora de maneira cada vez mais episódica. Em janeiro daquele ano, o espaço da coluna já havia diminuído consideravelmente, e mais tarde passou a integrar o complemento “Pensamento e Arte” do *Correio Paulistano*, publicado aos sábados.

No *Diário de São Paulo*, pertencente ao grupo dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, a coluna “Rádio” não estava, como nos demais periódicos, vinculada à seção dedicada à arte e cultura em geral, mas já explorava, desde o início da década de 1930, “as possibilidades comerciais”, sendo alocada nas edições próxima às colunas “Vida Social” e “Chronica Feminina”, na subseção “Noticiário”⁵⁷. Segundo Teixeira, percebendo a popularização do rádio, logo Chateaubriand buscou apropriar-se do meio, antes mesmo que houvesse uma emissora integrada a seu condomínio de comunicação. Assim, ele buscou a colaboração da Casa Byington, “responsável por instalar dois alto-falantes em São Paulo”, um na Rua Libero Badaró e outro na Praça do Patriarca, para transmitir ao vivo jogos de futebol, com intervalos musicais com discos Columbia⁵⁸. Sua relação com o rádio seria intensificada com a inauguração das Rádios Tupi do Rio de Janeiro e de São Paulo, respectivamente em 1935 e 1937.

⁵⁵ CP, 10.4.1937, p. 12.

⁵⁶ CP, 15.5.1937, p. 6.

⁵⁷ TEIXEIRA, 2015, p. 117.

⁵⁸ TEIXEIRA, 2015, p. 117.

Recuperando essas referências na imprensa periodista é possível compreender como o rádio, motivado por inovações técnicas, comerciais e culturais, passou de um círculo estritamente científico e jornalístico para ser apropriado por um público mais amplo⁵⁹. A análise dessas publicações permite perceber que os usos conferidos à radiodifusão ao longo do tempo não foram dados de início, mas se entrelaçaram a outros fatores, como o crescimento da indústria e do comércio de aparelhos, suas estratégias de vendas, ao lado da ampliação de um mercado voltado ao lazer e ao consumo doméstico de produções musicais. Conforme apontou Sterne, as novas mídias sonoras emergiram no contexto atribulado do capitalismo e colonialismo da virada do século, como parte de um campo emergente de comunicação e cultura de massa, organizada por e orientada para uma classe média estadunidense, que se deslocava de seus ideais vitorianos em direção a um modo de vida consumista. A forma por elas tomada não deriva “de maneira lógica das tecnologias: essas conexões precisam ser construídas. Para se tornar mídias, as tecnologias devem se articular às instituições e práticas”⁶⁰.

Nesse sentido, é curioso que, em seus primórdios, a radiodifusão não se limitava ao público que desejava receber emissões: havia também os interessados em transmitir⁶¹, surgindo nesta época publicações especializadas em matéria de eletrônica e telecomunicações.

⁵⁹ Recorremos aqui à reflexão proposta por Maisonneuve com relação à disseminação do disco. Ver: MAISONNEUVE, Sophie. De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, nº92, p. 19.

⁶⁰ STERNE, 2003, p. 25. Tradução livre. Essa discussão de certa forma já estava no horizonte de alguns teóricos no início dos anos 1970, quando o ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger propôs que, a princípio, não há contradição entre transmissor e receptor em tecnologias como o rádio transistor. Baseado em Brecht e Benjamin, o autor buscava formular uma “estratégia socialista” para o uso emancipatório da mídia, e considerava que estas distinções técnicas refletem a divisão social do trabalho em produtores e consumidores e são, em última análise, baseados na contradição entre as classes dominantes e dominadas. Ideia que depois foi criticada por Jean Baudrillard, argumentando que a mesma implicava numa noção equivocada de que os meios de comunicação são sistemas tecnológicos neutros, cujo impacto social dependia de quem os usa. Cf.: WINTHROP-YOUNG; WUTZ. Translators' Introduction. In: KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated, with an Introduction, by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999, p. XV.

⁶¹ Segundo Smulyan, o rádio começou mais como um empreendimento ativo que passivo. Os primeiros radioamadores nos Estados Unidos eram homens e garotos brancos, de classe média, que antes da Primeira Guerra fizeram experiências com transmissão e recepção. Usando cristais baratos como detectores, caixas de aveia enroladas com cabos roubados de construções como bobina de sintonização e telefones como fones, os jovens amadores aprenderam uns com os outros, com revistas, manuais de escoteiros e à base da tentativa e erro ao construir seus próprios equipamentos. Eles desenharam receptores e transmissores para captar sinais distantes e comunicar uns com os outros usando suas habilidades com o código Morse. Além da transmissão de rádio, os amadores disputavam para ver quem conseguia transmitir mais rápido e mais longe, forjando um conceito de masculinidade que era medido pela maestria na nova tecnologia. Após a Primeira Guerra, quando a transmissão de música e palavras tornou-se possível, e os ouvintes não precisaram mais do conhecimento em código Morse, mais pessoas se interessaram pela escuta do rádio. Cf. SMULYAN, Susan. *Selling radio: the commercialization of American broadcasting (1920-1934)*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1994, p. 13-14. Tradução livre.

Era o caso da revista *Antenna*, criada por Elba Dias e dirigida por Gilberto Affonso Penna, em 1926 – ano em que também era fundada a Associação Brasileira de Radioamadores. Entre 1926 e março de 1976, a revista teve 561 edições publicadas⁶². Em seu editorial de lançamento, afirmava-se que dia após dia crescia o número de amadores, que queriam “melhorar, introduzir nos seus receptores os ultimos aperfeiçoamentos, aumentar a sua capacidade de recepção e, por ultimo, quer tambem emitir”⁶³. O intuito da publicação era o de aproximar o produtor ao consumidor, dando instruções aos “neófitos e aos mais adiantados”.

Mas o seu ideal superior é trabalhar em pról da cultura do povo brasileiro, encaminhando os indiferentes para esse prazer indizível e são que o engenho humano poz ao nosso alcance; é contribuir para que os ensinamentos dos nossos professores, os conselhos dos nossos higienistas, as notas harmoniosas de nossas orquestras e dos nossos cantores e tambem a nota desopilante dos nossos humoristas vão, atravessando os espaços infinitos até o lar do brasileiro, seja elle o habitante das grandes cidades, seja o camponez desconhecido, que lá no amago das nossas florestas, das nossas serras e tableiros, após os labores do dia, queira ter um momento de gozo esthetico, instruir-se ou inteirar-se do que ocorre pelo mundo. (...) “Antenna” surge quando o meio já está preparado para as suas condições de existência. Vem naturalmente, como todas as creações sociaes bem orientadas, no momento oportuno. Não é fruto serodio nem precoce, mas proprio da estação: oferece-se quando o paladar do publico já o reclama.⁶⁴

Parte das seções de “radiotelegrafia” e “radiotelefonia” dos principais periódicos de ampla circulação na cidade nos anos 1920 e 1930 era também voltada aos radioamadores. As seções radiotécnicas permaneceram em alta até a segunda metade da década de 1930, quando os assuntos propriamente ligados ao conteúdo da programação radiofônica, já entendida como *broadcasting*, isto é, um meio de comunicação no qual o destinatário é uma multidão de ouvintes⁶⁵, passaram a ocupar seu lugar, sobretudo pela criação de um *star system* local. Mas em 1936, quando o *Correio Paulistano* lançou a seção “Radiolandia”, ainda era possível encontrar a subseção Radio-Technica, preocupada com aspectos intrínsecos à recepção:

Na nossa primeira lição de radiotechnia explicamos a maneira de se obter uma syntonização perfeita, em um bom aparelho receptor. Como, porém,

⁶² *Antenna* – Edição histórica comemorativa do cinquentenário de fundação 1926/1976. Antenna Edições Técnicas Ltda. Rio de Janeiro : São Paulo, 1976, p. 81. CCSP: Arquivo Multimeios, P885/CM RE 67.

⁶³ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ A partir dos anos 1920, se tornou frequente o termo *broadcast*, alusivo à ação de semear em várias direções, em distinção à transmissão ponto-a-ponto. Ver: FERRARETTO, Luiz Artur. O rádio antes do rádio: o Brasil como mercado para a indústria eletroeletrônica (1910-1920). *Anais do 11º Encontro Nacional de História da Mídia da Alcar*. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017, p. 4. O termo *broadcast* já aparece na seção de Radiotelephonia e Radiotelegraphia da *Folha da Manhã* em 19 de maio de 1929.

grande é o numero de aparelhos desprovidos do controle de volume automático, nos quaes ha destorsão quando se da todo o volume, destorsão essa que torna o som fanhoso e insupportavel, somos forçados a diminuir o volume, para obter o som desejado. Num dos próximos números explicaremos detalhadamente a funcção do controle de volume automático e não-automático. A antena e o fio-terra são duas coisas indispensáveis para se obter maior alcance e, ao mesmo tempo, melhorar o som. Para os aparelhos de quatro válvulas a antena terá que ser pequena, pois, sendo grande, ouvir-se-ão duas ou mais estações ao mesmo tempo. Por isso, aconselhamos aos nossos leitores a collocarem dois metros de fio, preferivelmente de borracha, no borne da antena do aparelho e deixar sobre o soalho. Aconselhamos o fio de borracha pela razão de, muitas vezes, o aparelho dar descarga electrica, e sendo chão ou cimento estamos sujeitos á mesma, o que não é muito agradável. Para os aparelhos de seis ou mais válvulas, de onda larga e onda larga e curta, aconselhamos uma antena no telhado, de oito a dez metros de comprimento. No próximo numero daremos um “schema” de antena para receptores de ondas larga e curta, e todo o material necessário, com as devidas medidas, e demais instrucções.⁶⁶

Uma diferença, porém, se nota nessa coluna em comparação à revista *Antenna*, cerca de uma década antes: a preocupação maior parecia ser em oferecer modelos para a recepção dos sons, não sua transmissão. Nos números seguintes, a *Radio-Technica* informava que vinha recebendo “muitíssimos pedidos de ‘schemas’ para radio de galena”⁶⁷, trazendo na edição do dia 6 de março de 1937 um que “reputa[vam] optimo”⁶⁸. Na edição do dia 13 de março de 1937, trazia outro esquema, dessa vez para um pequeno receptor de uma válvula, para ligação em corrente alternada. Na mesma edição, respondendo às perguntas dos leitores, afirmava que o receptor de galena “nunca dá bom resultado com antenna ligada na luz”, sendo “absolutamente necessária a installação de uma antenna e perfeito terra”, que, intercalado a um condensador variável na ligação da antena para o aparelho traria melhores resultados. Em resposta a outra leitora, da capital, informava que naquela mesma página ela encontraria um anúncio de uma casa que vendia rádios a prestações⁶⁹.

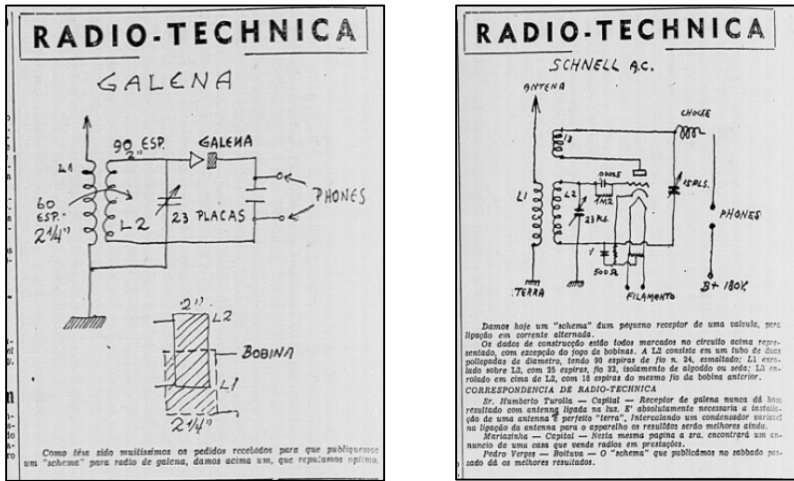
⁶⁶ *CP*, 28.11.1936, p. 5.

⁶⁷ *CP*, 20.2.1937, p. 6

⁶⁸ *CP*, 6.3.1937, p. 6.

⁶⁹ *CP*, 13.3.1937, p. 6.

Imagens 5 e 6: Esquemas para construção de receptores



A seção Radio-technica oferecia algumas noções para instruir o público radioamador: à esquerda, esquema para construção de um receptor de galena. À direita, esquema para pequeno receptor de uma válvula. Fontes: CP, 6.3.1937, p. 6 e 13.3.1937, p. 6.

Imagem 7: “Aprenda radio praticamente”



Além da subseção especializada, eram frequentes anúncios como este, veiculado no Correio Paulistano, em que se ofertavam cursos práticos para a construção e manutenção de aparelhos de rádio. Fonte: CP, 7.1.1936, p. 13.

Nota-se, portanto que, assim como ocorreu com relação à fonografia, as revistas profissionais foram as primeiras a aparecer, respondendo à necessidade de informação de comerciantes e, mais geralmente, às necessidades de organização do mercado. Diante da constatação do crescimento do interesse, foram publicadas, no período entre as duas guerras

mundiais, as primeiras revistas especializadas destinadas a amadores. Ao lado dessas publicações, conforme observou Maisonneuve, a abertura de colunas dedicadas à crítica discográfica na imprensa generalista constituiu um passo importante para o reconhecimento do disco como meio cultural – processo que foi replicado pela radiofonia. Essas publicações testemunharam uma relativa massificação da compra e venda de discos, fonógrafos e aparelhos de rádio, e certa padronização da escuta, incitando também o leitor comum a se interessar pelo novo meio, ao lhe oferecer ferramentas para se orientar neste universo novo e desconhecido. Além das colunas dedicadas a esses meios de comunicação, as propagandas veiculadas pela imprensa procuravam aproximar o leitor, descomplicando o manuseio dos equipamentos, como indicava o anúncio do rádio Cacique 45, o qual “até uma criança syntoniza com facilidade”⁷⁰.

Imagem 8: Anúncio do Rádio Cacique 45



“O encanto da família” – Anúncio do Rádio Cacique 45. Fonte: CP, 1.7.1934, p. 3

Dessa forma, a propagação da prática de escuta fomentada pela imprensa diária, de interesse geral, e sua posterior especialização, ocorreu em sincronia com a expansão e diversificação do próprio mercado de equipamentos⁷¹. Com o tempo, a engenharia eletrônica deslocou o foco dos possíveis consumidores – dos que gostavam de emitir para os que queriam apenas receber as transmissões. No caso paulistano, já era possível de se notar uma inflexão no termo “radioamador” em um anúncio de um concurso lançado pela *Folha da*

⁷⁰ CP, 1.7.1934, p. 3.

⁷¹ MAISONNEUVE, 2006, p. 29.

Manhã, em 1º de maio de 1932, que visava eleger o aparelho de rádio favorito dos leitores, no qual este parecia indicar, simplesmente, o ouvinte de rádio⁷². Cada vez mais, a tática de divulgação adotada passou a ser a ênfase sobre a questão do aperfeiçoamento da qualidade de recepção sonora.

“Uma audição fóra do commum”⁷³: radiofonia e fidelidade sonora

Em 9 de fevereiro de 1940, o pugilista estadunidense Joe Louis derrotou o chileno Arturo Godoy no Madison Square Garden, em Nova York. Embora o resultado fosse esperado, o lutador chileno resistiu a quinze assaltos, contrariando as expectativas de que seria vencido por nocaute. Ao final daquele eletrizante confronto, “quinze mil pessoas fizeram a mais brilhante manifestação que até hoje se fez a um pugilista que não venceu. Louis recebeu poucos aplausos, enquanto todos aclamavam o ‘heroe’ chileno”⁷⁴. Em São Paulo, a luta pôde ser acompanhada via transmissão radiofônica, caracterizada, segundo *OESP*, “por um explicável excesso de optimismo, que, naturalmente, ha de ter desvirtuado um pouco o que realmente se passava no ringue”, dando aos ouvintes a impressão de que Godoy estava à frente. A vitória de Louis, no entanto, trazia-os de volta à realidade, muito diferente daquela que, “por certo, autorisavam o entusiasmo e a explicavel parcialidade dos locutores sul-americanos, principalmente dos nossos, cujo excesso de optimismo já foi demonstrado em mais de uma oportunidade”⁷⁵.

O que a reportagem não mencionava eram as condições em que se deram aquela transmissão, reveladas anos mais tarde pelo radialista Nicolau Tuma, à época locutor da Rádio Cultura. Não havendo tempo para montar um esquema de publicidade para viabilizar a transmissão ao vivo, uma das alternativas cogitadas foi retransmitir a luta em ondas curtas em espanhol, pois, em inglês, ficaria restrito a poucos. Mas, por fim, a emissora recorreu a uma inusitada solução: construir um ringue do tamanho regulamentar no estúdio da Rádio Cultura, onde dois amigos de Tuma, escutando a National Broadcasting Corporation em ondas curtas, com fones de ouvidos, simulavam os movimentos dos boxeadores. Com o auxílio de um alto-

⁷² Cf. *FM*, 1.5.1932, p. 9. O concurso foi interrompido em 16 de julho do mesmo ano, devido à instabilidade política daquele momento.

⁷³ *OESP*, 18.9.1935, p. 5.

⁷⁴ Joe Louis venceu o pugilista chileno Arturo Godoy por decisão. *OESP*, 10.2.1940, p. 4. Notícias de esporte.

⁷⁵ *Idem*.

falante que reproduzia a transmissão da NBC, captando o fundo musical, o barulho de pessoas falando e o gongo, conseguiu-se alcançar um surpreendente efeito sonoro, dando aos ouvintes a impressão de que o evento havia sido transmitido ao vivo, diretamente do Madison Square Garden. Porém, a luta transmitida pela Rádio Cultura, com a narração do “*speaker metralhadora*”⁷⁶, na verdade, ocorreu no Jabaquara, “com o intervalo talvez de um quinto de segundo, porque a reprodução era rápida, e [Tuma] falava em seguida”⁷⁷.

Através da crítica do *OESP*, pode-se supor que, àquela altura, a transmissão esportiva no rádio paulistano mesclava dois tipos de registro, preocupando-se, ao mesmo tempo, em relatar os acontecimentos em detalhes e criar a emoção⁷⁸. Talvez os *speakers* paulistanos já tivessem compreendido o potencial de comoção dos discursos radiofônicos desde os tempos da Revolução de 1932, quando foram responsáveis por uma ampla mobilização. Claro que o sucesso da emissão, ao transformar o evento em espetáculo, supunha a existência de uma cultura esportiva, pois um ouvinte leigo não conseguiria imaginar nem mesmo compreender as cenas narradas. Nesse sentido, a imprensa escrita e o rádio trabalharam juntos na difusão de um conhecimento refinado, disseminando o valor dos eventos esportivos para um público mais abrangente⁷⁹. O aspecto mais fascinante desse episódio, no entanto, reside no fato de ele demonstrar como a radiofonia foi capaz, através de técnicas narrativas e de recursos de sonoplastia, se reportar à imaginação do ouvinte⁸⁰, especialmente isolado do local onde o evento acontecia.

Da mesma forma, a radiofonia permitia deslocar o cinema das telas para o ambiente doméstico. Conforme relatou o roteirista Walter George Durst, as companhias distribuidoras achavam interessante fornecer os *scripts* originais dos filmes para que fossem irradiados,

⁷⁶ Filho de libaneses, Nicolau Tuma (Jundiaí, SP, 19.1.1911 – São Paulo, SP, 11.2.2006) ingressou na Rádio Educadora em 1929, quando ainda era estudante da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Depois foi para a Record, onde sua voz tornou-se publicamente consagrada, tanto pelos boletins da Revolução Constitucionalista como pela sua maneira característica de narrar os eventos esportivos, dando detalhes de cada lance – o que lhe valeu o *slogan* “*speaker metralhadora*”, pois narrava numa velocidade incomum. Possuía, junto com seu pai, uma vasta carteira de clientes, atuando como corretor de anúncios. Foi um dos acionistas da Rádio Difusora. Nos anos 1950 entrou para a vida política, sendo eleito vereador em São Paulo e depois deputado federal pela UDN. Participou da elaboração do Código Brasileiro de Telecomunicações, promulgado em 1962.

⁷⁷ TUMA, Nicolau. Depoimento a Luiz Rezende Puech e Fausto Macedo. São Paulo: MIS-SP, 28.2.1983. Projeto Memória do Rádio. No depoimento, Tuma menciona que a luta de Joe Louis *versus* Arturo Godoy ocorreu em 1938, porém, uma busca aos jornais da época atesta que o evento se deu em 1940.

⁷⁸ Segundo Rauch, após a Segunda Guerra Mundial, as transmissões esportivas caracterizaram-se por criar, mais que a cena em si, a emoção, através de exclamações, de sobressaltos da voz do *speaker*, da precipitação de palavras, da sobreposição de descrições e exclamações. In: RAUCH, André. L'oreille et l'oeil sur le sport. *Communications*, 67, 1998. Le spectacle du sport, pp. 193-210. [Meio de divulgação eletrônico]. Disponível em http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1998_num_67_1_2025. Acesso em: 21.3.2017, pp. 195-196.

⁷⁹ RAUCH, 1998, p. 196.

⁸⁰ RAUCH, 1998, p. 196.

contribuindo assim para sua divulgação. No início, Octávio Gabus Mendes foi o principal responsável pelo contato com as distribuidoras, reservando para si esse mercado, depois dividido com a roteirista e colega de emissora Ivani Ribeiro. Após a morte de Mendes, em 1946, Ivani Ribeiro, que atuava na Rádio Bandeirantes, herdou essa exclusividade com as distribuidoras. Durst então precisou “furar o truste” para conseguir acesso aos *scripts*:

A Ivani “tinha” várias empresas; então deve ter acontecido de coincidirem duas estreias de dois filmes importantes, e a Ivani preferiu a Paramount, por exemplo. Que, de fato, me lembro que foi uma das mais difíceis de eu conquistar. Então a RKO ficou chateada. Eu me aproveitei disso, ganhei a confiança da RKO. E passei a receber todos os scripts da RKO. E aí passei a fazer adaptações de filmes (...).⁸¹

Mas, até que conseguisse “obter o favor de entrar no bolo”, o roteirista “em desespero de causa”, assistia aos filmes no cinema e transcrevia os diálogos, com ajuda de sua noiva, a atriz Bárbara Fázio, que sabia estenografia, “levando” as fitas clandestinamente para o rádio – “mas, como os resultados foram bons, isso também ajudou um pouco a entrar, de fato, no bolo mesmo”⁸². Ao trabalhar com os *scripts*, Durst percebeu a importância da trilha sonora, começando a grava-la diretamente da cabine de projeção. Assim, começou a “ilustrar a rádio-peça com a própria música do filme. *E procurava imitar o filme, o mais possível, quer dizer, transpor todo aquele problema de imagens pra som*”⁸³.

Se por um lado não é difícil identificar a utilização de certos efeitos que simulavam realidade – ou mesmo suas falhas⁸⁴ – em eventos transmitidos pelo rádio que, a princípio, estavam associados a imagens, ou por outro, a relação dessas manipulações com as produções musicais não é tão óbvia. Muito disso se deve ao fato de que as companhias fonográficas já haviam conseguido esconder, décadas antes, “as mediações existentes entre o artista e o ouvinte, enfraquecendo a imagem do estúdio, do engenheiro, e da fábrica em sua imaginação”⁸⁵. Além disso, a indústria fonográfica havia suavizado a situação paradoxal de se

⁸¹ DURST, Walter George. Depoimento Flávio Luis Porto e Silva. São Paulo: IDART, CCSP-AMM, 11.11.1976. O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60, p. 38.

⁸² Ibidem, p. 39.

⁸³ Ibidem, p. 40. Grifo nosso.

⁸⁴ Octávio Gabus Mendes narra que, em certa ocasião, escutou um programa chamado *Fiapos de Arminho*, na Rádio Cosmos, no qual “o operador esqueceu de colocar na hora certa o toque de alvorada. Numa cena de combate à arma branca, o ruído dos sabres parecia barulho de pipocas rebentando na panela. Foi horrível”. MENDES, 1988, p. 88.

⁸⁵ GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, pp. 101-102.

ouvir música sem a presença dos músicos, num novo contexto e formato, mais fragmentário⁸⁶, vendendo a ideia de que o ouvinte “teria em mãos o mais sofisticado dos instrumentos, pois ele poderia reproduzir todos os tipos de música, com uma qualidade que estaria muito acima das habilidades do mais dedicado músico amador”⁸⁷.

Quando a primeira emissora de rádio foi inaugurada em São Paulo, em 1923, a fonografia já se fazia presente na cidade, o que permitiu familiarizar o ouvinte a novos “modos e situações de escuta”⁸⁸. Isto contribuiu para que o rádio fosse entendido como um meio adequado para, entre outras coisas, ouvir música. Os usos conferidos a estas tecnologias estavam em pleno acordo com o espírito de seu tempo, no âmbito da expansão dos meios de lazer na virada do século XIX para o XX⁸⁹, no qual a música despontou como uma das principais atividades lúdicas⁹⁰. Para aqueles que não dispunham de recursos ou tempo para praticar um instrumento, “o fonógrafo, com seu repertório de músicas elegantes cantadas pelos melhores artistas, permitiu o acesso a este universo de prazer e cultura”⁹¹. De acordo com Maisonneuve,

Tanto do ponto de vista dos amadores, para quem o aparelho representa novas possibilidades de prazer musical como das empresas, para quem este fato constitui uma garantia de sucesso comercial, esta situação é um motor eficaz de definição do aparelho como um meio musical⁹².

⁸⁶ Como observou Iazzetta, ambientes definem estratégias de escuta diferentes. A capacidade reduzida dos primeiros cilindros e discos de gravação impôs seleção de repertório baseado em amostras. “Trechos de árias de ópera ou motivos de sinfonias passaram a ser extraídos de seus contextos para tornarem-se pequenas peças musicais autônomas. A fragmentação tornou-se hábito. Os meios de gravação possibilitaram a seleção e o recorte do que se julga mais significativo para ser escutado. (...) Da mesma maneira, a duração dos programas de rádio limitam a escolha das obras a serem apresentadas (...)”. Ver: IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva : Fapesp, 2009, p. 41-42.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ O crescimento do tempo livre na virada do século XIX para o XX é fator essencial para compreender a expansão da indústria musical. Mais que um fenômeno puramente técnico e industrial, a emergência do som gravado no final do século XIX dá indícios de uma mutação antropológica das sociedades industrializadas, cuja uma das características essenciais foi a mudança da relação com o tempo. Nesse sentido, a organização do tempo do trabalho e do lazer são duas faces opostas desta “transformação histórica da consciência do tempo”, que tiveram grande impacto na formação das sensibilidades contemporâneas. Ludovic Tournès sugere que essa mudança é concomitante, possivelmente anterior, à aparição do fonógrafo, o que provavelmente facilitou sua aceitação pela cultura dos países industrializados. Fruto do cientificismo do final do século, a “máquina falante” constituía uma vitória da ciência sobre o tempo fugaz, ao dar a impressão de que seria possível controlá-lo. TOURNÈS, Ludovic. *Le temps maîtrisé. L’enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale. Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 2006/4 (nº 92), pp. 5-15. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-5.htm>. Acesso em 11 out. 2016, pp. 6-9.

⁹⁰ MAISONNEUVE, 2006, p. 19.

⁹¹ *Ibidem*, p. 22.

⁹² MAISONNEUVE, 2006, p. 21.

Ainda que essas mudanças fossem assimiladas de modos e em temporalidades distintas, as demandas por lazer também cresceram significativamente na capital paulista nas primeiras décadas do século XX. Reproduzidas por jornais e revistas, as imagens desse novo padrão de vida – em que figuravam os esportes, o cinema, os bailes e outros divertimentos urbanos – despertavam “um peculiar orgulho compulsivo de se sentir parte da cidade”⁹³. Conforme destacou Sevcenko, salões, clubes e bailes pagos sofreram o impacto da universalização da indústria fonográfica, com o grande destaque das distribuidoras americanas: “O ano de 1919 assinalou justamente a transição tecnológica no mercado do obtuso gramofone para a moderna vitrola: mais versátil, mais potente e sobretudo mais acessível”⁹⁴, em virtude da escuta em grupo.

Esta prática, no entanto, iria se modificar nas décadas seguintes, com a introdução de um preço de venda moderado para alcançar o consumidor individual e o aumento da produção de registros, para saciar a demanda por novidades. Tanto que, mesmo em meio à crise causada pelo *crack* da bolsa de Nova York em 1929, as vendas de disco continuaram em alta no continente sul-americano, sendo a Argentina e o Brasil os maiores mercados⁹⁵. Na mesma época, houve um aumento considerável de gravações produzidas em São Paulo⁹⁶. Uma contrapartida desse processo, segundo Gonçalves, foi a evidência dada à canção popular, já que, as “empresas fonográficas que atuaram no Brasil entre 1927 e 1942 não produziram gravações de ‘música erudita’ brasileira”⁹⁷:

Estes discos – que os documentos escritos denominam de “obras-primas” –, eram importados e possuíam selos de companhias fonográficas estrangeiras que, muitas vezes, não possuíam estúdios no Brasil (o caso da Pathé, da Polydor, da Homocord). Assim, toda a produção nacional era considerada popular pelas gravadoras e pela imprensa especializada, e incluía majoritariamente a música urbana carioca e, em menor quantidade, a música urbana paulistana, gêneros rurais paulistas e nordestinos, afro-brasileiros, gêneros derivados do tango argentino, do fado português, entre outros menos recorrentes.⁹⁸

⁹³ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 57.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 90.

⁹⁵ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. 390f. Tese (Doutorado em História) – FFLCH/USP, São Paulo, 2018, p. 164.

⁹⁶ Segundo Gonçalves, “além da pequena produção do selo Imperador, no primeiro semestre de 1929 a Columbia e a Parlophon passaram a realizar gravações elétricas em estúdios localizados em São Paulo. Em 1930, a Victor instalou um estúdio na Praça da República”. GONÇALVES, 2013, p. 159-160.

⁹⁷ Cf. GONÇALVES, 2013, p. 38.

⁹⁸ GONÇALVES, 2013, p. 38.

Desse modo, a gravação elétrica, que chegou ao Brasil em 1927, não foi apenas uma mudança na técnica de registro, mas um “amplo movimento tecnológico, corporativo e de transformação no padrão auditivo dos ouvintes”⁹⁹. Com a progressiva transformação do rádio de meio de comunicação ponto-a-ponto para o *broadcast*, essas tecnologias se tornaram aliadas na divulgação e consumo musical¹⁰⁰, já que a irradiação de discos, pelo seu relativo baixo custo, era uma alternativa viável para alimentar a programação das emissoras, além de promover a divulgação de lançamentos e dos estabelecimentos que os comercializavam¹⁰¹. Na década de 1930, com a expansão do rádio comercial e do cinema sonoro, as vendas de discos decaíram, levando a uma “reorganização das empresas em conglomerados de negócios que juntaram rádio, cinema e música”¹⁰². Assim, a radiofonia se serviu da “escola” criada pelo disco, tanto na mudança dos padrões auditivos, como nas estratégias de autopromoção que a indústria fonográfica havia experimentado nas décadas anteriores.

Nesse sentido, a noção de fidelidade sonora foi utilizada à exaustão por ambos os meios. Não tardou para que o *marketing* dos fabricantes de aparelhos receptores se apoiasse na promessa de melhorias na recepção musical para incentivar as vendas de seus últimos inventos, como se nota num anúncio dos receptores Neutrodyne, em 1926:

As irradiações das operas nas temporadas de 1926 nos theatros Municipal e Lyrico, do Rio de Janeiro, e Colon, de Buenos Aires, *só poderão ser ouvidas com perfeição incomparavel* nos receptores Neutrodyne. Antes de comprar seu aparelho, exija uma demonstração gratuita e sem compromisso, em sua casa. Qualquer “Vendedor Autorizado Fada” terá grande prazer em fazel-a, em confronto com aparelho de qualquer outra marca, por mais caro que este seja.¹⁰³

Conforme observou Sterne, do início da comercialização das tecnologias de reprodução do som, no final do século XIX, até a década de 1920, o tema da fidelidade sonora estava ligado a questões práticas e filosóficas, pois era necessário aprender como lidar com as relações entre os sons produzidos por pessoas e por máquinas. Com o tempo, certos

⁹⁹ Ibidem, p. 110.

¹⁰⁰ Diferentemente do que ocorreu em outras partes do mundo, em que o rádio representou uma concorrência imediata ao disco, no Brasil “a gravação elétrica surgiu antes da proliferação do rádio comercial, produzindo um interessante interlúdio de tempo no qual o universo do disco predominou soberano”. SALIBA, Elias Thomé. Prefácio. In: GONÇALVES, 2013, p. 14. Além disso, inicialmente ainda era mais barato escutar disco que rádio. Em 1924, um receptor de rádio com serviço adicional de telefone valia 1:200\$000 réis, enquanto um gramofone da marca Grippa, era vendido por 250\$000. Cf. GONZÁLEZ, op. cit, p. 52.

¹⁰¹ Muitos desses estabelecimentos, como foi tratado no primeiro capítulo, estavam diretamente relacionados ao início das próprias emissoras, como a Casa Byington e a Record. Mesmo a Rádio Educadora tinha entre seus sócios proprietários de casas de discos.

¹⁰² GONZÁLEZ, op. cit, p. 165.

¹⁰³ Revista *Antenna*, p. 76. Grifo nosso.

entendimentos vieram a se sedimentar em torno da relação entre “original” e “cópia”. Segundo o autor, embora essa lógica não descreva adequadamente o processo de reprodução do som, ela foi central das teorias da comunicação do século XX. Nessa perspectiva, criou-se um juízo de que, na medida em que a mediação pode ser detectada, haveria uma perda de fidelidade, de modo que as “cópias” seriam versões rebaixadas dos “originais”. Dessa forma, ao sugerir uma perfeita “fidelidade sonora”, o que se buscava era argumentar que a “cópia” possuía o mesmo valor que o “original”¹⁰⁴.

Seguindo essa concepção, os anúncios dos receptores enalteciam a transformação “da mera reprodução radiofônica em uma recreação artística”, capaz de oferecer “toda a rica qualidade tonal da voz do cantor”¹⁰⁵. Este recurso foi amplamente utilizado para justificar o desenvolvimento e a venda de novos equipamentos. Assim era anunciado, por exemplo, o Rádio GE da Série “Balisa” 1936, dotado de válvulas metálicas, aperfeiçoamento “tão extraordinário que determinou a construção de um rádio inteiramente novo e diferente em tudo”. Segundo a propaganda da companhia, as válvulas metálicas tinham seu tamanho reduzido à metade das dimensões das válvulas de vidro comuns e alcançavam maior precisão, proporcionando “uma audição fóra do commum”. Pequenas, eficientes e de longa duração, elas captavam “ondas curtas e longas, com extraordinária facilidade e nitidez...”:

Assim foram silenciados para sempre os ruídos produzidos pela blindagem externa... Dominadas as vibrações microphônicas que obscureciam as recepções... aumentada a clareza e nitidez na reprodução dos programmas nacionaes e estrangeiros... Por todos os seus aperfeiçoamentos, o novo Radio General Electric para 1936 proporciona uma audição fóra do commum – dum esplendor que os annos jamais poderão empannar. Veja-o! Ouça-o! *O Radio G. E. 1936 fala por si, com uma eloquencia inegualavel.*¹⁰⁶

¹⁰⁴ STERNE, 2003, pp. 217-219.

¹⁰⁵ SMULYAN, 1994, p. 19.

¹⁰⁶ OESP, 18.9.1935, p. 5. Grifo nosso.

Imagem 9: Anúncio do Rádio General Electric da Série “BALISA” 1936

O novo milagre da “Casa dos Magicos”
a serie
“BALISA”
1936
Apresentada Hoje!




NOVAS VALVULAS METÁLICAS.
407 C.A., Pagamento, eficiência,
de longa duração... regulação auto-
mática e simples, com transmissão
muito facilidade e nitidez...

**O Novo Rádio G. E. para 1936... inteiramente
equipado com as novas valvulas metálicas.**

Mais maravilhoso do que um teatro das Mús e Uma Noite — com
seus personagens fantásticos, palcos encantados, ritmos des-
lumbrantes — surge agora o milagre realizado pela magia da
General Electric — as novas valvulas metálicas que marcam uma era de
progresso do rádio! São especificamente desenvolvidas para extrair o
máximo que diferencia a construção de um rádio inteiramente novo —
esse e diferente em tudo — a Rádio General Electric para 1936!

A superioridade das valvulas metálicas usadas pela General Electric é
tal, que seu trabalho pode ser referido para a maioria de diversos das
valvulas comuns de vidro. A grande classe valvulas é integrada
pelas de qualquer outro tipo. Além disso, atenuada para sempre as
vibrações produzidas pela iluminação externa... eliminada as vibrações ex-
ternas que abstrairiam as mensagens... aumentada a clareza e nitidez
na reprodução dos programas musicais e teatrais...

Por todos os seus aperfeiçoamentos, o novo Rádio General Electric para
1936 proporciona uma solução fina de consumo — para qualquer que se
encomprimente a adquirir. Vixe! O Rádio G. E. 1936
faz por si, com uma elegância imponente.

**RADIO
GENERAL ELECTRIC
COM VALVULAS METÁLICAS**



**HOJE, DAS 20:30 ATÉ 21 HORAS,
LIGUE SEU RÁDIO PARA:**

- Rádio Club do Brasil
- Rio de Janeiro
- Rádio Jornal do Brasil
- Rio de Janeiro
- Rádio Ipanema
- Rio de Janeiro
- Rádio Cruzeiro do Sul
- Rio de Janeiro
- Rádio Club de Pernambuco
- Recife
- Rádio Soc. de Bahia
- São Salvador
- Rádio Farroupilha
- Porto Alegre
- Soc. Rádio Atlântica
- Santos
- Rádio Difusora S. Paulo, S. A.
- São Paulo
- Rádio São Paulo
- São Paulo
- Rádio Cruzeiro do Sul
- São Paulo
- Rádio Sociedade Record
- São Paulo

DAS 21 HORAS DE HOJE:
Vixe! O Rádio G. E. 1936
faz por si, com uma elegância imponente.

Fonte: OESP, 18.9.1935, p. 5

A mesma estratégia foi empregada, quatro anos mais tarde, no lançamento do modelo Modelo AU-598 da marca Emerson, com a sua “Camara Milagrosa do Som”, que teria a capacidade de simular a experiência da presença no estúdio:

Quem ouve um EMERSON, o radio de estilo requintado e de performance incomparavel, *tem a impressão de estar no studio, tal a sua precisão.* Torna-o fiel assim a exclusiva e famosa Camara Milagrosa do Som. (...) A maior conquista da technica. A Camara Milagrosa do Som, *construida segundo os principios acusticos da voz humana,* perfeita como tudo o que a natureza produz, dá ao EMERSON *uma fidelidade realmente incomparavel.*¹⁰⁷

¹⁰⁷ OESP, 14.2.1939, p. 6. Grifos nossos.

Imagem 10: Anúncio do Rádio Emerson, Modelo AU-598

É como se eu estivesse no studio

MODELO AU - 598 -
8 válvulas, ondas curtas e longas, visão mágica - Câmara Milagrosa do Som, Transformador Universal.

QUEM ouve um EMERSON, o radio de estilo requintado e de performance incomparavel, tem a impressão de estar no studio, tal a sua precisão. Torna-o fiel assim a exclusiva e famosa Câmara Milagrosa do Som. Ouça um EMERSON, de alta qualidade e baixo preço, e ficará maravilhado!

A MAIOR CONQUISTA DA TÉCNICA

A Câmara Milagrosa do Som, construída segundo os princípios acusticos da voz humana, perfeita como tudo o que a natureza produz, dá ao EMERSON uma fidelidade realmente incomparavel.

Radio Emerson

DISTRIBUIDORES
BYINGTON & C.
LGO. DA MISERICORDIA, 4 - S. PAULO

RIO DE JANEIRO - SANTOS
BAHIA - RECIFE - CURITIBA
PORTO ALEGRE - NEW YORK

Oito válvulas, ondas curtas e longas, visão mágica, Câmara Milagrosa do Som, Transformador Universal. “É como se eu estivesse no estúdio”. Fonte: OESP, 14.2.1939, p. 6.

Com o tempo, de assunto restrito a uma comunidade de expertos, o pacto silencioso entre emissoras, fabricantes de aparelhos, anunciantes e ouvintes propiciou que se desenvolvesse cotidianamente uma escuta altamente especializada, a qual se apoiava na noção de fidelidade sonora e a disseminava. A partir dos anos 1930, não só os fabricantes de aparelhos, mas também cada nova estação que surgia no cenário paulistano se valia como recurso publicitário da retórica de possuir uma transmissão mais límpida e de maior alcance¹⁰⁸, como sugere o *slogan* da Rádio Difusora, “a emissora do som de crystal”, ou ainda o da Excelsior, “o maior auditório do Brasil: uma poltrona em cada lar”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Conforme observou Smulyan, uma das consequências mais imediatas da valorização do alcance nas transmissões foi que as emissoras dispensaram os artistas locais em favor de artistas de renome pelo país. Ver: SMULYAN, 1994, p. 8. No caso de São Paulo, isso é notável pelas turnês de cantores vindos do Rio de Janeiro, como Francisco Alves, Carmen Miranda, Orlando Silva, Silvio Caldas, entre outros, que arrastavam multidões aos auditórios das estações paulistanas. Da mesma forma, os anunciantes locais foram substituídos por companhias multinacionais que procuravam projeção no mercado brasileiro, e que tinham dinheiro para cobrir o cachê de artistas mais conhecidos.

¹⁰⁹ *Almanaque do Rádio*, 1951, p. 19.

Imagem 11: Propaganda da PRF-3 Rádio Difusora



*Propaganda da PRF-3 Rádio Difusora, enaltecendo a eficiência de suas transmissões a fim de atrair anunciantes.
Fonte: Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, s/d.*

O interessante é que os próprios ouvintes passaram a se apropriar de algumas expressões utilizadas a princípio pela indústria do som e pelo *marketing* das companhias e das emissoras, como demonstrava uma propaganda da Rádio Difusora, em 1935, na qual ela tornava público “o seu reconhecimento para com os milhares de ouvintes brasileiros que a tem distinguido com expressões elogiosas e entusiásticas (...)”¹¹⁰. Os exemplos foram escolhidos a esmo “entre a nossa volumosa e desvanecedora correspondência”, e eram procedentes de diversos estados brasileiros. O ouvinte Octaviano Lima, de Gymirim (atual Poço Fundo, Minas Gerais), afirmava ter recebido as irradiações da emissora “com tanto volume e nitidez como nem uma outra estação da America do Sul”, usando “um radio de 5 valvulas apenas”. Eduardo Eustaquio dos Santos, de Florianópolis, dizia que a Rádio Difusora “é hoje a primeira estação de radio na America do Sul, pois é a única que encobre as argentinas”. E Augusto Costa, ouvinte de Araguari, Minas Gerais, afirmava que aquela era “a melhor estação do Brasil, pelas razões: a) Potencia; b) sonoridade; c) livre de interferencias e de ‘fadings’.”¹¹¹ A proliferação dessa terminologia ficou registrada, inclusive, na música

¹¹⁰ O signo invencível da eficiência. *OESP*, 30.5.1935, p. 6.

¹¹¹ *Idem*.

popular, como se percebe na moda de viola “A muié e o rádio”¹¹², de Mandy e Sorocabinha: “O amor vai na onda/ Quando não acha interferência/ A sogra é a estática/ Que faz perder a paciência”¹¹².

Claro que, em muitos casos, como observou Rauch¹¹³, as imperfeições técnicas podiam aumentar o interesse numa transmissão, ao exigir uma concentração especial do ouvinte. No entanto, este era um fator apenas latente, de modo que as vendas de equipamentos se assentavam no incessante aperfeiçoamento técnico, levando à criação de uma necessidade imaginária de se consumir modelos que possuíssem maior “fidelidade sonora”. Esta era a justificativa para a variação de preços dos modelos mais sofisticados, aspecto captado de maneira sagaz pela revista ítalo-paulista *Il Moscone*:

COMM. FERRABINO – É muito sensível o seu radio?
POCI – Nem me fale. É tão sensível que se põe a chorar commigo cada vez que eu tenho que pagar a sua prestação.

Imagem 12: “O radio á prestação”



Charge de Gobbi, publicada em Il Moscone, nº 422, 15.2.1936, p. 13.

¹¹² MANDY & SOROCABINHA. *A muié e o rádio*. Moda de viola. Columbia nº 8.315, Lado A, 1937. A transcrição foi consultada em SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha: vida e obra. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci, 2011, p. 153.

¹¹³ RAUCH, 1998, p. 197.

Não obstante, a partir de sua massificação, a escuta do rádio não deixava de consistir, a princípio, numa maneira mais barata de consumir música, uma vez que não seria necessário comprar os discos a cada lançamento, compensando o investimento inicial na aquisição de um receptor. Por outro lado, a existência de uma economia paralela, através do aluguel e venda de discos usados¹¹⁴, sugere que, além do preço, havia outros motivos para que o rádio alcançasse certo protagonismo a partir dos anos 1930, ainda que, para o ouvinte, houvesse o inconveniente das intervenções publicitárias: a curadoria da programação¹¹⁵; a existência de um grande volume de produções musicais que não chegavam a ser registradas em disco – já que a programação ao vivo se tornou o diferencial da maioria das emissoras – e, em consequência disso, a inscrição da performance radiofônica na esfera do espetáculo. Esse último fator possivelmente se intensificou com os programas de auditório, como apontava Octávio Gabus Mendes, em um artigo publicado em 1943:

O auditório passou por uma fase de transformação. Hoje dá gosto de ir a um auditório. As Emissoras Associadas de São Paulo têm um auditório bonito, amplo, bem confortável, emoldurado por pinturas de Candido Portinari. *O público entendeu que está assistindo, de graça, a um espetáculo, a um divertimento e que, por isso, deve ao artista e à estação o respeito de seu silêncio na hora certa, a sua alegria espontânea e delicada na hora de se divertir.* Com isso já se modificaram os programas de auditório. Sua evolução faz evoluir o público. O pessoal que vai ao auditório da Tupi-Difusora aos domingos, contando, não se acredita. Só vendo. Passam contando, pelas portas do auditório mais de 4 mil pessoas.¹¹⁶

A irradiação ao vivo, entretanto, não era regra, como sugere o comentário do *Almanaque do Rádio* acerca da Rádio Excelsior, que nasceu nos anos 1930 como uma emissora de “música fina” e cuja programação era quase inteiramente composta de músicas gravadas: “os apreciadores da música fina, como todo o público, preferem uma boa gravação a u’a má interpretação, embora transmitida de estúdio”¹¹⁷. Da mesma forma, o editorial da coluna Radiolandia em 28 de novembro de 1936, constatava que muitos artistas de rádio em São Paulo encontravam-se “parados, devido á celebre concorrência dos ‘artistas em conserva’,

¹¹⁴ Segundo González, “provavelmente o aluguel e a venda de discos usados não foram tão esporádicos”, pois, por se tratar de uma “economia paralela aos monopólios do disco”, talvez seu principal veículo de promoção não fosse a publicidade paga nos principais jornais, mas o “boca-a-boca ou a publicidade em jornais de menor circulação”. GONZÁLEZ, 2018, p. 158.

¹¹⁵ Conforme observou Pinto, um disco reproduzido num programa de rádio era uma experiência diferente da escuta individual, pois os temas e as sequências das músicas eram escolhidos pelos produtores, pensando em conferir uma coerência à programação. PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 54.

¹¹⁶ MENDES, 1988, p. 82. Grifo nosso.

¹¹⁷ *Almanaque do Rádio*, 1951, p. 19.

ou sejam [sic] os discos”¹¹⁸. É difícil mensurar até que ponto os dois meios fossem de fato concorrentes, já que eles estavam sujeitos a práticas de escuta distintas – o disco, limitado pelo formato de 78 rpm, que comportava somente duas músicas por unidade; o rádio, dado ao seu caráter efêmero¹¹⁹. Muito provavelmente, o crítico da Radiolandia, que contestava o senso comum de que em São Paulo não havia artistas de rádio, estivesse se referindo à concorrência dos discos de cartazes nacionais, ligados ao *broadcast* do Rio de Janeiro, ou mesmo internacionais, posto que havia uma forte presença da música portenha em São Paulo.

De qualquer forma, a cultura do disco teve grande impacto na música executada no rádio, tanto ao determinar a duração das canções – logo, a configuração dos programas irradiados –, como pelo fato de que “com a generalização da escuta doméstica ao longo de todo o século XX, a ‘fidelidade’ ao ‘original’ tornou-se responsabilidade do artista durante a performance, e não do disco ao registrar a performance”, transformando a apresentação ao vivo na “materialização do gesto do artista”¹²⁰. Assim, é possível entender o espanto de certo crítico da coluna “Dos estúdios...”¹²¹, no *Correio de S. Paulo*, ao comentar a performance de Ascendino Lisboa – cantor que já havia sido destaque da mesma coluna meses antes, pelo fato de ter “estylo para o microphone”¹²² –, na Rádio Cruzeiro do Sul, em 1933:

Um dia desses ouvia a Cruzeiro. “Vae cantar Ascendino Lisboa”, disse a voz de Octavio Gabus Mendes, meu collega. Ascendino... Lisboa... Não chegou a haver interrogação porque nem sequer houve curiosidade. Não virei o “dial”, porque estava com preguiça de me levantar de onde estava. Mas quando sua voz chegou até a mim... *Tive a impressão exacta de que era disco*. Quiz telephonar e perguntar se era cantor, mesmo, ou era “tapeação”... Preferi continuar ouvindo. Ora essa!... Cantou coisas brasileiras de mistura com coisas americanas. Gostei p’ra burro!... Fiquei certo de que São Paulo ganhára um artista. E ele o é. *Canta para o microphone*. Não bêrra. Não põe os bofes de fóra. Não “mostra” voz... Às vezes murmura. Às vezes fala só. Mas agrada em cheio. Pode-se ouvir. Dizem que foi contractado pela Cruzeiro. Se é verdade, merece a PRB-6 os nossos parabens.¹²³

¹¹⁸ São Paulo tem artistas de radio. *CP*, 28.11.1936, p. 5.

¹¹⁹ PINTO, 2014, p. 53-54.

¹²⁰ GONÇALVES, 2013, p. 98-99. Segundo Bottone e Ruggieri, apud Coli, uma das consequências desse processo na interpretação dos artistas líricos foi que, ao o disco se tornar “parâmetro irrenunciável para o juízo do público, e frequentemente da crítica”, os artistas passaram a se submeter a mais ensaios, a fim de “sustentar, pelo menos dignamente o confronto”. COLI, Juliana. *Vissi D’Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 125.

¹²¹ Coluna diária, cuja primeira edição foi publicada em 11.8.1933, a princípio era assinada por “Dr. Mike”. Depois ganhou as contribuições de “Perroquet, Furtado & Cia.”. A partir da edição de 24.8.1933, passou a ser assinada apenas por “R.R.”. Talvez a identidade de seus autores fosse preservada devido aos comentários ácidos e satíricos que a coluna fazia. No final do ano, suas aparições já eram menos frequentes, ou dentro da coluna “Radio”. Na diagramação do jornal, ela se encontrava na mesma folha dedicada à “Cinematographia”.

¹²² *Correio de S. Paulo*, 30.1.1933, p. 8.

¹²³ *Correio de S. Paulo*, 6.9.1933, p. 4.

Além de indicar uma transformação nas formas de recepção e no gosto dos ouvintes, aquele comentário apontava para uma mudança nos próprios padrões performativos dos cantores do disco e do rádio: ao se apropriar da tecnologia dos microfones e amplificadores elétricos¹²⁴, foi possível trazer o canto próximo à fala, produzindo um novo tipo de registro vocal nas interpretações. Esta mediação não passava despercebida aos ouvintes, como se pode perceber pelo comentário do ouvinte Pereira Reis Junior, a respeito da performance do cantor Ivo Salles:

Os cantores das nossas canções e dos nossos sambas, conhecemol-os, quasi todos, dos microphones das estações de radio. Dahi o perigo de julgarmos do valor e da grandeza de uma voz através desses aparelhos. Às vezes ella encerra todas as características principaes: — a extensão, a tonalidade e a melodia, tudo através da maravilha de um microphone, o emoldurador, o responsavel, pela belleza que vem ate nossos ouvidos.¹²⁵

Os processos de instrumentação, igualmente, passaram por reformulações, de modo a lidar com as limitações e a valorizar o potencial desse novo universo¹²⁶. Estas possibilidades fariam do rádio um meio não apenas de divulgação, como também de produção musical, a qual, ao mesmo tempo em que era concebida, se tornava objeto de uma incipiente análise e debate intelectual.

¹²⁴ Conforme observou González, a indústria do rádio experimentou, no começo dos anos 1920, a captação do som por meio de microfones e amplificadores elétricos, desenhados a princípio para a transmissão do som pelo telefone. Em 1925, a Columbia passou a empregar essa tecnologia na gravação de discos. “A conversão da onda sonora em impulso eletromagnético permitiu captar sons de volume mais baixo, registrar um maior número de frequências sonoras e harmônicos, e assim melhorar as características tímbricas dos instrumentos musicais e das vozes gravadas. Em termos práticos, a nova tecnologia ampliou as possibilidades de registrar mais instrumentos sem comprometer suas características sonoras e outorgando maior clareza ao produto final”. GONZÁLEZ, 2018, p. 60-61.

¹²⁵ Um interprete da musica brasileira. Bilhete ao Ivo. CP, 17.7.1937, p. 6. Radiolandia.

¹²⁶ Isso ocorreu não apenas com as orquestras, como também na formação dos conjuntos regionais. Armandinho, líder do Regional da Record, por exemplo, usava cordas de aço, por possuir maior projeção sonora, facilitando a captação do microfone. Da mesma forma, Antonio Rago, ao criar seu regional, em 1942, incluiu um acordeão, que não era usual fora de conjuntos “sertanejos”. A formação de seu regional contava com violão elétrico e acústico, acordeão, clarineta, cavaquinho, contrabaixo e pandeiro. Segundo o violonista, essa instrumentação resultava em “um conjunto mais evoluído, com um som mais profundo”. RAGO, Antonio. Depoimento a Paulo Marcos Putteman. São Paulo, MIS-SP, 25.9.1981. Série Depoimentos sobre choro e música paulistana. Ver também: PICHERZKY, Andrea Paula. *Armando Neves – Choro no violão paulista*. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes/Unesp, São Paulo, 2004, p. 74.

“Esse ouvido que tudo percebe”: a música no rádio

Na edição de sábado, dia 17 de julho de 1937, o *Correio Paulistano* anunciava, em sua seção dedicada à radiofonia, que a Rádio Difusora prometia proporcionar “um grandioso concerto symphonico” ao “publico paulista amante da musica de classe”¹²⁷, sob a regência do maestro Leon Kaniefsky¹²⁸. Entre outras obras, o concerto levava aos ouvintes um trecho da Sinfonia nº2 de Rubinstein, conhecida como *O Oceano*. A transmissão, que foi ao ar na segunda-feira seguinte, dia 19 de julho, às 20h45, parece ter agradado, pois “cartas, telephonemas e telegrammas recebeu a direcção da PRF-3, elogiando tal concerto. Além disso, o critico de arte da ‘Folha da Manhã’, abrindo uma excepção, conforme declarou, fez uma critica, a mais desvanecedora possível, ao concerto”¹²⁹. Segundo a apreciação de alguns ouvintes, que escreveram à estação tão logo terminada a audição,

Nada faltou ao seu concerto de hoje: pureza maravilhosa de som como nenhuma outra estação possui, programma organizado com o maior bom gosto, orchestra homogenea, afinada, disciplinada, com sonoridade magnifica, e o grande regente que é León Kaniefsky, o seu Orientador Artístico, que é o artista admiravel que São Paulo conhece e aprecia, apesar da sua excessiva modestia.¹³⁰

Quando iniciou sua carreira no rádio, Kaniefsky já era prestigiado por sua atuação como regente. Em 10 de outubro de 1935, a crônica de Artes e Artistas d’*O Estado de S. Paulo* elogiava a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky, afirmando que aquele era um “agrupamento homogeneo, que vem continuamente burilando suas realizações, hoje bastante completas no sentido da afinação, do phraseado, do colorido, sem que lhes possa fazer a menor reserva”¹³¹. O musicólogo Mário de Andrade, em sua coluna de música no *Diário de S. Paulo*, parecia igualmente simpático à atuação do maestro: “A gente percebe nesta sociedade

¹²⁷ Notícias da Diffusora. *CP*, 17.7.1937, p. 6.

¹²⁸ Leon Kaniefsky nasceu em 12 de agosto de 1897, em Odessa, Rússia (atualmente Ucrânia). Filho de Etia (Anna) e Khaim (Charles) Kaniefsky, foi batizado Lazaro Leão, segundo consta o assento lavrado pelo rabino da cidade de Odessa, sob o número 1.412, em 14 de agosto de 1897. Naturalizado brasileiro em 1921, era formado em Engenharia Química pelo Mackenzie e fez seus estudos musicais na Europa, na Escola Marteau de Genebra. Nos anos 1930, dirigiu a Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky, e, em 1946 foi membro fundador e diretor técnico (regente) da Orquestra Universitária da USP, composta de amadores, em sua maioria diplomados pelas faculdades da Universidade de São Paulo. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, Vol. 51, Documentos pessoais.

¹²⁹ Notícias da Diffusora. *CP*, 24.7.1937, p. 6.

¹³⁰ Carta de ouvintes a Rádio Difusora, 19.7.1937. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 47, Referências elogiosas.

¹³¹ Artes e Artistas. *OESP*, 10.10.1935, p. 5.

e em seu regente, prof. Leon Kaniefsky um entusiasmo sincero, uma vontade firme de progredir”¹³².

Apesar da repercussão positiva que obteve junto à crítica musical de seu tempo, o maestro comunicava aos consócios, em junho de 1936, o fim da Sociedade de Concertos Leon Kaniefsky, após três anos de atividade, fato que ele atribuía à “exigua receita proveniente dos socios, em desequilíbrio com a forçada despeza dos concertos” e à “dificuldade de manter uma orchestra de amadores, constituída de elementos homogeneos e fixos”. Tratando-se de uma sociedade fundada com o “fim exclusivo de servir a collectividade, (nunca com o fim de lucro)”, o maestro logo encontrou dificuldades de prosseguir os trabalhos, sugerindo a inadimplência dos próprios sócios¹³³. Antes que a orquestra fosse completamente extinta, no entanto, realizaria naquele ano diversas audições na Rádio Difusora, momento em que provavelmente o maestro teve suas primeiras experiências com o *broadcasting*. Pouco depois, ele foi nomeado diretor artístico daquela emissora.

Foi nessa época que Kaniefsky escreveu, entre os meses de março e julho de 1937, uma série de ensaios sobre a música no rádio, publicados na mesma seção que registrava de maneira elogiosa sua atuação como regente, a “Radiolandia”. Preocupando-se em estabelecer parâmetros para aperfeiçoar a música irradiada, os textos de Kaniefsky para essa coluna – ao todo onze, nove dos quais especificamente dedicados à música no rádio¹³⁴ – pareciam se destinar não somente ao ouvinte de rádio, mas sobretudo aos maestros, arranjadores, instrumentistas, cantores e demais envolvidos na produção musical das emissoras. As questões por ele abordadas concerniam ao diagnóstico das especificidades impostas por este meio e buscavam apontar “novos caminhos na interpretação e execução, no que diz respeito (...) á circumstancias acústicas e radio-technicas”¹³⁵.

Até que ingressasse no *broadcast*, a referência sonora e performática de Kaniefsky era a execução da música na sala de concertos, o que serviu de contraponto para suas especulações acerca da música irradiada. Em seu texto de estreia, em 13 de março de 1937, ele afirmava que “o radio vae, muito provavelmente, abalar seriamente o concerto post-beethoveniano, affectando o seu character basico, os seus elementos primordiaes”. No entanto,

¹³² ANDRADE, Mário de. *Música e jornalismo. Diário de S. Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993, p. 156.

¹³³ Sociedade Leon Kaniefsky, 1936, s/n. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp.

¹³⁴ Os outros dois textos referem-se às obras de Mendelssohn e Verdi.

¹³⁵ KANIEFSKY, Leon. Radio. In: *CP*, 13.3.1937, p. 6 [Radiolandia].

ele sinalizava que certas transformações já vinham ocorrendo no próprio concerto como “acontecimento social”, destinado ao grande público, que impunha ao artista criador “problemas alheios a considerações puramente estético-artísticas”:

Já não se faz mais boa musica na tranquilla intimidade de uma sala, para um *pequeno auditorio selecto e intelligente*. As salas de concertos sempre maiores, destinadas a formações orchestraes cada vez mais densas, os meios mecanicos de expressão musical, as caixinhas, as caixas e os elementos ruidosos que não pertencem á [sua] familia instrumental, são excessos aos quaes se habituou pouco a pouco o grande publico. Experiencias de concertos em salas escuras para que os interpretes sejam invisiveis e salas com palco coberto, são excessos, como são excessos tambem as projecções multicolores sublinhando o pathos emotivo das criações musicaes. Excessos que lograram a espectativa ansiosa do publico ávido de impressões novas.¹³⁶

O comentário não deixava de ser eivado por certo traço aristocrático, pelo qual “a música clássica participa na diferenciação do espaço social, ou talvez melhor, na sua elaboração”¹³⁷. Conforme apontou Iazzetta, no século XX essas escutas parecem ter sido “qualificadas e hierarquizadas, o que denota uma atitude ideológica no sentido de validar determinados repertórios musicais e estabelecer sua conexão com determinados grupos de ouvintes”. Segundo o autor, “talvez a distinção mais nítida que reflita esse processo seja a separação entre as músicas de concerto e as de entretenimento”, que ressoam “na delimitação entre os repertórios erudito e popular”¹³⁸.

Não obstante, o maestro pensava que a “pesquisa, justamente, dessas novas formas de expressão, traz em si o germen da decadência”, uma vez que, para não frustrar a expectativa do público, para quem o acontecimento musical “não sómente se prende a factos acusticos, mas une-se tambem na maior parte a impressões opticas”, a obra de arte era forçada a “viver uma vida exterior”¹³⁹. Embora não tenha tido contato com os ensaios de Adorno sobre a música no rádio¹⁴⁰ – que só seriam escritos e publicados anos mais tarde – havia uma

¹³⁶ KANIEFSKY. Radio. CP, 13.3.1937, p. 6. Grifo nosso.

¹³⁷ SAID, Edward W. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 22.

¹³⁸ IAZZETTA, 2009, p. 39.

¹³⁹ KANIEFSKY, Leon. Radio. CP, 13.3.1937, p. 6. Radiolandia.

¹⁴⁰ Entre 1938 e 1941, Theodor W. Adorno participou do Princeton Radio Research Project, para o qual produziu quatro ensaios. Dirigido pelo sociólogo Paul F. Lazarsfeld, o projeto foi fundado com o subsídio da Fundação Rockefeller e tinha o intuito de estabelecer, segundo seu título, “o valor essencial do rádio para todos os tipos de ouvintes”. Adorno foi convidado para ser codiretor da divisão musical do projeto, organizada por Max Horkheimer no Institute for Social Research, filiado à Universidade de Columbia – o que o levou aos Estados Unidos em 1938. O intuito para Lazarsfeld ao trazer Adorno era melhorar a pesquisa empírica, através de um pensamento preliminar teórico. No entanto, a total incompatibilidade do foco empírico do projeto com o modelo da esfera estética adorniano apresentou um impasse epistemológico. Sua contribuição central foi um estudo teórico intitulado “Uma crítica social da música de rádio”. O estudo mais extenso para o projeto foi sobre o programa *Music Appreciation Hour* da NBC. Junto com outros três textos desenvolvidos ao longo do projeto,

convergência entre suas ideias no que diz respeito ao que o sociólogo alemão denomina de “atomização da escuta” ocorrida já na sala de concerto, uma vez que os detalhes prenderiam mais a atenção que o todo, e que a “fetichização do diretor da orquestra no espetáculo” obscureceria “a compreensão de seu verdadeiro papel”¹⁴¹. Na mesma direção, Kaniefsky afirmava:

Parece não ser mais possível separar o valor intrínseco da obra de arte da necessidade de ver o artista-interpretar. O público, que é, por assim dizer, o fundo de ressonância das salas de concertos, precisa dos meios de expressão artificiosos, dando ao mesmo tempo à sala de concerto o aspecto de solenne recolhimento, que comunica ao artista o estado espiritual de vibração indispensável à expressão musical¹⁴².

No entanto, se para Adorno o rádio era um revelador, ou um amplificador dessa “regressão da audição” presente na vida musical clássica, para Kaniefsky, ao derrubar convenções e abalar a relação “obra de arte-interpretar-audição”, ele exigiria outros tipos de abordagem. Nesse sentido, o rádio se apresentava como um meio rico de possibilidades, uma vez que destituído do “contacto visual e sensível”, impunha a descoberta de novos caminhos na interpretação e na execução, calcado em “transmitir *o puro elemento musical*, desenvolver a cultura musical. Se o conseguir estará abalado o concerto post-beethoveniano em sua essência interior”¹⁴³.

O mais interessante é que Kaniefsky parecia simultaneamente abstrair e reiterar a “aura” da música como obra de arte através do rádio, pois este permitiria ao artista se ocupar da questão “puramente” musical. Como afirmou no ensaio seguinte, do dia 20 de março, no rádio “É a obra em si e não o artista que está em primeiro plano”. Para ele, essa execução impessoal, despojada do contato subjetivo “é ao mesmo tempo a grande prerrogativa e a grande fraqueza do rádio”, pois ao passo que “elimina o artificialismo (...) coloca a obra de arte em condições de adaptação”. Este seria identificado por ele como o cerne de uma nova psicologia musical que o rádio estabelecia para ouvintes e intérpretes, “a psicologia do

Adorno considerou que o estudo sobre a NBC foi uma tentativa, em última instância malograda, de elaborar uma sociologia e uma psicologia social da música do rádio sistematicamente executada. Juntos, estes textos fazem parte de um estudo sobre rádio que Adorno planejava escrever para a Oxford University Press. Intitulado *Current of Music: Elements of a radio theory*, foi publicado de modo fragmentário como um dos escritos póstumos de Adorno [*Nachgelassene Schriften*], editado pelo Adorno Archive em Frankfurt. Cf.: LEVIN, Thomas Y.; LINN, Michael von der. Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project. *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 2 (Summer, 1994), p. 320-321.

¹⁴¹ BUCH, Esteban. Philosophies de la radio par gros temps. *Critique*, 2011/10, nº 773, p. 747.

¹⁴² KANIEFSKY, Leon. Radio. *CP*, 13.3.1937, p. 6. Radiolandia.

¹⁴³ Idem.

radio”. Sua concepção de “psicologia do rádio”, no entanto, era um pouco vaga e acusmática¹⁴⁴. Ele não chegava a propor, como o fazia Adorno, que no rádio o ouvinte

pode ter consciência daquilo que ouve, mas é inconsciente de “como” ouve, pois não tem percepção nem mesmo das transformações técnicas operadas pela engenharia de transmissão e controle do som, dos microfones, alto-falantes, etc., que “adulteram” os sons dos instrumentos musicais, bem como da ubiquidade que suprime a determinação espacial da música.¹⁴⁵

A ideia de “psicologia do radio” sustentada por Kaniefsky dizia respeito tão somente às adaptações necessárias à execução musical ao serem transpostas para diante do microfone:

No studio, em virtude de amortecedores, paredes isolantes, etc., o interprete precisa ‘criar’ o ambiente sonóro, *tão aproximadamente quanto possivel, do efeito considerado original*. Executa por conseguinte modificando, ampliando, adaptando, sem entretanto poder ouvir durante a execução, os resultados transmittidos. Deve saber ‘imaginar’ dentro das possibilidades, *o quadro sonóro desejado no receptor, para o grande auditorio externo*.¹⁴⁶

Ao defender que seria necessário criar no estúdio “o ambiente sonóro, tão aproximadamente quanto possivel, do efeito considerado original”, o maestro parecia endossar a concepção de fidelidade sonora, a qual tornava imperceptível todo o aparato técnico e o trabalho humano que a sustentava. Curiosamente, esse raciocínio acabava por incorrer no mesmo “artificialismo” que ele rechaçava na sala de concerto – a diferença é que esse estaria fora do campo de visão dos ouvintes. Ao que tudo indica, o maestro não estava levando em conta a música popular e os programas de auditório que, em conjunto com imprensa jornalística, começavam a construir um *star system* e seu característico culto à imagem.

Por outro lado, Kaniefsky parecia atento à necessidade de se familiarizar com os problemas peculiares ao rádio, “medeante exercicios e experiências”¹⁴⁷, uma vez que os conhecimentos teóricos e práticos adquiridos na sala de concerto, por si só, não garantiriam o êxito da execução numa nova condição acústica. “Sómente assim pode ser resguardado o

¹⁴⁴ Como apontou Sterne, as concepções acusmáticas se pautam pela separação entre o som e sua fonte. Nesse sentido, o compositor Pierre Schaeffer afirmava que as tecnologias de reprodução sonora produzem sons “acusmáticos”, já que sua fonte não é percebida. John Corbett estende sua reflexão mobilizando um modelo explicitamente psicanalítico, a fim de abordar o som reproduzido em termos de falta visual. STERNE, op. cit., p. 34.

¹⁴⁵ CARONE, Iray. Sobre o conceito adorniano de “regressão da audição” nos manuscritos de 1938. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, Número 6, pp. 259-288, dez. 2014, p. 267.

¹⁴⁶ KANIEFSKY, Leon. Radio. *CP*, 20.3.1937, p. 6. Radiolandia. Grifos nossos.

¹⁴⁷ Idem.

necessario sentimento da interpretação musical radiofônica”¹⁴⁸. Assim, se nos dois primeiros ensaios ele fazia uma espécie de balanço das condições específicas da música no rádio, nos seguintes ele se dedicava a propor algumas soluções, a fim de se obter o “equivalente psychico da sala de concertos”¹⁴⁹.

Muito possivelmente, o maestro estava dialogando com a obra *Panorama de la radio*, do musicólogo e crítico francês André Coeuroy¹⁵⁰, publicada em 1930, na qual o autor estabelecia uma diferença entre o que ele nomeava de música “radiogênica” e música “radiofônica”. Segundo Cohen, por música “radiogênica” Coeuroy entendia tratar-se daquela que se definiu como suscetível de melhor passar para o rádio, ou para ele criada. “Nesse sentido, nos anos 1930, se considerava que Mozart e Bach eram compositores radiogênicos”. Já as composições “radiofônicas” seriam aquelas nas quais o meio não passava de um simples suporte ou máquina para difusão¹⁵¹. Embora mais tarde o conceito de “música radiogênica” tenha sido criticado pelo sociólogo francês Alphons Silbermann¹⁵², a obra de Coeuroy parece ter sido uma das primeiras a considerar o rádio como um meio legítimo de produção musical e a sistematizar uma metodologia para a execução da música no rádio. O musicólogo afirmava:

Não cabe a mim escrever um “Tratado de harmonia e orquestração para músicos radiofônicos”. Mas não duvido que este tratado deva ser escrito um dia. E esse dia será um marco para os verdadeiros amigos da música que depositam confiança no rádio. Até lá, este pequeno decálogo pode lhes servir:

1. Toda obra orquestral, cujas linhas melódicas não são claramente diferenciadas, são desfiguradas pelo microfone.
2. Os acordes muito comprimidos e compactos tornam-se um “chiclete”. Disso resulta que os compositores que desejarem escrever músicas radiogênicas sejam conduzidos a usar uma escrita nova e controlada.

¹⁴⁸ KANIEFSKY, Leon. Radio. *CP*, 20.3.1937, p. 6. Radiolandia.

¹⁴⁹ KANIEFSKY, Leon. Radio. *CP*, 3.4.1937, p. 6. Radiolandia.

¹⁵⁰ Além das próprias ideias apresentadas em seus ensaios, é possível inferir que Kaniefsky tenha tido contato com a obra de Coeuroy através da relação de livros de sua biblioteca pessoal, doada à biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da USP, na qual a obra encontra-se presente. Agradeço ao pesquisador Adriano de Castro Meyer, responsável pelo Acervo Leon Kaniefsky, por possibilitar o acesso a esse documento.

¹⁵¹ COHEN, Andréa, Les compositeurs et l’Art radiophonique. *Site du Groupe de Recherches et d’etudes Sur La Radio* [<http://www.grer.fr/>], Janvier 2009, p. 3. Na nota introdutória de *Panorama de la radio*, de Coeuroy, a definição mais precisa era a seguinte: “RADIOPHONIQUE, adj. Qui appartient à la radio [que pertence ao rádio]. (...) RADIOGÉNIQUE, adj. Qui trouve as raison d’être et ses lois dans les caracteres spécifques de la radio [que encontra suas razões de ser e suas leis no caráter específico do rádio]”. COEUROY, André. *Panorama de la Radio*. Avec um exposé technique de Jean Mercier. Dixième édition. Paris, Éditions KRA, 1930, s/n. Tradução livre.

¹⁵² SILBERMANN, Alphons. *La música, la radio y el oyente*. Traduzido para o espanhol por Alicia R. De Lechner. Buenos Aires: Nueva Vision, 1957, p. 14.

3. Os instrumentos de arco são respeitados pelo microfone no agudo e no médio, mas o quarteto de cordas, no grave, não passam de horror e putrefação.
4. As madeiras são de uma claridade deleitante, mas o flautim, sobretudo nos agudos, tira sem pudor toda a cobertura a elas; convém deixa-lo de lado.
5. As trompas, que já são o terror dos maestros, têm o aspecto de catástrofe. Pelo *impiedoso microfone que amplifica todos os defeitos*, escutamos o trompista salivar.
6. O trompete é um “bom garoto”. É de ataque em todas as posições, mesmo com o tampão da surdina.
7. A harpa desenvolve suas graças mais no agudo que no grave.
8. A bateria é uma caixa de travessuras: a caixa grande mistura tudo; a caixa clara é irreconhecível; os pratos ignoram aquela irradiação que lhes faz tão sedutoras no fonógrafo.
9. Os tímpanos são temperamentais. Pequenas batidas enxutas? Perfeito. Rufar? Desastre.
10. O xilofone é o rei do microfone.¹⁵³

Não por acaso, ao propor maneiras de minimizar os problemas decorrentes da irradiação da música orquestral, Kaniefsky utilizava uma expressão similar à de Coeuroy para se referir ao microfone – “esse ouvido que tudo percebe”, capaz de neutralizar certos coloridos e ampliar os defeitos, captando não só “as vibrações, mas também os resíduos da geração do som que se acham fóra da nossa sensibilidade auditiva”¹⁵⁴. Kaniefsky, no entanto, tinha uma percepção diferente com relação à afirmação do musicólogo francês de que “as próprias vozes são submetidas às leis do microfone”¹⁵⁵. Ao contrário disso, o maestro afirmava que

O radio não submete ás suas leis despóticas, a voz humana, este maravilhoso e malleavel instrumento: bem ao contrario; enriquece as suas caracteristicas essenciaes de timbre, expressão e rendimento harmonico, attribuindo-lhe matizes especiaes de um certo avelludado que os instrumentos não conseguem obter no microfone. Este ultimo, é um bom alliado da voz: encarrega-se sempre de arredondar e polir as suas arestas sonoras. Não lhe perturba a cyclagem, e mesmo em caso de ruídos residuaes, de alta ou baixa frequência, de união com instrumentos os mais variados, não lhe modifica o character. Assim, o radio não requer vozes especialmente timbradas. Constitue a nova grande oportunidade para os cantores de carreira e a nova grande tentação para quem se suppõe alguma qualidade vocal¹⁵⁶.

Os problemas gerais detectados pelo maestro, contudo, em muito se assemelhavam àqueles listados na obra do musicólogo francês. Dessa forma, uma de suas recomendações era

¹⁵³ COEUROY, 1930, pp. 180-181. Grifos nossos. Tradução livre.

¹⁵⁴ KANIEFSKY. Radio. *CP*, 3.4.1937, p. 6.

¹⁵⁵ COEUROY, op. cit., pp. 181-182.

¹⁵⁶ KANIEFSKY. Radio. *CP*, 1.5.1937, p. 6.

a de que o regente soubesse “abandonar honestamente os métodos da prática musical até agora seguida e adaptar-se aos fundamentos da musicalidade radiofônica”. Um ponto em comum às proposições de Coeuroy¹⁵⁷ era a de que a dinâmica da orquestra não poderia mais ser sinônimo de *crescendo* dinâmico:

De boa regra seria não procurar os exagerados pianísimos, assim como evitar o fortíssimo orquestral no rádio. O melhor operador não pôde evitar o brusco levantamento de nível num fortíssimo “pedante” e “exibicionista”! As deformações que sofre a obra de arte não são menores que os inconvenientes sofridos no transmissor.¹⁵⁸

Com relação à composição orquestral, o maestro observava que a preocupação de fazer caber em um número relativamente pequeno de instrumentistas os representantes de todos os naipes limitava a quantidade de instrumentos de cordas e tornava a orquestra, por melhor que fosse, “um conjunto de fraca qualidade”¹⁵⁹. Porém, ao contrário de Coeuroy¹⁶⁰, ele priorizava os instrumentos de corda, propondo que se respeitassem as proporções instrumentais clássicas, a fim de obter “a mais alta precisão de execução técnica” possível. Além disso, acreditava que “todos os instrumentos modernos de percussão são recomendáveis”, e aconselhava que se evitassem carregadas alterações e tonalidades inadequadas aos transpositores, a fim de ganhar em limpeza e liberdade de execução. Tendo em vista essas restrições, o maestro pensava que

As orquestras de pianos, os conjuntos de cordas com acréscimo de instrumentos não usados na orquestra clássica, os quartetos heterogêneos, as formações instrumentais com o acréscimo de canto à boca fechada e mil outras serão as combinações, que não obedecerão a simples caprichos ou fantasias, mas à seleção ponderada de instrumentos que o rádio une, para o maior partido possível da eficiência sonora. Esta transformação terá, por assim dizer, a sua justificação não só nas exigências do microfone, mas também na interessante tendência do modernismo simfônico, que não poupa meios e inovações para os efeitos sugestivos que recolhem em si

¹⁵⁷ Segundo Coeuroy, uma orquestra tocando entre o *pianissimo* e o *fortissimo* emite volumes de som de 1 a 1.000.000. “Ora, a relação limite para o rádio é de 1 a 10.000, ou seja, um centésimo, que corresponde aproximadamente aos limites do *piano* e do *forte*. Se passarmos esses limites, as passagens em *forte* sobrecarregarão o transmissor e os *pianissimi* serão perdidos, cobertos pelos ruídos de fundo, interferências etc. É recorrente dizer que uma retransmissão de concerto ou de ópera é uma heresia radiofônica, pois o maestro que dosa suas sonoridades diante de um auditório normal, nos limites do *pianissimo* ao *fortissimo* não pode dosá-los ao mesmo tempo nos limites do simples *piano* e do simples *forte* para seu auditório invisível. Se as retransmissões de grandes concertos são experimentadas por uma maioria dos radiotelegrafistas e sustentadas por alguns críticos, é que nem um nem o outro tem ainda uma delicadeza adequada de ouvido. O maestro da orquestra radiogênica que deverá ter por eles, e desde já ele se encontra colocado diante de uma infinidade de problemas”. COEUROY, 1930, p. 183.

¹⁵⁸ KANIEFSKY. CP, 3.4.1937, p. 6.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Segundo Coeuroy, “Em regra, a multiplicação de fontes sonoras para as cordas provoca uma interferência desagradável”. COEUROY, op. cit., p. 179. Tradução livre.

uma nitida significação representativa. (...) *A velha technica do radio admitia o archaico classicismo das formações instrumentaes; a nova technica do radio quer um aproveitamento maior das possibilidades de expressão*, de côr, de timbre dos instrumentos em uso ou não e funda, sobre novas bases, uma nova technica, que muito beneficiará os musicos estudiosos.¹⁶¹

É curioso que ele se referisse a uma “velha technica do radio” – uma técnica, na verdade, relativamente recente –, em contraposição às novas possibilidades. O mais interessante, entretanto, era o fato de que Kaniefsky apontava não apenas para a reprodução do repertório clássico no rádio, como acenava para a possibilidade de a própria técnica ser incorporada à composição musical. Dialogando com os debates em torno da consolidação do rádio como esfera de produção artística e técnica, o maestro constatava que “os novos conjuntos não serão ‘achados’ instrumentaes, mas formações calculadas para o rendimento radiophonico, com o aproveitamento de instrumentos já cahidos no esquecimento”¹⁶². Em consonância com o espírito de sua época, Kaniefsky se atentava à necessidade, já apontada por Coeuroy, de que a rádio criasse sua própria arte¹⁶³, ainda que sua prática cotidiana como regente e diretor artístico, e, possivelmente, as condições técnicas dos estúdios – avaliadas em países diferentes e com um intervalo de sete anos entre uma obra e outra –, o levasse a algumas soluções distintas.

Em meio ao grande volume de escritos em torno da radiofonia publicados pelos periódicos paulistanos – muito mais interessados na programação, de modo geral, e na vida particular de alguns artistas –, a série de ensaios de Kaniefsky se destacava por ser uma das primeiras tentativas de ponderar a dimensão estética da música veiculada pelo rádio, diante de certa relutância que a tradição ligada à crítica da música clássica tinha com relação aos meios de comunicação de massa. A partir desses fragmentos, é possível reconstituir uma parte, ainda que ínfima, do percurso pelo qual o rádio começou a ser pensado não apenas como um meio de reprodução, mas também de produção musical. Seus escritos também chamam a atenção pelo lugar social de onde emanam. Percebe-se que o maestro não desenvolve um estudo mais

¹⁶¹ KANIEFSKY, 17.4.1937, p. 4. Grifo nosso.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ COEUROY, 1930, p. 175. O reconhecimento da necessidade de que o rádio fosse um espaço de criação foi ponto em comum entre diferentes teóricos que se propuseram a analisa-lo no período. Pierre Schaeffer, em seu estudo sobre as artes-relés, constatava que o rádio só conseguiu se estabelecer como veículo de comunicação e ganhar a adesão popular a partir do momento em que deixou de apenas “transmitir” e começou a “criar”. No mesmo sentido, Brecht, em 1932, afirmava que a música irradiada deveria ser escrita exclusivamente para o rádio. Ver: SCHAEFFER, P. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010; BRECHT, Bertold. Teoría de la radio. In: GODED, Jaime (compilador). *Los médios de La comunicación colectiva*. México: Universidad Autónoma de México, 1976 (Serie Lecturas 1), p. 291.

sistemático da música no rádio, como Adorno por exemplo o faria, no bojo do Princeton Radio Research Project, cerca de um ano depois, mas partia de suas próprias questões cotidianas, inerentes ao ofício, as quais lhe permitiu constatar que “Não se transportam impunemente as condições geraes de uma sala de concertos para o radio, como está acontecendo”¹⁶⁴.

Sua análise, entretanto, parecia se limitar à formação orquestral e ao repertório da música “clássica”, muito provavelmente porque esta era a experiência que lhe era mais familiar. Por outro lado, não deixa de chamar a atenção que a música popular, onipresente, e que seria essencialmente “radiogênica” – isto é, sujeita à “manipulação” de seus timbres, instrumentos, alturas –, oferecendo elementos para corroborar sua argumentação, passasse longe de seu escopo. Este silêncio, de certa forma, reforçava certa hierarquização dos gêneros musicais, contribuindo para a construção de uma “escuta tabu”¹⁶⁵, que teve como corolário o lugar comum de que a música popular seria sinônimo de repetição e mediocridade. Era o que dava a entender a cronista radiofônica Lygia, num texto publicado na seção Radiolandia, poucos meses após a série de ensaios de Kaniefsky:

Os entendidos em musica julgaram, a principio, com severidade, as funcções dos rádios. Feita para as massas a arte radiophonica deveria resentir-se, eternamente, dessa mediocridade artística, ao gosto das multidões? De facto, a principio, foi assim mesmo. O que se exigia de uma transmissora era o que ella poderia offerecer de peor: a musica chula. Esse material sonoro alimentava, com successo, os estômagos menos incapazes de digerir um Schumann e, muito menos, um Wagner ou um Bach. Se em taes condições, o radio não cumpria a sua funcção educativa, contentava, pelo menos, a maioria, como uma ligeira recreação. Pouco a pouco porém, a funcção cultural das ondas hertzianas apparecem em um crescendo. A própria massa foi se desencantando com a monotonia da musica bohemia. A educação se operou desta forma, inconscientemente. (...) Hoje, já se ouvem programmas symphonicos, peças seleccionadas, verdadeiros concertos. E não faltam ouvintes para um quarto de hora verdadeiramente educativo no qual o radio, afinal, se integra na sua verdadeira funcção. Taes programmas merecem todos os elogios. O povo começa a travar relações cordiaes com Beethoven, Wagner e até com Bach!¹⁶⁶

Talvez Kaniefsky só pudesse levar em conta a esfera da música popular dez anos mais tarde, quando se viu à frente da direção do programa *Momentos Musicais Ford*, no qual seriam apresentadas “melodias populares e mesmo clássicas, desde que aceitas pelo gosto do

¹⁶⁴ KANIEFSKY. Radio. CP, 20.3.1937, p. 6. Radiolandia.

¹⁶⁵ FABBRI, 2008.

¹⁶⁶ LYGIA. O inicio radiophonico. CP, 17.10.1937, p. 26.

grande público”¹⁶⁷. Ao longo dessa década, tanto a música popular como a linguagem radiofônica passariam por sucessivas transformações, sujeitas à acomodação, tão criticada quanto recorrente, do enfoque comercial.

Acabaram de ouvir...

Por volta de 1940, quando contava seus 15 ou 16 anos, Paulo Machado de Carvalho Filho iniciava, ao lado do pai, sua carreira na Rádio Record. O primogênito de Paulo Machado de Carvalho foi então designado chefe de correspondências, como informava sua credencial na emissora, o que muito envaidecia o jovem funcionário. Seu trabalho era separar as cartas dos ouvintes, que chegavam aos montes para os artistas. Em suas memórias ele conta que, com muito orgulho, às vezes ele as entregava pessoalmente, oportunidade de ter contato direto com o *cast* da emissora, o que era o sonho de muitas pessoas. Ele também ficava de plantão aos sábados, aguardando “possíveis alterações dos anunciantes, furtos de veículos e outras notícias de última hora, inclusive dos lotéricos”¹⁶⁸. Entre suas atribuições, Paulinho ficava a cargo de receber pagamentos, redigir os textos dos anunciantes e também elaborar os obituários. Num desses plantões, ele protagonizou o seguinte caso:

Certa vez, também num sábado, adentra os escritórios da rádio um senhor muito contristado, de origem árabe e também cliente da Record. Era proprietário de uma loja de sedas na Rua Direita e queria divulgar nota de falecimento de um familiar. Expliquei a ele que o preço do texto a ser lido era fixo, desde que contivesse até 25 palavras. O anúncio iria ao ar naquela mesma noite. Ao ler seu texto, percebi que continha somente vinte palavras. Honestamente, disse-lhe:

– O senhor tem direito a mais cinco palavras. Com vinte ou 25 caracteres o preço é o mesmo.

Numa rapidez impressionante, ele falou:

– Então, coloque aí no final: “E não se esqueçam: amanhã grande liquidação Casas Salim”¹⁶⁹.

A incongruência da situação somada ao caráter estereotípico (o comerciante de origem árabe) confere ao relato um tom anedótico. Talvez aquela fosse mesmo uma grande blague do

¹⁶⁷ Carta de Rui do Amaral ao maestro Leon Kaniefsky. 2f. São Paulo, 12.6.1947. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 18, Orquestra Brasileira de Câmara – Concertos na Rádio Difusora.

¹⁶⁸ CARVALHO FILHO, Paulo Machado de. *Histórias... que a história não contou*. Organização de Carlos Coraúcci. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 44.

¹⁶⁹ *Ibidem*, *idem*.

meio radiofônico, pois, em 1943, Otávio Gabus Mendes relatava uma situação muito semelhante, ocorrida com ele no início de sua carreira, uma década antes:

Eu estava no corredor, conversando com alguém, quando se aproximou de mim um homem:

– Queria fazer um anúncio de falecimento.

Não havia ninguém no setor comercial. O rádio tinha o costume de cobrar 50 cruzeiros [sic] por notícia, porque, se a mesma fosse de graça, as rádios só dariam notícias de morte.

– Mas é caro!

Discutiu o meu antagonista (em ideias). Expliquei a mecânica do preço:

– Bom. Hoje não há jornais. Vá lá.

Puxou os cinquentão e ditou a notícia: “Faleceu o fulano de tal, casado com...” e deu uma lista enorme que eu copiei por formalidade. Depois declinou sua qualidade de dono de uma firma comercial que estava estudando anunciar no rádio. Aí chegou o ponto nevrálgico: “Bota aí. O falecido é pai do senhor fulano de tal, dono da conhecida casa de louças e ferragens (deu o nome) que é mais barateira do bairro. Aguardem a liquidação da casa (deu o nome)”.

Eu olhei o homem de frente. Pensei que ele estivesse me gozando. Mas, não. Era “no duro”. O camarada queria aproveitar os cinquenta cruzeiros. Esse fato, autêntico, prova a mentalidade do anunciante daqueles tempos quando se contavam as palavras: 1, 2, 10, 15, 20. Se não tivesse 100 palavras e 10 vezes o nome da firma era um mau negócio¹⁷⁰.

Se por um lado essas narrativas demonstravam certa precariedade na construção de uma linguagem radiofônica, por outro revelavam o processo pelo qual os jargões publicitários no rádio foram assimilados pela comunidade de ouvintes e de anunciantes. Assim como ocorreu na imprensa escrita, o rádio viria a suprimir a intimidade dos primeiros anúncios, de modo que não seria mais o próprio interessado quem o redigia, mas firmas especializadas, que se tornariam os primeiros profissionais da propaganda¹⁷¹. Otávio Gabus Mendes, ainda no mesmo texto, avaliava:

Ontem os próprios anunciantes redigiam seus textos (...). O anúncio repetia algumas vezes o seu nome. Tudo isso já aconteceu. Hoje a mentalidade é outra. Não há mais programas de pedidos com aquele gosto provinciano ridículo de dedicar às mães, esposas, avós, namoradas, numa padronização de burrice que causava pavor a quem ouvia. O anunciante de hoje sabe que deve confiar à estação sua propaganda, responsabilizando-a pelos resultados, sem interferir na mesma com a prepotência de suas ideias. Ele acredita na estação, confia no prefixo que anuncia seu produto. Só graças ao anunciante podem existir uma boa estação, bons programas e bons ouvintes.¹⁷²

¹⁷⁰ MENDES, 1988, p. 88.

¹⁷¹ SÜSSEKIND, 2006, p. 61.

¹⁷² MENDES, op. cit., p. 89.

Não obstante, salvo a hipótese de que Paulo Machado de Carvalho Filho tenha se equivocado quanto à data de seu relato, o que fica sugerida é a coexistência de formas arcaicas e modernas na linguagem do rádio entre os anos 1930 e 1940. Conforme apontou Suisman,

O estabelecimento da indústria da cultura moderna sinalizou o surgimento de uma nova matriz cultural predominante, mas a consolidação não foi permanente nem estável. Categorias culturais mais antigas e pré-comerciais persistiram; formas mais novas, por vezes opostas, surgiram. A cultura dominante permaneceu em negociação contínua com ambos.¹⁷³

A transformação para um modelo de radiodifusão assumidamente comercial certamente foi favorecida pela regulamentação da publicidade no rádio a partir de 1932. Ainda que o Decreto 21.111 de 1º de março de 1932 viesse apenas regimentar uma prática que já ocorria informalmente, uma de suas implicações foi intensificar o uso do rádio como espaço publicitário. Uma consequência disso, como aponta a historiadora Susan Smulyan ao estudar a programação das emissoras dos Estados Unidos, é que, para acomodar os anúncios convenientemente, o formato dos programas tornou-se um tanto inflexível, de modo que a maioria dos programas apenas preenchia o tempo entre os comerciais¹⁷⁴. Dessa forma, o equilíbrio entre uma programação agradável ao ouvinte e a insuportável interferência da publicidade era bastante delicado. No caso da programação das emissoras paulistanas, a opção pela via comercial parecia ser tão forte a ponto de incomodar os cronistas do rádio em meados dos anos 1930:

Todos nós sabemos que as estações de radio só se mantêm com o producto dos annuncios que irradiam. Muita gente, tambem, sabe que há uma lei regulando o numero desses annuncios. Mas... Se não nos enganamos, essa lei ainda não foi posta em pratica. (...) Tanto aqui em S. Paulo, como no Rio de Janeiro, o numero de annuncios irradiados em cada intervallo, em quasi todas as estações, de ambas as capitaes, é simplesmente irritante de grande, simplesmente abusivo, mesmo. Sabemos que a nova lei concede, durante o dia, 75 segundos, para leitura de annuncios, e á noite, 60 segundos. Ora, um minuto de annuncios, para tres ou tres-e-meio de musica, canto ou humorismo, está uma coisa muito razoável, mas tres minutos de annuncios por tres de musica, como fazem, constitue, simplesmente, um abuso, e dos grandes. Os proprios directores de estações devem compreender que não ha ouvinte, por paciente que seja, que ature quinze, ou mesmo dez annuncios em cada intervallo. Se, não, os annunciantes é que devem, nos proprios interesses, pôr um paradeiro nesse abuso. De que lhes vale, afinal, um annuncio barato, porém mettido no meio de outros oito ou nove, ou treze, quatorze? O que nos interessa, porém, é que acabe esse abuso. Ou por

¹⁷³ SUISMAN, David. *Selling sounds: the commercial revolution in American music*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2009, pp. 271-272.

¹⁷⁴ SMULYAN, 1994, p. 9.

exigencia do Governo, ou pela intelligencia dos annunciantes, ou pela visão dos directores comtanto que acabe, pois precisamos ouvir radio para nos distrahir, ou nos instruir, mas nunca para nos irritar.¹⁷⁵

No mesmo sentido, Sérgio Milliet louvava, em uma crítica ácida e deliciosamente sarcástica, a invenção do rádio automático, que tornou possível a troca de estação apenas acionando um botão – “pequenina commodidade, á primeira vista, mas factor determinante de grandes revoluções na futura technica do locutor e da publicidade”. O escritor enumerava uma série de dificuldades antes da invenção de tal aparato:

Até bem pouco tempo a mudança de estação implicava em ponderavel esforço physico e mental. O sujeito precisava levantar da cadeira, ir ao aparelho, muitas vezes collocado longe d'elle, apurar o ouvido, praticar emfim toda uma série de operações a um tempo tão delicadas e aborrecidas que não raro desistia, aguentando o interminável rosário de annuncios. Industria, commercio abusavam do pobre ouvinte sobre cuja inercia assentavam a propaganda de seus productos. Mas agora tudo mudou. Acabada a musica, aperta-se um botão... Mata-se o locutor, guilhotina-se-lhe a palavra, quantas vezes se faça necessario, para encontrar outra musica do agrado da gente. E o homenzinho infeliz dos xaropes fica falando no vacuo, para si proprio ou para o annunciante, unico ouvinte provavel de suas melopéas.¹⁷⁶

Milliet se declarava inimigo inveterado do rádio por dois motivos: “mediocridade dos programmas e abusos da publicidade imbecil”. Para ele, o rádio de botão mitigou a segunda razão e “augmentou de 50% a minha paciencia auditiva”. O escritor afirmava não ouvir anúncios,

a não ser aquelles que, sorrateira e geitosamente, se insinuam dentro dos próprios programmas, tão discretos, de resto, que não incommodam: “como primeiro numero ouvirão a valsa de Strauss, Danubio Azul, offerecida pela Casa Bandeirante”. A gente engole sem se irritar. Mas se o locutor continua, zaz! o botão. E constroem-se, nesse exercicio, frases engraçadíssimas: “Tosse, tem bronchite... (botão) no atelier de mme. Julieta... (botão) á prova d’água por 138\$000... (botão) tenha fé”... (botão)... Positivamente diante de resultados tão inesperados a publicidade pelo radio tem de evoluir. Para gaudio dos ouvintes e benefício do annunciante, pois como está sendo feito o annuncio só attinge dois alvos: cansar o locutor e fazer esquecer a mercadoria recommendada.¹⁷⁷

Entretanto, essa questão, longe de ser superada, foi arrastada até os tempos da televisão, que trouxe do rádio não apenas seu formato inicial, como seus primeiros artistas e técnicos. Em uma entrevista concedida ao suplemento “Pensamento e Arte” do *Correio*

¹⁷⁵ CP, 13.3.1937, p. 6.

¹⁷⁶ MILLIET, Sérgio. O radio de botão. *OESP*, 16.7.1939, p. 4-5.

¹⁷⁷ Idem.

Paulistano em 1952, o apresentador Aloísio Jatobá, que estreou na Rádio Gazeta em 1948, afirmava:

(...) Outro grande mal de que se ressen-te o Radio até os dias de hoje e que fatalmente a Televisão virá a sofrer é o da qualidade da materia de programa que vai para o ar. O anunciante deverá compreender um dia que o sentido educativo do Rádio e da Televisão principalmente (um veículo tão novo) não deve descer até o gosto da massa mas sim fazer que a massa suba até o nível elevado das coisas boas, dos programas de finalidade elevada, educativa!¹⁷⁸

O discurso desses sujeitos deixava transparecer alguns resquícios dos anseios educativos que defendiam os primeiros entusiastas da radiodifusão no Brasil, que muitas vezes entenderam a radiofonia como uma extensão da cultura letrada. Porém, conforme destacava o locutor Nicolau Tuma, “no jornal se pode ler várias vezes, deixar o sujeito longe da ação; no rádio não”. Lembrando o conselho de um companheiro de profissão, Fernando Getúlio da Costa, ele dizia que os redatores deviam tomar o bonde no Centro, pelo qual deviam passar de 200 a 300 pessoas, ir à Penha e voltar, sentado no banco “caradura”, de costas ao motorneiro e frente ao público: “Olhe bem, veja bem o estilo, e produza uma linguagem escrita que, sendo falada, possa ser entendida por este povo. Use uma linguagem simples, inteligível, rápida e curta”¹⁷⁹. Nesse sentido, Paulo Machado de Carvalho enaltecia a qualidade dos *speakers* de sua emissora: “Eles ‘conversam’ com os nossos ouvintes como os ouvintes desejam, isto é, sem formalismos, com toda a ‘camaradagem’, com intimidade, mesmo, sem fugir, entretanto, a uma linha de respeito e dignidade”¹⁸⁰.

A opção pela exploração comercial da radiodifusão, voltada a uma vasta audiência, não obstante, demandava o desenvolvimento de uma programação mais atraente, tanto para o público como para os anunciantes, pois estes não estavam persuadidos, a princípio, de que o rádio fosse um meio de divulgação apropriado¹⁸¹. Nicolau Tuma, que por muito tempo se dividiu entre o trabalho de *speaker* e o de corretor de anúncios, lembrava que convencer os potenciais clientes a anunciar num meio novo, incerto e etéreo como o rádio não era tarefa

¹⁷⁸ O sentido educativo não deve descer até o gosto da massa. Entrevistando Aloisio Jatobá. *Correio Paulistano: Pensamento e Arte* (suplemento do *CP*), 9.11.1952, p. 13.

¹⁷⁹ TUMA, Nicolau. Depoimento a Luiz Rezende Puech e Fausto Macedo. São Paulo: MIS-SP, 28.2.1983. Projeto Memória do Rádio.

¹⁸⁰ *FM*, 18.11.1936, p. 8. Ondas e Antennas.

¹⁸¹ Conforme observou a historiadora Susan Smulyan, a expansão do rádio comercial nos Estados Unidos ocorreu devido a um esforço de vendas sistemático, e não porque os anunciantes voluntariamente aderiram ao novo ponto de venda. SMULYAN, 1994, p. 166.

fácil, pois era “uma onda que passava, e pouca gente podia imaginar que por trás daquilo havia muita despesa a ser coberta”¹⁸². Em outra ocasião, ele afirmava que

O rádio era uma mercadoria nova. Nós vendíamos alguma coisa que não se pegava na mão. Não tinha peso específico, nem um valor na bolsa. Era uma palavra solta no espaço. (...) nós vendíamos essa mercadoria que não existia e não tínhamos técnicos de propaganda nem de publicidade. Porque a palavra falada era uma palavra de discurso, de comício, antigamente da política, mas nunca serviu pra vender propaganda, a não ser de camelô em viaduto, mas não era bem esse o estilo da propaganda de rádio. Nós demos, acredito, uma dimensão nova à propaganda.¹⁸³

Aparentemente, como a recorrência das críticas com relação à publicidade no rádio permite supor, os anunciantes aos poucos entenderam o potencial do rádio para a veiculação de suas marcas. Se por um lado o anúncio nesse meio era “intangível” – e logo as próprias emissoras criariam mecanismos de averiguação, a fim de conferir credibilidade – por outro, ele se mostrava um aliado poderoso na venda de produtos supérfluos. Segundo Milliet, havia duas espécies de propaganda, “a que visa informar sobre aquilo de que a gente carece e a que tem por fim criar uma nova necessidade”:

A primeira pode ser comparada, em suas funções utilíssimas, aos índices e dicionários. É a dos pequenos anuncios: criadas, pensões, medicos, apartamentos, dinheiro, etc. e precisa tão somente ser bem ordenada, simples, barata e vulgar. Nada de originalidade para offerecer uma casa de moradia ou uma cozinheira. Já a segunda categoria é uma obra de ficção. Nella se exigem poetas, scenographos, habeis psychologos, que joguem com a imaginação, saibam construir ambientes e discernir as preferencias do momento.¹⁸⁴

Restava, portanto, convencer o ouvinte a se disponibilizar a escutar uma programação que os convidava insistentemente ao consumo. Nesse sentido, Milliet afirmava, de maneira sardônica, que o rádio de botão poderia “muito singelamente corrigir a complacencia da lei que permite a incrível prolixidade do annuncio e, até certo ponto, a lamentável incultura de muitos directores artisticos”, que tornavam o “o prazer da musica um supplicio inexoravel”¹⁸⁵. Mas, para além dessa opção, parece que os produtores estavam bastante sensíveis não apenas ao conteúdo veiculado como à sua forma. Octávio Gabus Mendes afirmava que “é erro pensar que o ouvinte de rádio seja um cretino desprovido de miolos”¹⁸⁶. Sua principal referência era

¹⁸² TUMA, depoimento citado.

¹⁸³ In: MACEDO, Fausto. Depoimento a Boris Kossoy, Geraldo Leite, Nicolau Tuma, Valvenio Martins Almeida e Fausto José de Macedo. São Paulo: MIS-SP, 21.02.1983. Coleção Memória do Rádio.

¹⁸⁴ MILLIET, 1939, p. 4.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ MENDES [1942], 1988, p. 78.

o rádio dos Estados Unidos que, para ele “é o rádio padrão, porque é o único que é inteligente”¹⁸⁷. Exemplo disso, em sua apreciação, eram os programas de auditório, que visavam o ouvinte de casa, sua maior plateia:

Kay Kyser é um exemplo. Nos programas dele, movimentadíssimos, cheios de imprevistos, a preocupação inicial é explicar ao auditório ausente, o auditório de casa, tudo quanto acontece no seu programa: a mínima risada, o menor detalhe. Aí, então, mesmo que o auditório invisível não enxergue, sabe o porquê de várias gargalhadas e ri também com o que o animador narrou. (...) Não é sempre o que acontece com o rádio brasileiro. Já ouvi programas de auditório onde se faz um rádio ainda atrasado. O ouvinte fica desorientado, sem saber o que aconteceu. E as próprias piadas têm desfechos que, em casa, ninguém ouve. São desfechos mudos. Não é o cúmulo? Há inúmeros elementos de rádio que se caracterizam para trabalhar em um auditório. Não há nisso nenhum mal. Ao contrário. Se o programa estiver preparado para o ouvinte de casa, tudo bem. Ele não é prejudicado pelo elemento de rosto pintado e vestido de Nero ou Luís XV. Mas, em muitos casos, esses artistas, que botam o nariz postiço, pintam o rosto e se vestem de qualquer coisa, nunca se lembram do microfone, porque ficam tão arrebatados, tão enlevados pelas gargalhadas que provocam que acham que nem precisam falar. Usam mímica em lugar da voz, ficam longe do microfone, ficam fazendo de tudo, menos rádio para o ouvinte de casa.¹⁸⁸

No radioteatro, a linguagem desenvolvida pelo rádio e pelo cinema estadunidense era também fonte de inspiração para o produtor paulista:

Quando alguém diz: “Bem, vamos tomar o automóvel e vamos visitar seu primo”, ouvem-se passos que se afastam, automóvel ruídos de rua e, em seguida, o diálogo dentro do carro em movimento. Está tudo tão claro que nenhum ouvinte deixará de entender. A música, no radioteatro que eu faço, tem sempre a função de sublinhar as cenas e as mudanças. É como a fusão no cinema. Faz o efeito de uma pontuação cinematográfica. Clark Gable fez uma aparição no Silver Stage, um famoso radioteatro americano que sempre estrela um nome do cinema. Numa seqüência, dentro de um automóvel, ele diz à moça: “Daqui vamos ao Juiz de Paz”. Cresce o volume do ruído do automóvel e liga com a voz do Juiz dizendo: “O senhor recebe Fulana como sua legítima esposa?” Será isso difícil de entender? Não é preciso fazer coisas primitivas para ser entendido.¹⁸⁹

Mendes afirmava ter buscado no rádio estadunidense, de autores como Al Goodwin, Benny Taylor, Milton Gagek e Arch Oboler, os elementos para criar um espetáculo vivo, rápido, sintético, vigoroso. Assim, ele pensava que “só um fanático ficará colado a um rádio com atenção fixa por mais de 60 minutos. Ninguém passa 120 minutos calado ouvindo o que

¹⁸⁷ MENDES, 1988, p. 81.

¹⁸⁸ MENDES, op. cit., pp. 81-82.

¹⁸⁹ MENDES [1942], op. cit., p. 78.

os outros dizem”¹⁹⁰. Na mesma direção, o roteirista Walter George Durst, recordava que, a princípio, existiam propostas diferentes na elaboração do radioteatro. Um modelo mais tradicional, “e mais ligado a raízes talvez até mais brasileiras”, era empregado pelo dramaturgo Oduvaldo Viana, o qual “não inovava na forma radiofônica”. Essa forma era “boa, era mais acessível; mas (...) o jeito de falar era o jeito do teatro antigo, uma forma que, naturalmente, veio dos primeiros teatros portugueses”¹⁹¹. Durst preferia outra linguagem, mais coloquial, utilizada por Octávio Gabus Mendes e da qual ele se considerava um continuador:

(...) usando um tom cinematográfico que, quando o diálogo era simples, ficava muito verdadeiro. (...) do ponto de vista do microfone, a gente conseguia resultados muito melhores, pelo menos do meu ponto de vista. Os atores aprendiam a falar baixinho assim, o microfone pegava e ficava bonito. Então, de repente, se viesse o caso de uma alteração ou de ter que usar uma explosão, a gama de variações era muito maior”.¹⁹²

A “importação” de padrões radiofônicos dos Estados Unidos, como evidenciavam as críticas frequentes à “americanização”, se estendia à programação musical, “carreando para os nossos ouvidos musicas e idéas made in USA, sem adaptação dessas idéas nem coisa alguma, que represente trabalho de elaboração mental”¹⁹³. Para alguns críticos, como Luis Olivar, esses programas, apesar de ter seus admiradores, não eram a maioria, como provava o sucesso de *Hora da Saudade*, “um pequeno tributo ao que é nosso em meio a tanta coisa importada”¹⁹⁴. Propondo que se aproveitasse a proximidade das festas de São João, o crítico sugeria a veiculação da música regional, desafios de viola e números de declaração com base no folclore e nas tradições. É curioso, no entanto, que ele indagava “*Por que não organizar um ‘sketch’ dedicado a essa festa?*”, demonstrando a referência a um modelo que vinha no rádio estadunidense.

De qualquer forma, sua observação dizia respeito também à necessidade de superar o formato “Vamos ouvir agora (música), Acabaram de ouvir (anúncios)”¹⁹⁵ que marcou o início da radiofonia, tornando a veiculação de músicas um produto com acabamento mais refinado e cativante para os ouvintes. Esta impressão era reforçada pelos comentários elogiosos que outro cronista da Radiolandia, Flavio Fox, tecia com relação ao programa *Breve e Leve*, transmitido pela Rádio Difusora e apresentado por Itá Ferraz, “que muito se tem destacado

¹⁹⁰ MENDES [1941], 1988, p. 79.

¹⁹¹ DURST, depoimento citado, p. 31.

¹⁹² Ibidem, p. 32.

¹⁹³ OLIVAR, Luis de. Radio-commentarios. *CP*, 19.6.1937, p. 6.

¹⁹⁴ Idem. Grifo nosso.

¹⁹⁵ MENDES, op. cit., p. 45.

pelo seu genero exclusivamente popular”, no qual eram encadeadas músicas de filmes nacionais e internacionais aos comentários e críticas “procedentes de Hollywood, acerca dos filmes mais recentes”. Segundo o cronista, “seus trechos mais palpitantes por musicas estrangeiras e nacionaes, não sahirão jamais da nossa memória”¹⁹⁶. Ao lado de arranjos e repertórios originais, eram valorizados programas que se dispusessem a apresentar as músicas com maior coerência e agregassem informações, como ocorria com o *Chá no Ar*, organizado por Theo de Vasconcellos, e que imprimia “aquelle mesmo aspecto dynamico e eminentemente informativo que caracterizou o seu ‘Rythmo do Século’ na Cosmos”¹⁹⁷.

Assim, diante das incertezas que acompanharam sua elaboração ao longo dos anos 1930, a linguagem radiofônica vinculada ao rádio comercial parece ter se estabelecido de maneira exitosa no cotidiano da cidade, ao se relacionar com um novo tipo de escuta, associado ao entretenimento, capaz a integrar quadros musicais a narrativas dinâmicas e arrojadas¹⁹⁸, que tornassem as interferências publicitárias mais palatáveis. Paradoxalmente, essa transição se completaria, nos anos 1940, com uma interferência ainda mais direta da publicidade, contando com a atuação de agências publicitárias na concepção de programas que envolvessem grandes clientes.

Nesta linha, as Emissoras Associadas Rádio Tupi de São Paulo e Rádio Difusora, em ondas curtas e longas (49.22 m-6.095 kcs. e 25.50 m-11.765 kcs.) levaria ao ar, em 2 de julho de 1947, o programa *Momentos Musicais Ford*, irradiado todas as quartas-feiras, das 21h30 às 22 horas. O programa era uma oferta dos revendedores Ford, Mercury e Lincoln, e trazia

Uma sucessão de melodias favoritas... inesquecíveis... em modernas estilizações do insigne Maestro Kaniefsky. A audição constará de:
PAVANA, de William Bird. Antiga dansa espanhola, pomposa e grave, que inaugurava os aparatosos bailes da Côrte.
OLD BLACK JOE, de Stephen Foster. Um canto místico, obstinado, do “prêto velho” americano que ouve o doce chamado das vozes angelicais que vêm do céu.
TARANTELLA, de Alfonso Castaldi, dansa típica napolitana, que obriga a vivos e ágeis meneios, através do colorido de alegres notas musicais.

¹⁹⁶ FOX, Flavio. “Breve e Leve”. *CP*, 26.9.1937, p. 22.

¹⁹⁷ *CP*, 20.11.1937, p. 6.

¹⁹⁸ Na década de 1940, por exemplo, num programa intitulado *Curiosidades Bandeirante*, produzido por José Medina, a emissora veiculou uma “fantasia radiofônica” que tinha como personagens notas musicais: um piano cai do quinto andar, as teclas se soltam. As notas começam a procurar por suas companheiras e, reunindo-se novamente falam de consagrados compositores que a usaram para criar suas obras, como Beethoven, Liszt, Chopin, Tchaikovsky, Saïnt-Saëns, Paderewsky. MEDINA, José. Programa *Curiosidades Bandeirante*. Fantasia radiofônica “Notas Musicaes”. Produção e narração: José Medina. Radiadores: Rosália Ferraro, Walter Forster, Daisy Fonseca, Aramis de la Torre, Santiago Netto, Maristela de Barros, J. Silvestre. Contrarregra: Bruno de Lucca. Déc. 1940. 1 roteiro radiofônico. CCSP-AMM, DT2922.

E MAIS... HUMORESKE, de Dvorak, PRELÚDIO Nº 8, de Bach, PIZZICATO, do bailado SYLVIA de Delibes.¹⁹⁹

Os entendimentos entre o patrocinador e o diretor artístico da emissora, Leon Kaniefsky, foram feitos por intermédio do Departamento de Rádio da J. Walter Thompson Company do Brasil²⁰⁰, representante publicitária da Ford no Brasil, que possuía dois escritórios, um no Rio de Janeiro e outro em São Paulo, situado no Viaduto Boa Vista, nº 67, 6º andar. A carta contratual de 12 de junho de 1947, assinada por Rui do Amaral, ratificava o acordo verbal acerca da série. Nela se acertou que o maestro se encarregaria de apresentar a Orquestra Brasileira de Câmara²⁰¹, sob sua direção, fornecendo orquestrações especiais e exclusivas para o programa *Momentos Musicais Ford*. O contrato teria a duração de três meses, de julho a setembro de 1947, sendo renovado por mais três meses nas mesmas condições, com o valor fixo de Cr\$6.000,00 por audição de meia hora. Ficou estabelecido também

*que a Orquestra de Câmara do Departamento de Cultura atuará sob o nome de Orquestra Ford, apresentando melodias populares e mesmo clássicas, desde que aceitas pelo gosto do grande público, revestidas sempre de orquestrações modernas, polifônicas, e, principalmente, de elevado teor artístico.*²⁰²

Rui do Amaral selava o acordo, com a “espectativa de, através da colaboração dessa brilhante Orquestra, *atingirmos os nossos comuns e altos objetivos publicitários e artísticos*”, congratulando o maestro “pelo feliz término a que chegaram as nossas negociações”. Kaniefsky parecia não apresentar objeções às condições postas pela J. Walter Thompson, pois em resposta, no dia 16 de junho de 1947, colocava-se de acordo com as cláusulas do contrato,

¹⁹⁹ OESP, 2.7.1947, p. 9.

²⁰⁰ Assim como foi para o rádio, a década de 30 demarcou para a publicidade o período de expansão, o que se deve em grande parte ao ingresso de agências norte-americanas no Brasil, as quais iniciaram a organização institucional da publicidade e também a profissionalização da atividade publicitária. A entrada da J. W. Thompson no mercado brasileiro, em 1929, marcou também a mudança da linguagem publicitária. Cf.: GENARO, Thiago de Mello. *Práticas publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2013, p. 81.

²⁰¹ Segundo Meyer, a “Orquestra Brasileira de Câmara iniciou atividades em 1943, propondo equilíbrio entre financiamento público e privado. Ela realizou séries de apresentações com apoio do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, bem como transmissões radiofônicas, estas patrocinadas por ‘firmas comerciais paulistanas’. Foram 126 concertos em 4 anos, encerrando as atividades no ano de 1947”. MEYER, Adriano. *A Orquestra Universitária de Concertos da Universidade de São Paulo. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, 2017, p. 2.

²⁰² Carta de Rui do Amaral ao maestro Leon Kaniefsky. 2f. São Paulo, 12.6.1947. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 18, Orquestra Brasileira de Câmara – Concertos na Rádio Difusora.

após “votação em Assembleia Geral da Orquestra Brasileira [sic] de Câmara”²⁰³. O maestro então não via problemas em reger a “Orquestra de Câmara do Departamento de Cultura” sob o nome de “Orquestra Ford”, revelando certa permissividade entre o mecenato artístico público e privado.

Da mesma forma, Kaniefsky não se opunha às exigências quanto ao repertório, que transitaria entre trechos de sinfonias de Bach, Tchaikovsky e Mozart, peças do folclore cigano europeu, e mesmo compositores aclamados da música popular brasileira, como Ary Barroso, João de Barro e Alberto Ribeiro, passando pelo território indeterminado entre o erudito e o popular de Ernesto Nazareth²⁰⁴. Assim, a canção “Touradas em Madrid”, de João de Barro e Alberto Ribeiro, era apresentada no programa de 30 de julho de 1947, com “novos elementos instrumentais (...) que lhe emprestam um brilho e um encanto todo especial”²⁰⁵. Muito provavelmente, a J. Walter Thompson gostaria de associar a marca Ford a um programa com orquestrações “modernas”, aos moldes do que havia feito o maestro Radamés Gnattali em programas veiculados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, como *Um Milhão de Melodias* (1943), *Aquarelas do Brasil* (1945), *Aquarelas das Américas* e *Aquarelas do Mundo* (1946-1947)²⁰⁶. Percorrendo os roteiros da série, fica evidente que o intuito era proporcionar aos ouvintes “um novo desfile de melodias que a preferência de todo mundo consagrou”²⁰⁷.

Desse modo, *Momentos Musicais Ford* privilegiaria um repertório ligado à música clássica e à música popular disseminada via Rio de Janeiro. Poucos compositores paulistas estavam representados e, mais raramente ainda, os ligados à canção popular. Uma das poucas aparições de compositores paulistas foi na audição de 6 de agosto, cujo programa trazia o “Prelúdio N° 2”, de Sofia Helena Veiga Oliveira, “uma página rica de inspiração melódica, suavíssima... primorosa em sua construção e em seu desenvolvimento técnico...”²⁰⁸. Já no programa do dia 27 de agosto, a composição de Chagas Junior, “Bate-pé” – que apresentava “uma sucessão de acordes dissonantes que condizem bem com o espírito moderno em que

²⁰³ Carta do maestro Leon Kaniefsky a Rui do Amaral. São Paulo, 16.6.1947. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 18, Orquestra Brasileira de Câmara – Concertos na Rádio Difusora.

²⁰⁴ Roteiros da série *Momentos Musicais Ford*, n°1, 2.7.1947; n°6, 6.8.1947; n°7, 13.8.1947; n°8, 20.8.1947; n°10, 3. 9.1947; n° 4, 23.7.1947. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 18, Orquestra Brasileira de Câmara – Concertos na Rádio Difusora.

²⁰⁵ *Momentos Musicais Ford*, n° 5, 30.7.1947.

²⁰⁶ Sobre estes programas, Ver: PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014; LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2015.

²⁰⁷ *Momentos Musicais Ford*, n° 5, 30.7.1947.

²⁰⁸ *Momentos Musicais Ford*, n° 6, 6.8.1947.

foram vasados os encantadores ritmos dessa dança rústica brasileira”²⁰⁹ – substituíam “Passacaglia”, de Frescobaldi, aparentemente sugestão inicial do maestro.

Era possível constatar, portanto, a ingerência direta das agências publicitárias – que àquela altura já possuíam seus próprios departamentos de rádio – no formato da programação. Os roteiros envolvendo grandes clientes muitas vezes saíam da alçada dos produtores da emissora, ainda que fossem levadas em conta suas considerações, e chegavam aos produtores e artistas já prontos do escritório de publicidade, como indicava uma carta timbrada da J. W. Thompson, assinada por Geraldo Santos, anexa ao roteiro do programa que iria ao ar no dia 20 de agosto de 1947:

Procuraremos fazer com que os ‘scripts’ futuros cheguem às suas mãos com alguma antecedência sobre a data de irradiação, e, quaisquer comentários feitos por V.S., no tocante à ordem da execução, as legendas para os números musicais, e demais pormenores do ‘script’, serão aceitos com a nossa máxima consideração.²¹⁰

Apesar de não ser absoluta novidade, uma vez que programas com nomes de seus patrocinadores já eram comuns nos anos 1930, parece que essa é uma tendência que se intensificou sobretudo a partir do estreitamento da “política da boa vizinhança”, cujo exemplo mais emblemático é a transmissão do Repórter Esso pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, a partir de 1941. Uma explicação possível para isso é que, até o começo da Segunda Guerra, as emissoras americanas não estavam preocupadas com os países da América Latina, pois não possibilitavam lucros expressivos. Enquanto que, as emissoras europeias, especialmente as do Eixo, já transmitiam uma programação bastante variada, com concertos e noticiários políticos e econômicos, voltadas ao público latino americano, inclusive com programas em português. Segundo Tota, isto se devia ao fato de que

no totalitarismo, os meios de comunicação estavam sob a autoridade do governo, que os usava com fins políticos, enquanto nos Estados Unidos as emissoras se enquadravam no regime de livre iniciativa, eram independentes, com objetivos comerciais. Obter um consenso era tarefa mais difícil.²¹¹

²⁰⁹ *Momentos Musicais Ford*, nº 8, 27.8.1947.

²¹⁰ Carta de Geraldo Santos a Leon Kaniefsky, 20.8.1947. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, volume 18, Orquestra Brasileira de Câmara – Concertos na Rádio Difusora.

²¹¹ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 74.

Assim, a “americanização do Brasil foi obra de um Estados Unidos mais interessado em manter o continente como parte de seu mercado”²¹². Somente com seu ingresso na Segunda Guerra que haveria um esforço de cooperação entre as duas grandes cadeias de emissoras norte-americanas NBC e CBS para produzir uma programação voltada à América do Sul, que em São Paulo contou com a colaboração das rádios Record, Cruzeiro do Sul, Cosmos, Cultura e Tupi²¹³. Ao passo que alguns programas enfatizavam as potencialidades dos “americanos de resistirem, material e moralmente, ao avanço do Eixo”, outros se “encarregavam de difundir entre nós o modo de vida americano, amparando-se, quase sempre, nas músicas e nos filmes”²¹⁴. Nesse sentido, a sonoridade das *big bands* seria bastante apreciada e incorporada às orquestrações das emissoras brasileiras do período, como sinônimo de modernidade – a qual era associada aos próprios produtos divulgados, como os automóveis da marca Ford. Desse modo,

O ritmo do swing e da *big band* de Glenn Miller atraía muito mais do que as músicas marciais das bandas militares alemãs, a marcar o passo de ganso das SS. Tudo, enfim, era ditado pelo ritmo do capital gerador do dinheiro. Irresistível. Eliminadas as dificuldades da vida no mundo moderno, estariam também removidas as fontes de insatisfação social. Paz social alcançada pela generalização do consumo. Algumas palavras adquiriram um significado mítico na ideologia do americanismo: progresso, ciência, tecnologia, abundância, racionalidade, eficiência, gerenciamento científico e padrão americano de vida.²¹⁵

Se o interesse dos Estados Unidos na programação radiofônica, através da política de boa vizinhança, se intensificou apenas nesse momento, da parte dos produtores paulistas a recíproca não era verdadeira, já que desde os anos 1930 eles vinham usando o rádio estadunidense como modelo. Isso de certa forma justifica por que a adesão à “americanização”, pelo menos na radiofonia, não foi tão difícil de digerir. A transformação no cenário radiofônico, exemplificada pela série *Momentos Musicais Ford*, talvez não fosse possível se as próprias emissoras de São Paulo não estivessem afinadas com o uso publicitário do rádio.

²¹² TOTA, 2000, p. 35. Segundo Tota, essa “americanização” foi bastante paradoxal, pois se deu em meio ao Estado não liberal de Vargas, contrariando alguns dos elementos básicos por ela defendidos, como o Estado liberal, a democracia, a liberdade, associada a direitos individuais e de independência. Por outro lado, ela estava de acordo com o componente ideológico mais importante, o progressivismo (*progressivism*), associado ao racionalismo, à ideia de um mundo de abundância e à capacidade criativa do homem americano. Ver: TOTA, op. cit., pp. 16-19.

²¹³ Esses programas chegavam ao Brasil por diferentes vias, seja por transmissões diretas, retransmissões por estações locais filiadas à rede da CBS ou da NBC, ou ainda o envio de roteiros e produção no Brasil de programas, supervisionados pelo Office of the Coordinator of Inter American Affairs. TOTA, op. cit., p. 76-77.

²¹⁴ Ibidem, p. 77.

²¹⁵ Idem, p. 20.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que permitiria explorar múltiplas possibilidades em suas narrativas e estivesse preocupada com o caráter gregário da programação, a radiodifusão comercial não deixava de reproduzir algumas das contradições e dos imperativos da organização do mercado que ela movimentava²¹⁶. Assim, ela também refletiria alguns aspectos da sociedade de consumo e das desigualdades sociais que atravessavam em sua estruturação, a qual se consolidou através da ascendente divisão e especialização do trabalho dentro das emissoras, como será visto adiante.

²¹⁶ Segundo o jornalista e crítico musical Arnaldo Câmara Leitão, muitos produtores do rádio de São Paulo estavam preocupados com os problemas sociais, porém eles “não poderiam se manifestar conforme desejariam, porque a censura, não apenas a censura da emissora, mas a própria censura publicitária também. Os programas em geral vinham das agências então o produtor se limitava a fixar o pensamento das agências. Havia alguns produtores interessados em elevar o nível cultural e eu poderia citar o Durst, o Osvaldo Molles, o Thalma de Oliveira mas que eram limitados por esse tipo de censura; a censura profissional e a censura nacional. Faziam o que podiam, né? Mas a eficácia era reduzida”. LEITÃO, Arnaldo Câmara. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. Transcrição: Vera Lúcia Rocha. São Paulo: CCSP-AMM, Divisão de Pesquisas, 14.06.1984, p. 15. A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50.

CAPÍTULO 3.

DA “CAPITAL ARTÍSTICA” AO CAPITAL ARTÍSTICO: A PROFISSIONALIZAÇÃO DO *BROADCASTING* PAULISTANO

No início da década de 1930, quando era colaborador da revista *Cinearte*, Octávio Gabus Mendes¹ mudou-se para o Rio de Janeiro, deixando a segurança do cargo público na Repartição de Águas do Estado de São Paulo, para trabalhar na recém-inaugurada Cinédia, a convite do produtor Adhemar Gonzaga. Instalada no bairro de São Cristóvão, a produtora dava um passo importante para a industrialização do cinema brasileiro, ao introduzir o sistema Vitaphone, que sincronizava a película ao disco gravado, marcando a transição do filme silencioso para o sonoro. O jovem crítico de cinema iniciava então sua breve carreira na sétima arte, assinando a direção do longa-metragem *Mulher*², lançado em outubro de 1931. Suportando o calor escaldante da Baía da Guanabara – o que lhe era particularmente penoso – , permaneceu na Cinédia até 1933, quando escreveu o argumento de *Ganga Bruta*³, mas, no mesmo ano, se despedia do estúdio: pai de quatro filhos e ganhando muito pouco como cineasta, decidiu voltar a São Paulo em busca de outro trabalho.

Foi assim que, naquele ano, Octávio Gabus Mendes procurou Paulo Lacerda, colega dos tempos de funcionalismo público, pedindo uma indicação para retornar ao seu antigo

¹ Octávio Gabus Mendes (Ribeirão Bonito, SP, 4.2.1906 – São Paulo, SP, 13.9.1946). Seu nome aparece grafado também como Otávio na documentação consultada. Filho de Carolina Gabus – cujo pai, imigrante suíço, trabalhou na construção de estradas de ferro no interior de São Paulo – e Cassiano Mendes, capataz de uma das fazendas da família, formou-se no Colégio do Carmo, depois de ter passado alguns anos no Internato do Colégio Diocesano. Diplomou-se em Ciências e Letras, e falava cinco idiomas. Contrariando as expectativas da mãe, que desejava vê-lo formado em Medicina, se interessava por cinema e pediu emprego como articulista na revista *Paratodos*, dirigida por Ademar Gonzaga. Depois trabalhou no armazém de ferragens de um de seus familiares, mas às escondidas continuava escrevendo para a *Cinearte*, nova revista de Gonzaga. Nesta época conheceu a futura esposa, Esther, que vinha de uma família aristocrática, porém sem posses, pois o pai perdera sua fortuna em jogos. Para que pudesse se casar com Esther, Octávio arranhou emprego na Casa Pratt e depois na Repartição de Águas do Estado de São Paulo, onde ele trabalhava paralelamente à atividade de articulista. MENDES, Edith Gabus. *Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à televisão*. São Paulo: Lua Nova, 1988.

² *Mulher* foi o primeiro longa-metragem brasileiro a usar o sistema Vitaphone, embora não tenha sido idealizado para ser um filme “falado”, mas para ter apenas a música sincronizada em disco. MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. *Revista Significação*, v. 42, nº 44, 2015, p. 31, nota de rodapé.

³ Segundo Edith Gabus Mendes, Otávio não chegou a dirigir a película porque se encontrava doente, mas deixou indicações precisas no roteiro, até mesmo dos movimentos de câmera. MENDES, op. cit., p. 27.

posto. O amigo, porém, achou que Mendes não se adaptaria novamente ao trabalho burocrático, e lhe perguntou se não poderia exercer outro ofício. Conforme narrou em suas memórias, compiladas por sua filha e biógrafa, a jornalista Edith Gabus Mendes, ele “não era contador nem mecânico nem marceneiro. Infelizmente não conhecia outra profissão”⁴. Lacerda então sugeriu o rádio, onde poderia indicá-lo, pois mantinha contato com Lahyr de Castro Cotti, na época diretor da Rádio Cruzeiro do Sul. Até ali, Mendes só havia estado uma vez no ar, convidado para fazer uma conferência sobre cinema brasileiro na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1932, ocasião em que se sentiu muito nervoso diante do microfone⁵. Ao que tudo indica, a experiência não chegou a traumatizá-lo, pois aceitou sem titubear a oferta para o cargo de *speaker*:

Eu estava por conta de qualquer coisa. Topei a parada. Fui apresentado.

– Seu metal de voz é bom.

Ouvi calado. A prontidão, naquele tempo, era tão grande que fiquei com pena de não poder botar o “bom metal” no prego.

– Venha hoje à noite. Procure o Celso Guimarães. Ele estará no Estúdio principal. Faça uma prova com ele.

Saí. Voltei à noite. E entrei pro estúdio despreocupado. Ficava no mais alto do Edifício do Byington, no Largo da Misericórdia, em São Paulo. Depois de um labirinto de corredores e luzes de silêncio, encontrei a porta. Abri. Estavam no estúdio umas 30 pessoas: músicos, artistas, speakers. Era um dia de programa muito movimentado. Encontrei o Celso Guimarães que foi dizendo:

– Já sei. O Dr. Lahyr falou comigo. Aqui está a tábua. O programa é este. Assim que eu fizer sinal entre e leia aqui. Daqui pra diante até o aqui.

Eu fiquei, a princípio, respondendo que sim, mas sem saber ao certo o que estava para acontecer. Nisto o Celso fez um sinal. Eu me vi diante do microfone com a tábua da salvação, o programa na mão, esperando a vez pra poder falar. Era uma rasteira radiofônica que um veterano pregava num calouro. Falei. Falei como foi possível. Dia seguinte: toc-toc-toc. Bati na sala do diretor. Ele mandou que eu entrasse.

– Você serve. 300 mil réis por mês pra começar. Está bem?

Naquela ocasião servia qualquer coisa. Aceitei. E foi assim que eu comecei a ser feliz.⁶

Apesar do aparente amadorismo da prática, pode-se afirmar que os *speakers* foram os primeiros artistas-técnicos de rádio em São Paulo a obter algum reconhecimento profissional e social, muito provavelmente em virtude da projeção que conquistaram a partir da Revolução de 1932. O cargo foi ambicionado durante os anos 1930 e 1940 por jovens estudantes de diferentes origens sociais, que ali vislumbravam “uma promissora alternativa profissional,

⁴ MENDES, 1988, p. 44.

⁵ Ibidem, pp. 40-42.

⁶ Ibidem, idem.

capaz de proporcionar-lhes notoriedade e ganhos materiais”⁷. Nas palavras de Octávio Gabus Mendes, num tempo em que ainda não se dava o devido crédito aos redatores, programadores e demais profissionais, “havia gente que preferia ouvir o César Ladeira lendo dez minutos de anúncios do que um número de música”⁸. Apesar de tamanho prestígio, Gabus Mendes – que posteriormente seria considerado um dos maiores produtores do rádio paulistano no período –, rapidamente ficaria entediado com o posto que lhe fora confiado, encontrando uma nova motivação como redator de programas. Em pouco tempo, e devido a uma embaraçosa situação na emissora, foi alçado ao posto de gerente de estúdio, cuja *única* competência exigida, em sua mordaz avaliação, era “sempre dizer amém. Mexer a cabeça sempre em vertical. Nunca em horizontal. Mas tive um aumento de salário. Passei a 500 mil réis mensais”⁹. Só isso quanto não valia?”¹⁰.

A despeito de ironizar a situação, Mendes se destacaria no meio radiofônico mais pela criatividade que pela obediência, tendo atuado em diversas funções: contrarregra, apresentador, ensaiador, ator, diretor, redator, descobridor de talentos¹¹. Embora nunca tenha renunciado por completo às suas veleidades cinematográficas – continuou atuando como crítico em jornais e revistas até o final da vida –, foi o rádio que lhe proporcionou alguma perspectiva de estabilidade financeira. Mais que isso, foi aí que ele encontrou condições para realizar sua verve criativa, concebendo programas bastante inovadores em seu tempo, muitos dos quais dialogando com o cinema¹². Seu relato, dessa forma, corrobora a constatação de que o rádio começava, na primeira metade da década de 1930, a se apresentar como uma possibilidade concreta de atuação profissional na cidade de São Paulo, ainda que,

⁷ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002, p. 164.

⁸ MENDES, 1988, p. 48-49.

⁹ Pode-se supor que este valor era bem razoável para um produtor em início de carreira. José Medina, por exemplo, que ingressou no rádio anos mais tarde, em 1939, recebia o mesmo valor, ocupando cargo similar, de redator programador. Ver Anexo 1, quadro elaborado a partir do *Almanaque do Rádio de 1951*. Compilado e editado por Thyrso Pires. São Paulo, janeiro de 1951, Ano 1. CCSP, Arquivo Multimeios, P885/CM LI 189.

¹⁰ O incidente em questão ocorreu durante a visita do ator Raul Roulien ao Brasil. O astro brasileiro, que estava no auge do seu sucesso em Hollywood, faria uma participação especial na programação da emissora, para a qual Celso Guimarães se preparou o dia todo, diligentemente. “Aí chegou a hora. Faltariam dois segundos para o programa começar quando o Celso foi substituído. O próprio diretor apresentou o programa. Ele era o Lahyr de Castro Cotti. Celso ficou humilhado. Deixou a estação no mesmo dia. E eu fui guiando à posição do Celso. Fiquei mal colocado como gerente de estúdio um lugar que convém muito pouco”. MENDES, op. cit., p. 45-46.

¹¹ *Ibidem*, p. 56.

¹² “Minha mania pelo cinema não me largava. Era uma boa ideia usar o microfone da Record para falar de cinema. O [programa] Movietone fez escola. Era muito ouvido. O público gosou [sic] e digo, sem falsa modéstia, que ia ver os filmes pelo meu critério de seleção. Foi um dos bons programas que fiz na década de trinta”. MENDES, 1988, p. 54.

inicialmente, marcado por certa precariedade e amadorismo, sobretudo no que diz respeito à contratação e remuneração de artistas.

De acordo com o antropólogo João Batista Borges Pereira, as emissoras de rádio se constituíram como verdadeiras empresas capitalistas, adotando uma estrutura altamente sofisticada e hierarquizada. Assim, apesar de criar um mercado de trabalho até então inexistente, este também seria atravessado por diversas gradações, conforme a escolaridade e origem social, interpondo obstáculos na mobilidade de um funcionário à medida que se chegava às esferas de mando¹³. Estas geralmente eram exercidas por membros da família proprietária ou por ela designados, que formavam a cúpula das empresas. Suas ações eram mediadas “principalmente, mas não de maneira exclusiva, pelo setor administrativo”¹⁴, ao qual competia também a função de recursos humanos, gerindo questões ligadas às próprias condições de trabalho na emissora.

Além destes, foram criados os setores comercial – que, ao lado das atribuições financeiras contábeis da empresa, quase sempre se encarregava também dos contatos com agências e anunciantes, e dos mecanismos de promoção da emissora –; técnico – responsável por manter a emissora em condições de funcionamento e propiciar que operasse de acordo com os programas irradiados –; e programático, que reunia as atividades-fim da empresa, cuja tarefa principal, segundo o autor, era “criar e enviar aos ouvintes a série de programas através do qual o rádio cumpre sua tríplice função: divertir, informar e vender”¹⁵. Este setor era formado pelo que se pode chamar de “capital artístico” das emissoras, isto é, seus produtores, *speakers*, radiadores e músicos.

O nível de especialização profissional exigido variava de acordo com a complexidade das atividades executadas, o que envolvia conhecimentos técnicos, administrativos ou mesmo habilidades artísticas. Dentre os profissionais propriamente ligados à atividade-fim, os mais escolarizados eram os produtores e redatores, cuja função era a de planejar, criar e escrever programas, além de lidar com textos de diferentes naturezas, inclusive comerciais e informativos¹⁶. Setor mais próximo aos anunciantes e às agências de propaganda, ele era

¹³ PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2001, p. 93.

¹⁴ PEREIRA, op. cit., p. 74.

¹⁵ *Ibidem*, p. 76.

¹⁶ De acordo com Pereira (op. cit., p. 77), dado às atividades criativas que desempenha, este setor é marcado por uma indefinição, de modo que nele “o burocrático se torna sinônimo depreciativo de anti-artístico ou anticriador”. Exemplo disso aparece em uma carta do produtor Thalma de Oliveira endereçada à McCann

integrado, segundo Pereira, por “profissionais que provaram haver assimilado toda a *práxis* radiofônica, através principal, mas não exclusivamente, de sua experiência na vida de rádio”¹⁷. Nesta esfera, houve um trânsito intenso entre homens do rádio e da propaganda: o campo publicitário, com melhores condições de retribuição financeira, exerceu forte atração sobre os produtores radiofônicos. Por outro lado, pode-se dizer que o trânsito inverso também ocorreu, já que a possibilidade de desenvolver um trabalho de criação atraiu sujeitos que flertavam com a literatura e originalmente atuavam na publicidade e no jornalismo¹⁸.

Com relação aos radiadores, o nível de escolarização era critério imprescindível, pois eles precisavam ler bem para interpretar os papéis, além de possuir outros predicados, vagamente chamados de “bossa” ou “talento”. Estas exigências se estendiam aos *speakers*, que, preferencialmente, deviam também dominar outros idiomas. Segundo o radialista Randal Juliano¹⁹, o processo seletivo para locutor era bastante rigoroso, requisitando leitura de francês, italiano, espanhol e inglês. Reprovado em todas suas tentativas entre 1942 e 1944, ele ingressou na Rádio Panamericana, em 1945, passando por um exame que constou de leitura de texto em português e um improviso de cinco minutos marcado no cronômetro, a respeito de um assunto proposto na hora por Oduvaldo Vianna²⁰.

Erickson Publicidade S.A., provavelmente do final dos anos 40, na qual ele elencava as razões pelas quais houve uma queda de qualidade geral nas radionovelas, atribuídas ao cansaço da equipe em virtude da repetição. Cf.: Como realizar (bem) uma novela de rádio. 6 p. Considerações e sugestões de Thalma de Oliveira para a produção de uma rádio novela para Kolynos. CCSP/Arquivo Multimeios, DT 2913, p. 3.

¹⁷ PEREIRA, 2001, p. 88.

¹⁸ Exemplo disso é a trajetória de Osvaldo Moles (Santos, SP 14.3.1913 – São Paulo, 13.5.1967). Aos quinze anos, quando era ainda aluno da Escola de Comercio D. Pedro II, trabalhava como auxiliar de escritório na Eclética – Leunroth & Cosi Ltda., agência de publicidade e assinaturas de jornais e revistas. Pela sua habilidade com as comunicações, logo cavou uma vaga de jornalista no *Diário Nacional*. Após uma passagem pelo jornal *O Estado da Bahia*, em Salvador, integrou a redação do *Correio Paulistano*, onde também começou sua atividade publicitária. O sucesso da estratégia por ele elaborada, aliando a venda de exemplares do jornal a um concurso na Rádio Difusora, intitulado “Mundo dos Brinquedos”, logo despertou o interesse de Assis Chateaubriand, proprietário das Emissoras e Diários Associados, que o contratou para a Rádio Tupi em 1937. Em 1941, Moles foi para a Record, onde criou alguns dos programas mais marcantes do rádio paulistano e inaugurou a frutífera parceria com Adoniran Barbosa, que dava vida a seus personagens. Paralelamente ao rádio, escrevia crônicas – sendo muitas vezes considerado um sucessor de Alcântara Machado – e, nos anos 1960, teve sua própria agência, a Morumbi Publicidade. Aos 54 anos sua brilhante carreira foi bruscamente interrompida pelo seu suicídio, à época silenciado pela imprensa. Para maiores informações sobre Moles, Ver: MOLES, Osvaldo. *Recado de uma garoa usada. Flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. Organização e perfil biográfico por Celso Campos Jr. São Paulo: Garoa Livros, 2014; MICHELETTI, Bruno Domingues. *Osvaldo Moles: O legado do radialista*. 2015. 247 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – São Paulo, Universidade Paulista, 2015.

¹⁹ Randal Juliano Matosinho (Barra Bonita, SP, 20.4.1925 – São Paulo, SP, 10.6.2006).

²⁰ JULIANO, Randal. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. Transcrição de Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP, 21.5.1984, p. 8. A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50.

Aparentemente, o território com maiores contrastes com relação à formação e origem social era o da programação musical, que envolvia instrumentistas, maestros, arranjadores, cantores de música erudita e popular. Alguns músicos se dedicavam a instrumentos cuja execução exigia aprendizado metódico e longo, o que era dispensado por outros²¹. No caso de cantores de formação lírica, aliás, o reconhecimento público da figura do “cantor de rádio” como profissão, significou para muitos “uma real possibilidade de ganhar a vida com a voz, fora dos teatros”²².

Do ponto de vista da estabilidade, os cantores populares e os radiadores estavam, de certa forma, numa posição bastante vulnerável, ficando à mercê de cair ou não nas graças do público. Com uma oferta tão grande de artistas, tornar-se um “cartaz” dependia de “uma série de fatores alheios a seus recursos pessoais, como o da promoção sistemática”²³, o que era decisivo para demarcar sua posição frente ao público e, logo, ampliar sua possibilidade de negociação com as emissoras. Para tentar a sorte, muitos artistas começavam com cachês muito baixos ou mesmo inexistentes. Esse fator era, de certa forma, o mote do riso em uma charge publicada pelo magazine *A Cigarra*, cuja legenda dizia: “Contractei um cantor desempregado. As válvulas de rádio andam tão caras!”²⁴. Se por um lado ela afirmava que o preço das peças para a manutenção de um aparelho receptor era elevado, por outro, dava a entender que os cantores eram “artigos” abundantes e baratos na praça.

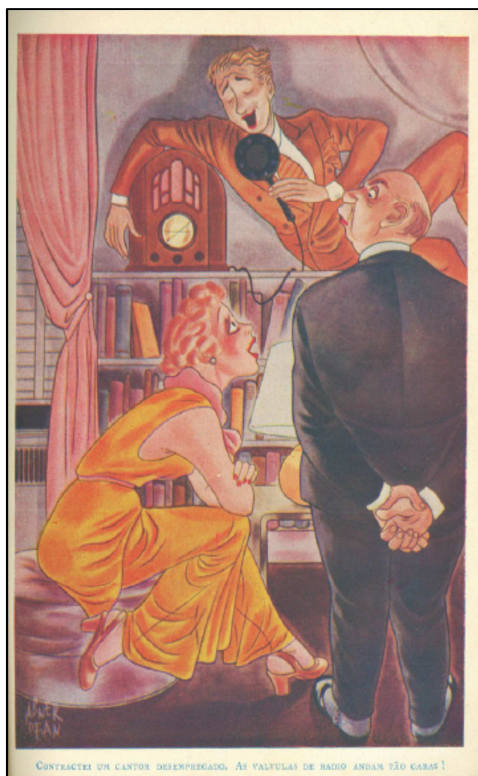
²¹ PEREIRA, 2001, p. 79.

²² COLI, Juliana. *Vissi D’Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 147, nota de rodapé.

²³ PEREIRA, op. cit., p. 79.

²⁴ *A Cigarra*, Anno XXIII, nº 35, fev.1937, p. 33.

Imagem 13: “Contractei um cantor desempregado”



O cantor, ligado ao aparelho receptor pelo microfone, parece bastante à vontade ao “sair” do rádio e adentrar o ambiente doméstico, numa proximidade privada, íntima e arrebatadora. Fonte: A Cigarra, Anno XXIII, núm. 35, fev.1937, p. 33.

Observando o quadro a seguir, elaborado a partir do *Almanaque do Rádio de 1951*, percebe-se que, dos profissionais que declararam ter iniciado como amadores, apenas cinco não eram cantores ou radiadores no início da carreira. Comparando-se com a profissão exercida fora do rádio, é possível supor que eles se dedicavam à atividade por gosto, provavelmente não dependendo dos ganhos que daquilo resultasse para viver: Ciro Bassini, que iniciou como redator, era advogado; Jóta Domingues, locutor, era funcionário público; Lahyr de Castro Cotti, que iniciou como cronista e, à época da publicação do *Almanaque*, responsável pelo Departamento Político da Rádio Record, era engenheiro agrônomo do Estado. Alvaro de Albuquerque, que começou como “tocador de violão”, afirmava fazê-lo apenas a título de colaboração – fora do rádio, era escrevente da Força Pública. O único a destoar da lista era Esmeraldino Sales²⁵, músico e professor de cavaquinho que, possivelmente, projetasse no rádio uma oportunidade de atuação profissional. Ainda com

²⁵ Embora sua biografia seja pouco conhecida, Esmeraldino Sales (São Paulo, SP 1916 – 1979) é nome bastante cultuado nas rodas de choro. Foi compositor, cavaquinhista, contra baixista e líder de regional. DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 39.

relação aos declarados amadores, apenas três dos que eram cantores ou radiadores em início de carreira depois migraram para outras funções: Castro Barbosa, Túlio de Lemos²⁶ e Cassiano Gabus Mendes, que aos nove anos já acompanhava seu pai na Rádio Record, aprendendo com ele “todos os macetes da profissão”²⁷.

Quadro 7: Artistas e radialistas que iniciaram como amadores

Nome artístico	Profissão mais modesta que exerceu	Profissão fora do rádio	Cargo inicial no rádio	Ano	Atividade em 1951
Adoniran Barbosa	Entregador de marmitta	–	Cantor	1933	Radiator cômico
Aldaisa de Oliveira	Ferroviária	–	Radiatriz	–	Radiatriz
Alvaro de Albuquerque	Barbeiro	Escrevente	Tocador de Violão	1949	Radiator
Amélia Rocha	–	–	Radiatriz	1940	Radiatriz
Cassiano Gabus Mendes	Datilógrafo	–	Radiator	1939	Produtor, redator, radiador, locutor esportivo, ensaiador
Castro Barbosa	–	–	Cantor	1930	Humorista-produtor
Ciro Bassini	–	Advocacia	Redator	1944	–
Elsa Laranjeira	Magistério	Lady crooner	Cantora	1935	Cantora
Erlon Chaves	–	Nenhuma	Cantor	1935	Cantor e radiador
Esmeraldino Sales	Pintor de parede	Professor de cavaquinho etc.	Músico	1938	Músico
Garotos vocalistas	–	–	Vocal-instrumental	1944	Cantores
Ilka Ferreira	–	–	Cantora	–	Radiatriz
Jóta Domingues	Tipógrafo	Funcionário Público Municipal	Locutor	1944	Redator e locutor
Lahyr de Castro Cotti	–	Engenheiro do Estado (agrônomo)	Cronista	1927	Depto. Político da Rádio Record
Lia Valière	–	Estudante	Radiatriz e datilógrafa	1948	Radiatriz
Luigi Balducci	Somente rádio	–	Cantor	1939	Cantor
Norah Fontes	Prendas domésticas	Teatro e cinema	Cantora e radiatriz	1928	Radiatriz
Osmano Cardoso	Cantador de prêmios da Loteria de São Paulo	Funcionário Público	Cantor	–	Radiator
Pereira da Silva	Praticante de escritório	Alto funcionário da T.S.P.T. Light and Power	Radiator	1939	Radiator
Triana Romero	–	–	Cantora	1935	Cantora

²⁶ Sobre a trajetória de Túlio de Lemos, Ver: GUERRINI JÚNIOR, Irineu. *Túlio de Lemos e seus admiráveis roteiros: rádio, arte e política*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

²⁷ MENDES, 1988, p. 56.

Tulio de Lemos	Comerciário	Jornalista e teatro lírico	Cantor	1928	Produtor, cantor etc.
Vida Alves	–	–	Cantora	1938	Radiatriz
Wilma Bentivegna	–	–	Cantora	1938	Cantora e radiatriz

Evidentemente, o nível de especialização bem como a melhoria das condições de trabalho variou de acordo com a situação de cada emissora, “pagando valores (salários, cachês, etc.) diferenciados, estabelecidos de modo informal, de acordo com a posição e prestígio do artista e do ambiente, pois não havia qualquer regra trabalhista nessa área”²⁸. Nesse aspecto, a Rádio Educadora, que atravessou sucessivas crises nos anos 1930 – até que o prefixo fosse finalmente adquirido por Cásper Líbero, em 1943 –, parecia oferecer o cenário mais instável para seu *cast* – ainda que, por volta de 1933, seu regional, liderado por Garoto, fosse o melhor remunerado do rádio paulistano²⁹. Exemplo disso é que, em 1935, a cantora Ivani Ribeiro³⁰ – mais tarde, importante novelista de rádio e televisão – aceitou o trabalho de secretária de Jerônimo Rangel Moreira na Federação Paulista das Sociedades de Rádio para complementar sua renda, pois a emissora, apesar de estar mais “rica, estética, elegante”³¹, lhe devia três meses de salário e havia diminuído seu número de horas na programação³². Dois anos depois, a Educadora passava por uma remodelação, de modo que “todos os seus artistas, como já é do domínio público, foram dispensados, até segunda ordem”³³. A situação só se normalizaria em novembro de 1937, quando “após temporada de irradiações que quase somente de discos, a emissora volta[va] com seu antigo *cast* e artistas ainda inéditos”³⁴. Porém, como informava a coluna Radiolandia, uma das atrações da reestrela, o conjunto Os Cadetes da Melodia, era formado por “jovens estudantes que se interessam vivamente para que as suas audições na PRA-6 sejam sempre cada vez melhor, pois *não têm nenhum interesse financeiro nessas irradiações*”³⁵.

²⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 96.

²⁹ Conforme noticiou a coluna de rádio do *Diário de S. Paulo*, “A Educadora é a estação que melhor paga o seu regional. Basta dizer que o ‘Garoto do banjo’ recebe 450\$ mensaes e o menos pago 300\$000. Em outras estações quem mais ganha não vae além de 350\$000”. Dos estúdios... *Diário de S. Paulo*, 6.9.1933, p. 4. Informações levantadas por MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2012, p. 32.

³⁰ Nome artístico adotado por Cleide Freitas Alves Ferreira (São Vicente, SP 20.2.1922 – São Paulo, 17.7.1995).

³¹ RODRIGUES, Carolline. *Ivani Ribeiro: A dama das emoções*. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2018, p. 88.

³² *Ibidem*, p. 89.

³³ *CP*, 13.3.1937, p. 6.

³⁴ *CP*, 20.11.1937, p. 6.

³⁵ *CP*, 20.11.1937, p. 6. Grifo nosso.

Ao passo que a estruturação do seu campo de atuação encontrava entraves, a própria articulação dos artistas de rádio por melhores condições de trabalho também se achava muito incipiente. Em 17 de agosto de 1933, o *Correio de S. Paulo* noticiava que corria pelas estações a ideia de se organizar “uma forte associação de classe que lhes possa ser a garantia do seu trabalho”, defendida por “artistas, músicos, cantores, etc.”. A expectativa era de que acabassem “de uma vez por todas as explorações dos nossos artistas, que no dizer de Cesar Ladeira, são miseravelmente pagos...”³⁶. Nesse sentido, os artistas que apoiavam a criação da associação também reagiam contra os que “aparecem ante o microphone ‘gentilmente’”³⁷. A iniciativa – que partiu de Edgard Cardoso, cantor carioca radicado em São Paulo, e visava a “defesa dos interesses da classe e a união de seus componentes”³⁸ –, tomou fôlego, e, no dia 24 de agosto foi empossada a diretoria provisória da Associação dos Artistas de Rádio, em assembleia realizada no Theatro Cassino Antarctica. Porém, passados quase 60 dias, a comissão aclamada por assembleia, composta por Danilo Perrone, Nicolau Tuma, Mario Ferraz Sampaio e presidida por Aristides de Bastide, ainda não havia apresentado os estatutos da associação, o que estava causando “a mais desagradável impressão entre os artistas”³⁹. E, provavelmente, jamais o fariam, pois em dezembro de 1936, o editorial da Radiolandia criticava o fato de os artistas de rádio não possuírem uma associação ou sindicato para defender seus interesses⁴⁰.

Conforme observou José Geraldo Vinci de Moares, a legislação do trabalho dava seus passos iniciais no Brasil dos anos 1930, tornando-se “impossível estabelecer regras trabalhistas claras e oficiais em setores de atividades emergentes e desconhecidas, como as da radiofonia (...)”, de modo que os radialistas “só seriam incluídos na lei da Previdência Social em outubro de 1960”⁴¹. Além das questões trabalhistas, contudo, a classe artística paulistana parecia bastante desarticulada em termos de sociabilidade, como declarava a cantora Agripina, quando questionada pela revista *Carioca* o que pensava sobre o rádio paulista [sic]:

³⁶ Os artistas de rádio vão reunir-se em associação de classe para não serem “miseravelmente pagos” – uma campanha contra os que cantam “gentilmente”. *CSP*, 17.8.1933, p. 3. Um dos artistas, que não se identificou, afirmava que a declaração de Ladeira – à época já pertencente ao broadcast carioca – era uma triste realidade, porém ele teria sido um dos que contribuíram para aquela exploração, pois “tomei parte inúmeras vezes na ‘Hora X’, e Ladeira pagou-me sempre a metade do que me correspondia. E tive conformar-me, sob pena de não cantar mais sob sua ordem e perder assim o meu ganha pão”.

³⁷ *CSP*, 17.8.1933, p. 3.

³⁸ *CSP*, 29.8.1933, p. 3.

³⁹ *CSP*, 11.10.1933, p. 2.

⁴⁰ Hoje é com vocês, artistas! *CP*, 12.12.1936, p. 6.

⁴¹ MORAES, 2000, p. 96-97.

“Está bastante desenvolvido. Infelizmente, o pessoal é um pouco desunido...”⁴². Em fevereiro de 1937, a seção Radiolandia retomava o tema, chamando a atenção para a necessidade de criar alguma associação entre a classe artística:

Porque, vamos e venhamos, não é bonito uma classe grande, e de gente bem educada, como a de vocês, não ter um ponto onde se reunir para trocar idéas, jogar dama, xadrez, “ping-pong”, bilhar, etc. Não fica bem, absolutamente, *alguns artistas se reunirem, á tarde, ás portas das casas de música e, á noite, pelas calçadas da av. São João*. Mesmo porque, é bem de ver, a grande maioria dos artistas não quer (no que faz muito bem) frequentar esses lugares e, disso, nascer um afastamento dos collegas, afastamento esse que só pode dar maus resultados.⁴³

Interessante notar que a publicação deixava um testemunho involuntário dos ambientes frequentados pela classe artística do rádio naquele período, bem como sublinhava sua heterogeneidade, ao pontuar que havia nela muitos médicos e advogados, que poderiam auxiliar a cuidar dos interesses da categoria⁴⁴. Na semana seguinte, a mesma coluna trazia uma resposta favorável à criação do Clube dos Artistas de Rádio, sinalizada por artistas através de cartas e telegramas⁴⁵ e, cerca de três meses depois, comemorava sua concretização, cujas primeiras despesas seriam cobertas por um festival, lançado por vários elementos do rádio, com entrada franca – o espectador pagaria na saída, de acordo com sua apreciação sobre o espetáculo⁴⁶.

Apesar das incertezas da profissão, o *broadcast* não deixava de atrair cada vez mais aspirantes, de diferentes origens sociais. Não por acaso, este momento coincidia com o aumento do espaço dedicado a sua cobertura nos periódicos em circulação na capital e dos programas de auditório, sobretudo os de calouros. De certa forma, estes dois fatores ajudaram a moldar um imaginário socialmente compartilhado de uma espécie de *glamour* em torno do rádio. Assim, embora o autodidatismo e a invenção cotidiana dentro dos estúdios tenham sido as principais vias de formação de técnicos e artistas de rádio⁴⁷, não tardou para que um novo filão fosse explorado. Em meados dos anos 1930, escolas voltadas às artes do microfone fervilharam na capital paulista.

⁴² *Carioca*, 4.1.1936, p. 42.

⁴³ Clube dos artistas de radio de São Paulo. *CP*, 20.02.1937, p. 6. Grifo nosso.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ O Clube dos Artistas de Radio de São Paulo. *CP*, 27.02.1937, p. 6.

⁴⁶ Clube dos artistas de radio de São Paulo. *CP*, 15.05.1937, p. 6.

⁴⁷ PEREIRA, 2001, p. 88.

Da “rádio-escola” à escola de rádio

Ao divulgar a estreia da jovem pianista Gilda Gusso na programação da Rádio Educadora, em agosto de 1934, o *Correio Paulistano* afirmava que a emissora vinha sendo uma “verdadeira escola de cantores e de pianistas”, na qual grandes nomes do meio radiofônico fizeram sua aprendizagem⁴⁸. Alguns anos mais tarde, num misto de pesar e orgulho, certa cronista da Radiolandia – que assinava apenas o primeiro nome, Lygia –, afirmava:

Parece que é destino de São Paulo preparar os artistas para as grandes carreiras: depois de optimas ofertas deixam a Paulicéa e partem para longe, para a Guanabara, para Porto Alegre ou Bello Horizonte. O constante êxodo dos artistas e outros elementos dos estúdios paulistanos, nos leva a pensar na situação em que fica esta cidade, chamada, outróra, “Capital Artística”. Os ouvintes bandeirantes têm sido tolerantes para com os principiantes, os novos, sendo que devemos reconhecer existe uma pleiade de valores que desabrocham, que se esforça para galgar os pincaros da gloria. Também uma coisa nos conforta: é sabermos que embora de muito longe, num ambiente talvez diferente, os que aqui começaram, concorrem para o progresso artistico e cultural do paiz, elevando, cada vez mais, o nome de São Paulo.⁴⁹

De certa forma, essas observações indicam que, ao longo dos anos 1930, o rádio tornou-se uma possibilidade para muitos músicos em início de carreira, tendência que perdurou até os anos 1960, quando a programação ao vivo desapareceu definitivamente das estações. Segundo Coli, que analisou o impacto deste meio de comunicação no mercado de trabalho do espetáculo lírico, mais que um emprego, o rádio – em especial a sucessora da Educadora, a Rádio Gazeta – era “uma ‘escola’ de canto que preparava cantores de alto nível profissional para uma possibilidade muito segura de atuação nas temporadas líricas do Teatro Municipal de São Paulo”⁵⁰.

Os relatos nos apontam a Rádio Gazeta como uma verdadeira instituição privada que criou não somente uma “escola de canto”, já que os italianos contratados pela rádio puderam ajudar na preparação vocal dos brasileiros, mas também um mercado de cantores especializados e prontos para atuar. Os cantores da rádio eram contratados e tinham à disposição os maestros preparadores dos cantores, pianistas ensaiadores e uma orquestra efetiva com 50 integrantes. Todo esse feliz contexto proporcionou aos cantores uma certa ‘segurança’ em um espaço que apresentava as condições ideais para o seu

⁴⁸ Gilda Gusso, uma pianista que surge na P. R. A.-6. *CP*, 22.8.1934, p. 7.

⁴⁹ LYGIA. De uma observadora radiophonica. *CP*, 11.9.1937, p. 6.

⁵⁰ COLI, 2006, p. 150.

crescimento vocal, artístico e profissional, voltado especificamente para o teatro lírico.⁵¹

Para além desta situação, em que músicos formais se apresentavam nas emissoras, contribuindo para seu aperfeiçoamento dentro e fora do rádio, outro cenário se constituía na década de 1930: o do ensino preparatório para atuação no rádio, abrangendo pessoas que não tinham, necessariamente, formação musical. Em abril de 1937, o maestro Breno Rossi, diretor artístico da Rádio São Paulo, fundou a Escola Moderna de Rádio, que dava aulas de canto e, sob a orientação de Armando Bertoni, preparava os candidatos a *speaker*⁵². Situada à Rua Barão de Itapetininga, nº 37 – próximo ao endereço de sua loja de partituras, discos, equipamentos fonográficos e receptores⁵³ – a Escola Moderna de Rádio dispunha de amplas acomodações e estúdio próprio, o que era, segundo o maestro, uma velha aspiração, com a qual ele já se preocupava havia três anos. Fazendo jus ao lema escolhido para o empreendimento – “Adeantamos a hora do seu exito”⁵⁴ – o maestro anunciava que, na segunda quinzena de maio, seria apresentado um programa com os alunos classificados em sua escola. Na mesma entrevista, ele comemorava, ainda, o número de inscritos em seus cursos:

Felizmente a nossa iniciativa logrou um exito immediato. A quantidade consideravel de estreantes e pretendentes á carreira radiophonica permittiu que o nosso “studio” logo se visse repleto. Assim, para os cursos que mantémos, de canto, qualquer gênero, “speaker” e sapateado, vae bem longe a cifra de matriculas. Espero poder, dentro de algum tempo, proporcionar ao nosso “broadcasting” uma boa collecção de valores experimentados, contribuindo, assim, para renovar o nosso meio artistico.⁵⁵

Os alunos da Escola Moderna de Rádio também participaram naquele ano nas programações da Rádio Educadora Paulista, às terças e quintas, em dois programas de quinze minutos de duração⁵⁶, e do *Salada de Graça* na Rádio Record, programa diário, humorístico e

⁵¹ COLI, 2006, p. 150-151.

⁵² MATTOS, 2002, p. 166.

⁵³ Na década de 1920, Brenno Rossi abriu sua própria loja, especializada no comércio de partituras importadas e raras, que se estabeleceu na Rua Marconi. Mais tarde, com a popularização dos discos, equipamentos de reprodução sonora e do rádio, o estabelecimento passou a comercializar também esses artigos. Com sua morte, a Casa Brenno Rossi passou a ser administrada por seu irmão Waldomiro Rossi. Transferida depois para a Rua 24 de Maio e ganhando filiais, a loja funcionou por mais de quarenta anos. NUNES, Geraldo. São Paulo de Todos os Tempos, o programa que ensinou o sentido de respeito à cidade. *Estadão*, São Paulo, 18.10.2014. Madrugadas & Memórias [meio de divulgação digital]. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/geraldonunes/sao-paulo-de-todos-os-tempos-o-programa-que-ensinou-o-sentido-de-respeito-a-cidade/>. Acesso em 20.8.2018.

⁵⁴ *FM*, 14.4.1937, p. 10. Ondas e Antennas.

⁵⁵ *FM*, 12.5.1937, p. 10. Ondas e Antennas.

⁵⁶ *CP*, 10.10.1937, p. 26.

musical, com roteiro variado, apresentado por Octávio Gabus Mendes, com seleção musical de Geraldo Mendonça⁵⁷.

A poucos metros da Escola Moderna de Rádio, o cantor paulista Arnaldo Pescuma inaugurava a Primeira Escola Brasileira de Artistas Radiofônicos (PEBAR) – que, apesar do nome, surgiu apenas alguns dias depois da escola de Breno Rossi. Instalada à Rua Direita, nº 23, a PEBAR era uma “organização absolutamente idêntica à P.A.A.D.I.”⁵⁸, de Buenos Aires, de onde Pescuma acabava de retornar de uma turnê. Na escola eram ministradas as disciplinas de ritmo, interpretação e segredos microfônicos, tendo como professores o próprio Arnaldo Pescuma (canto popular), Paulo Ansaldi (canto lírico) e Nicolau Tuma (dicção para *speaker*). Contava ainda em seu escol com outras figuras de destaque do rádio, como Gabriel Migliori (direção musical), os pianistas Ruy Bussioni, Enzo Soli e Noemia Siqueira Campos – a professora Naja –, o professor de solfejo Demetrio Checon e o chefe de controle Schiavino.

Para dar início às atividades, Pescuma custeou um estúdio “perfeita e tecnicamente montado, com um moderníssimo aparelho de controle para as vibrações da voz, etc., sendo o seu tecnico o sr. Sylvio Cruxen, abalisado profissional”⁵⁹. Em junho de 1937, apenas dois meses após sua fundação, a Rádio Cultura promovia a *Hora PEBAR*, programa que trazia os alunos da “*novel e já victoriosa* escola” de Arnaldo Pescuma⁶⁰. No mês seguinte, a Radiolandia anunciava a estreia, na Rádio Difusora, da “*novel e já brilhante* cantora Iris Carnicelli”, que, contratada pela emissora, deixava “de ser uma promessa, para ser uma excelente realidade, de que pode orgulhar Arnaldo Pescuma, director da P.E.B.A.R., onde Iris fez seu *rapido e bello* curso”. Um dia depois da estreia de Iris Carnicelli, era a vez de Orlando de Alencar, também diplomado na escola de Pescuma e “que também *já pode – sem favor – ser chamado de artista*”⁶¹.

Pode-se supor que o número de interessados em tornar-se “artista de rádio” vinha aumentando no período, pois alguns professores de canto utilizavam como estratégia de *marketing* de seus cursos o preparo vocal para o rádio. Era o caso do anúncio de uma professora cuja escola se encontrava na Rua do Carmo: “Lecciona-se violão, canto fino e

⁵⁷ PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Arranjos: repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 1998, p. 18.

⁵⁸ P.E.B.A.R.: Pescuma funda, em S. Paulo, uma organização idêntica á P.A.A.D.I. de Buenos Aires. *CP*, 24.4.1937, p. 6. Não foi possível encontrar informações sobre o estabelecimento portenho.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Hora PEBAR. *CP*, 19.06.1937, p. 6. Grifo nosso.

⁶¹ *CP*, 17.7.1937, p. 6. Grifos nossos.

regional, theoría musical a 20\$000 mensaes. Professora Lydia Maffei, diplomada sob registo do governo. Curso infantil e superior. *Prepara-se alumnos para cantar no Radio*⁶².

Além de iniciativas particulares, as próprias emissoras começaram a ter suas “escolas”. A Rádio Clube de Ribeirão Preto – “líder do interior” e cidade que foi um celeiro de artistas para a capital –, por exemplo, criou uma “Radio Escola” em seus estúdios, a fim de conseguir elementos novos para o seu *cast*. Em outubro de 1937, a Radiolandia anunciava que os alunos daquela emissora “já estão sendo selecionados e dentro em breve serão lançados ao microphone as duas melhores revelações”⁶³. Poucos meses depois, na Rádio Tupi, era instituído um Curso de Preparação de Artistas para Rádio voltado “a seus ouvintes”, com a direção de “Miguel Izzo, já conhecido como exímio organizador de câoros”⁶⁴. Este é um dado bastante relevante, ainda mais considerando a incipiência da educação formal em Música em São Paulo até os anos 1950⁶⁵, podendo-se supor que este quadro fosse ainda mais dramático no caso da canção popular, campo ainda em construção, sobretudo no que concerne à formação e prática didática.

Claro que, ao falar em “rádio escola”, provavelmente os entusiastas dessas emissoras não estavam pensando algo nos moldes da “rádio-escola” do Departamento de Cultura de São Paulo – divisão acrescentada ao anteprojeto do DC por Fernando Azevedo, um de seus pareceristas⁶⁶ –, que não chegou a vingar, não só pelo alto custo de implantação, mas também pela dificuldade de compreensão, por parte dos intelectuais ligados ao órgão municipal, “da linguagem e do potencial associado aos novos meios de comunicação”⁶⁷. Tamanho era o alheamento desses intelectuais que, em julho de 1937, quando foi realizado no Teatro Municipal o Congresso da Língua Nacional Cantada⁶⁸, coube ao maestro Francisco Gorga, à época diretor do jazz da Rádio Difusora e solista de piano, levantar a questão do canto no rádio, aparentemente desprezada pelos demais congressistas, como evidencia sua declaração:

⁶² CP, 24.10.1937, p. 22. Grifo nosso.

⁶³ CP, 31.10.1937, p. 26.

⁶⁴ Através dos Nossos Estudios. FM, 17.02.1938, p. 8. Grifo nosso.

⁶⁵ BESSA, 2012, p. 144

⁶⁶ RAFFAINI, Patricia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas : FFLCH/USP, 2001, p. 38.

⁶⁷ RAFFAINI, 2001, p. 76.

⁶⁸ Segundo Raffaini, o congresso “tinha como objetivo escolher uma pronúncia única da língua portuguesa para ser seguida como o padrão no teatro, música, óperas, declamações e outras áreas artísticas que se utilizavam da língua falada”. No final, foi escolhida como padrão a pronúncia carioca “por ser, segundo os estudiosos, a mais apropriada para o fim artístico”. RAFFAINI, op. cit., p. 94.

Nenhum dos senhores congressistas ignora que as transmissoras brasileiras são um elemento poderosíssimo para educar o povo. Por isso as nossas atenções *deverão se voltar para as escolas que se abrem, tendo, ao que parece, o objectivo unico de lançar o maior numero de pessoas que se dizem cantores*. Esta opinião creio não ser somente a minha. Aqui neste plenário vozes bem mais autorizadas pensarão da mesma forma. Mas, sr. presidente, outros ha que, *ao que parece, esquecem-se desta ordem de coisas, e — ao se querer tocar no assumpto — deixam transparecer, num leve sorriso, a ironia e, mesmo, o sarcasmo que tenta humilhar*. Não estou neste Congresso como summidade em matéria de canto: não estou aqui para dizer ao sr. prof. Antenor Nascentes que o B tem que ser fricativo ou oclusivo bilabial. Estou aqui para discutir a emissão do som phonetico cantado. E, para isso, elaborei as normas do canto artistico que, na opinião de alguém, não ha tempo para serem apresentadas. Se não ha tempo para isso, embora quem m'o dissesse o fizesse em caracter particular, eu não compreendo quaes sejam os nossos direitos de congressistas, pois a qualquer um de nós, aqui, deverá ser concedido o tempo necessario para apresentar seus trabalhos referentes ao canto⁶⁹.

Inserido no ambiente radiofônico, o maestro parecia atento à proliferação dessas escolas de artistas de rádio e à qualidade do que era nelas ensinado. Não por acaso, muitos desses nomes divulgados pela imprensa como talentos inequívocos logo caíram novamente no anonimato. Considerando que o ensino profissionalizante era o mais acessível para o grosso da população⁷⁰ e a atração exercida pelo meio radiofônico – com suas promessas de enriquecimento rápido e fama meteórica, num momento em que também começava a se consolidar uma cultura de massa –, o caminho proposto por essas escolas era, ao que tudo indica, investir num treinamento para criar artistas “hábeis” para trabalhar ao microfone, de modo a oferecer mão de obra qualificada e abundante para um mercado de trabalho em ascensão⁷¹. Assim, as emissoras seriam ao mesmo tempo uma escola de artistas e espécie de agência de “caça-talentos”, cuja busca já começava nos programas voltados ao público infantil.

⁶⁹ Congresso da Lingua Nacional Cantada. CP, 17.07.1937, p. 6. Grifos nossos.

⁷⁰ Curiosamente, na mesma época em que as escolas de artistas radiofônicos surgiram, o ensino profissionalizante era regulamentado no Brasil, através da Constituição de 10 de novembro de 1937, outorgada no mesmo dia em que Getúlio Vargas instaurava o Estado Novo. Entre outras coisas, o Artigo 129 estabelecia: “(...) O ensino prevocacional profissional destinado às classes menos favorecidas é, em materia de educação, o primeiro dever de Estado. Cumpre-lhe dar execução a esse dever, fundando institutos de ensino profissional e subsidiando os de iniciativa dos Estados, dos Municípios e dos indivíduos ou associações particulares e profissionaes. (...)”. DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, Seção 1, 10.11.1937, p. 22359.

⁷¹ Pode-se fazer um paralelo com a popularização do futebol nos anos 1930 que, assim como o rádio, concretizou sua faceta profissional, sendo o jogador de futebol incluído no rol de profissões regulamentadas pela legislação trabalhista a partir de 1931. FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A dança dos deuses: futebol, cultura, sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 76.

“Diversões apropriadas”⁷²: as horas infantis

O leitor que percorresse as páginas da edição de outubro de 1932 do magazine *A Cigarra* se depararia com o anúncio das atrações de um programa voltado ao público infantil, veiculado pela Rádio Record aos domingos, das 11 horas da manhã ao meio dia. A *Hora Infantil* trazia, “além das lições que tanto interesse têm despertado”, as “peraltices do Mastô e do Bonzo, (...) com suas incríveis aventuras no Reino das Cousas Velhas e no Paraíso dos Brinquedos” e “as anedotas do velho amigo das creanças, Sebastião de Arruda” [*sic*]. Entre os “ensinamentos úteis”, trazia “aulas de instrução moral e cívica, geographica, ‘tests’, historia, botanica, charadas, concursos”. Contava também com números musicais executados por artistas mirins, com idade até 14 anos, definidos como “precocidades compenetradas do sério papel que lhes cabe na tarefa de proporcionar (...) uma hora de agradável passatempo”. Tudo isso com vistas a “avivar na creança as suas faculdades intellectuaes e mentaes, tornal-a desembaraçada, socializal-a, ao mesmo tempo que desperta o espirito de pesquisa (...)”.⁷³

O anúncio de página inteira, veiculado em uma das principais revistas de variedades em circulação em São Paulo, chamava a atenção pela dissonância entre dois tons adotados ao longo de sua exposição. O primeiro, descrevendo as atrações do programa, tentava se aproximar do público infantil, dirigindo-se a ele de maneira afável. O segundo, mais combativo, parecia voltado ao público adulto, e se prestava a defender o papel do rádio como instrumento a serviço da “civilização”:

Num paiz de incultos, de analphabetos, como o nosso, está assignalado á radiotelephonia um papel de enorme preponderancia, como factor educativo e confraternizador, capaz de, partindo dum centro adiantado como São Paulo, realizar obra benemerita e duradoura que o ensino escolar official, com o seu machinismo entravado pelo desinteresse com que tem sido tratado, não poderá levar avante tão cedo. A Radio Sociedade Record, creando a Hora Infantil, percebeu, desde logo, o importante papel que está reservado á radiotelephonia, no Brasil, para a diffusão de ensinamentos utilissimos á infancia, e empenha-se, no momento, em realizar algo que se caracterize, sobretudo, por obra de patriotismo desinteressado. Á Secção Infantil, então, como complemento indispensavel da Hora Infantil, estará reservada uma funcção altamente distincta de selecção de valores precoces, de ensino objectivo e profundamente nacionalizador. Despertando na creança, livre ainda de estrangeirismos e não contaminada por gostos que nada dizem com nossas cousas, amor e interesse pelos motivos amerindios de decoração para tecidos e ceramica [,] o conhecimento das lendas e costumes, folklore e tradições dum brasileirismo puro, filão riquissimo e

⁷² A festa das bonecas. *CP*, 12.6.1937, p. 6.

⁷³ A PRAR das Crianças (Página da Rádio Sociedade Record). *A Cigarra*, Anno XIX, num. 429, 1932, p. 27.

ainda inexplorado por músicos e escritores, principalmente em trabalhos para a criação brasileira.⁷⁴

O mais curioso é que a “obra de patriotismo desinteressado” era patrocinada pela Mappin Stores, loja de departamentos britânica especializada em artigos de luxo, cuja filial foi instalada em São Paulo em 1911 e que, desde 1913, estava autorizada a atuar em “qualquer tipo de transação comercial”, além da confecção de roupas, chapéus, móveis, artigos de couro etc.⁷⁵. De certa forma, o anúncio evidenciava as ambiguidades que marcaram o desenvolvimento da radiodifusão paulistana, e brasileira como um todo, na qual era lícito conciliar, às vezes de maneira paradoxal, propósitos educativos e cívicos com a inserção de crianças e adultos numa sociedade de consumo.

Ao longo dos anos 1930 não foram raras as intervenções da imprensa jornalística reivindicando por mais programas radiofônicos destinados ao público infanto-juvenil, as quais, aparentemente, reverberaram na programação das emissoras. Em 1934, por exemplo, a também intitulada *Hora Infantil*, na Rádio Educadora, promoveu diversos concursos – restritos às crianças que frequentassem os estúdios aos domingos⁷⁶ – entre os quais de canto regional⁷⁷ e de piano, este tendo como peça de confronto a “Invenção Nº 1”, de Bach⁷⁸. Na mesma ocasião, foi anunciado pelo *Correio Paulistano* “um concurso entre os nossos compositores”, lançado pela Rádio Educadora, a fim de “dar às crianças, músicas ao alcance dos seus recursos vocais e com letras que lhes sejam úteis à inteligência”⁷⁹, cujo requisito para participar era ser brasileiro nato e que, além da edição dos trabalhos, distribuía prêmios em dinheiro aos três primeiros classificados. “O álbum deve conter doze composições apropriadas a vozes infantis sobre temas tratados por poetas paulistas. Estes poetas são: Vicente de Carvalho, Amadeu Amaral, Baptista Cepellos e A. Lalina Rolim de Toledo”⁸⁰. Três anos mais tarde, a emissora, convocava “meninas paulistas que saibam cantar coisas nossas, tocar violão, cavaquinho cuíca, pandeiro, etc.” a fim de formar um conjunto regional feminino para interpretar repertório “exclusivamente de músicas paulistas, coisa assás

⁷⁴ A PRAR das Crianças (Página da Radio Sociedade Record). *A Cigarra*, Anno XIX, num. 429, 1932, p. 27.

⁷⁵ DAECTO, Marisa Midori. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2002, p. 107.

⁷⁶ *CP*, 14.9.1934, p. 9.

⁷⁷ *CP*, 12.8.1934, p. 11.

⁷⁸ *CP*, 31.7.1934, p. 4.

⁷⁹ *CP*, 31.7.1934, p. 4.

⁸⁰ A P.R.A.-6 oferece um prêmio aos compositores brasileiros. *CP*, 1.8.1934, p. 6.

louvável, visto que sempre desprezamos o que ó o nosso, só dando valor ao que nos vem de fora”⁸¹.

Enquanto isso, no programa *Pequenópolis*, conduzido por Mary Buarque “no palco do elegante teatro da praça Marechal Deodoro” da Rádio Cruzeiro do Sul, era promovida a “festa das bonecas”, que trazia “as mais lindas ‘bonequinhas de carne e osso’, representando as bonecas de vários typos e nações, cantando, declamando e bailando números característicos”. Todos os números de declamação da “festa das bonecas” foram escritos por Mary Buarque, e os bailados “estiveram a cargo de Aurelle Scholl, professora do curso artístico infantil de ‘Pequenopolis’”. O programa se voltava às “famílias que procuram, para seus filhinhos, diversões apropriadas, num ambiente distinto e confortável, sob a direcção de competentes organizadores”⁸². Mary Buarque também organizava a festa carnavalesca para os seus ouvintes mirins, em uma “vesperal dançante no Clube Portuguez”⁸³.

Essas iniciativas pareciam tentar dar uma resposta às frequentes alegações da crítica especializada em torno da ausência de programas radiofônicos voltados ao público infantil. Em dezembro de 1936, endossando a opinião de Yayá Alegria, da *Folha da Tarde* e da Radio Sociedade Gaúcha, um cronista da Radiolandia asseverava:

Cada estação de São Paulo deve ter uma hora infantil, não semanal, como têm as duas emissoras que ainda se dedicam à petizada, a Cosmos e a Cultura, mas sim diária, ou – no mínimo – tri-semanal, como fazem quasi todas as estações do Rio. Em São Paulo vivem milhares de crianças interessantíssimas, que estamos certos – bem guiadas se revelariam como, por exemplo, essa prodigiosa Zelinha Amaral, que com apenas seis annos de idade gravou um disco notavel como ‘Presente de Natal’, arrebatou o publico do Rio de Janeiro, e está cumprindo um bello contracto em Buenos Aires. Muitas Zelinhas poderá fazer surgir o radio bandeirante si quizer encarar seriamente essa missão, que – aliás – é a principal do radio: educar.⁸⁴

A afirmação acima é bastante sintomática: ao mesmo tempo em que defendia que a principal missão do rádio é “educar”, fomentava a descoberta de talentos precoces que, se bem orientados, poderiam gravar discos e mesmo fechar contratos internacionais⁸⁵. No mesmo sentido, a cronista Lygia constatava que, “Antigamente descobrir a genialidade de um

⁸¹ Conjunto Regional Feminino. *CP*, 10.7.1937, p. 6.

⁸² A festa das bonecas. *CP*, 12.6.1937, p. 6.

⁸³ Através dos Nossos Estudos. *FM*, 17.2.1938, p. 8.

⁸⁴ Programmas infantis. *CP*, 19.12.1936, p. 6.

⁸⁵ De certa forma, essa conduta já estava presente no universo da música erudita, no qual a precocidade era considerada a marca comum entre os concertistas consagrados. Ver: CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012, p. 71.

garoto (...) era um verdadeiro milagre. Precisava, que algum príncipe saísse, anonimamente pelas ruas (...) e, no meio das multidões, distinguísse o pequeno eleito para beneficiá-lo com suas dádivas”. O rádio havia permitido, segundo a cronista, “descobrir talentos, revelá-los e proclamá-los, tornando-os, instantaneamente, populares”⁸⁶. O lado cruel, entretanto, era que isso poderia alimentar a vaidade, sendo necessário o “cuidado para não se ferir a sensibilidade da criança, criando nela um recalçamento que pode influir, decisivamente, no seu destino”, e não permitir que uma criança fosse humilhada publicamente. Lygia salientava ainda a necessidade de selecionar o repertório, de modo a adequá-lo à faixa etária:

É mistério uma rigorosa revisão dos programas, impedindo-se que as crianças inocentes se ponham a cantar modinhas impróprias para a sua idade ou a recitar coisas que são absurdas nesses lábios ingenuos e puros. Não poucas vezes, ouvimos, com a alma constrangida, petizes que mal articulam as palavras, dizer com ingenuidade barbaridades incríveis...⁸⁷

A percepção da cronista parece ser confirmada pelo que relatou décadas mais tarde Inezita Barroso. A cantora conta que, aos quatro anos de idade, cantava músicas “impróprias” para crianças, como tangos cujas letras falavam de paixões avassaladoras, o que levou seus pais a inscrevê-la no curso de Mary Buarque, “moça que dirigia crianças”, formada nos Estados Unidos. Segundo Inezita, o curso consistia em declamação, violão e “boas maneiras”, utilizando músicas próprias para crianças ou paródias com letras infantis⁸⁸.

De qualquer forma, é notório que, ao mesmo tempo em que as crianças eram excessivamente infantilizadas, consideradas “verdadeiros cristaes delicados, almas ainda em formação, e que necessitam de estímulo”⁸⁹, parece ter havido um incentivo a inseri-las numa lógica do estrelato, ao se dar maior ênfase às performances individuais que às narrativas coletivas⁹⁰. Esse aspecto era observado, contraditoriamente, pelo próprio editorial da seção Radiolandia, ao destacar os programas infantis recém-criados na Rádio Cruzeiro do Sul e da Rádio Difusora, cuja virtude era visarem de fato o público infantil, com o intuito de “instruir,

⁸⁶ LYGIA. A Hora Infantil. CP, 20.11.1937, p. 6.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ BARROSO, Inezita. Depoimento a Zuza Homem de Mello, Dalva Cordeiro Rosa, Daniel Renó e Ana Luiza Pinheiro. São Paulo: MIS-SP, 23.7.1992. Coleção Memória Viva – Cantoras do Rádio.

⁸⁹ LYGIA. A Hora Infantil. CP, 20.11.1937, p. 6.

⁹⁰ Uma das poucas referências a programas com esse perfil na documentação consultada foi *Fantasia Sonora*, levado ao ar pela Record em 1941, realizado por Octávio Gabus Mendes, que trazia “contos populares para crianças, irradiados de forma nova”. MENDES, 1988, p. 58. Nesse sentido, um trabalho muito interessante foi o desenvolvido por Walter Benjamin entre 1929 e 1932 na rádio alemã. Embora renegado pelo autor, demonstra a possibilidade de dirigir-se ao público infantil despido de um tratamento ingênuo. Ver: BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2015.

distraindo”, muito diferente de outras iniciativas, que consistiam em “concurso de crianças, mas de pouquíssimo interesse para ellas mesmas, como ouvintes”⁹¹.

Assim, apesar de haver existido programas infantis de outros gêneros, como as histórias ficcionais de aventura, eles figuravam de maneira menos frequente na crítica radiofônica que a promoção de talentos singulares: Arnaldo Carrára era “sensacional revelação da ‘Hora Infantil’, que já se fixou como “excellente interprete da música argentina”; “Archimedes Barretti, com 8 annos apenas e que tem excellente voz de tenor”⁹²; e Ruth Carvalho Lopes⁹³, era a “Shirley Temple nacional”⁹⁴. A crônica radiofônica, desse modo, dava mais destaque a outro aspecto, o do artista mirim como astro, incluindo a criança na perspectiva do culto às estrelas. Embora imbuídos de ideais educativos, nos programas infantis a lógica do *star system* já capturava os pequenos ouvintes desde a mais tenra idade.

“À procura de astros”⁹⁵: formação do *star system* no rádio paulistano

Em 23 de dezembro de 1935, estreava na tela do Cine São Bento o filme *Fazendo Fita*, comédia musical escrita, dirigida e produzida pelo cineasta Vittorio Capellaro. Comum a películas do gênero, o enredo se passava nos bastidores da produção de um filme fictício, que nada mais era que um pretexto para a introdução de números musicais e cômicos: após falhar sucessivamente em suas tentativas de realizar o projeto, os empresários, diretor e produtor enlouqueciam, acabando no hospício do Juqueri⁹⁶. Único filme inteiramente “falado” produzido por Capellaro, *Fazendo Fita* trazia em seu elenco artistas do rádio paulistano, apostando tanto em “veteranos”, como o cantor, compositor e violonista Paraguassu⁹⁷, como em novos talentos revelados naquela década.

⁹¹ CP, 29.5.1937, p. 7.

⁹² Através dos Nossos Estudios. FM, 17.02.1938, p. 8.

⁹³ Segundo a jornalista Thais Matarazzo, Ruth Carvalho Lopes foi uma espécie de criança prodígio, que começou a carreira em 1932, aos sete anos, atuando em todas as emissoras, com repertório eclético. Às vezes se apresentava com o irmão, Rubens Lopes, que tocava violão e preferia música caipira. A atuação dos Irmãos Lopes é mencionada pela imprensa até 1942. Ver: CANTERO, Thais Matarazzo. *A música popular no rádio paulista (1928-1960)*. 2ª ed. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015, p. 42.

⁹⁴ CP, 12.06.1937, p. 6.

⁹⁵ CP, 31.10.1937, p. 3.

⁹⁶ CAPELLARO, Jorge J. V. & CAPELLARO, Victorio G. J. Vitorio Capellaro: italiano pioneiro de cinema brasileiro. 2ª edição. Rio de Janeiro : edição dos autores, 1997, *apud* Base Filmografia Brasileira (Cinemateca Brasileira). Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 7.8.2018.

⁹⁷ Roque Ricciardi (São Paulo, SP, 1894 – idem, 1976).

Era o caso de Vassourinha e Agripina, ambos lançados como cantores mirins na Rádio Record e que, por razões diferentes, tiveram suas carreiras interrompidas quando estavam no auge. Essa efemeridade redundou em que, não só a carreira, como a própria memória pública desses sujeitos passasse por um processo simbólico de apagamento, o que dificulta até mesmo as tentativas de reconstituir suas trajetórias, embora, no passado, eles tenham povoado o imaginário popular de uma geração. Assim, como observou Barros, “a história de seu esquecimento posterior é, ao mesmo tempo, uma incógnita e um rico caminho de possibilidades para a leitura da consolidação da cultura de massas do Brasil”⁹⁸.

De Vassourinha nem mesmo o nome de batismo (ora dado como Mario Almeida Ramos, ora Mario Ramos de Oliveira), as circunstâncias de contratação, ou a data de óbito são exatos em sua biografia⁹⁹. Do pouco que se sabe sobre o jovem cantor, cuja carreira foi abruptamente encerrada pela morte prematura, em decorrência de tuberculose óssea aos 19 anos, tinha apenas 12 quando foi registrado como contínuo na Record, em 1935, “por artes da legislação trabalhista da época, que não permitia a profissionalização de garotos no mundo do entretenimento”¹⁰⁰, mas, aparentemente, atuou como cantor desde o início. Influenciado por sambistas cariocas, como Luiz Barbosa e Wilson Batista, alcançou o sucesso muito cedo, dividindo o palco com as irmãs Carmen e Aurora Miranda, Orlando Silva e Francisco Alves. Alguns previam a interrupção de sua carreira devido à transição de voz na puberdade, porém, como comentava a coluna Radiolandia, o cantor “continua[va] firme, apenas com a sua voz mais adulta. Agora, haverá menos perigo de ser confundido com Haydée Marcondes”¹⁰¹. Entre 1941 e 1942 – ano de sua morte –, gravou 12 músicas, isto é, seis discos de 78 rpm, que provavelmente registram uma parte muito inferior ao que deveria ser seu repertório de fato¹⁰².

O mais curioso é que, se por um lado há muitas lacunas em sua trajetória, por outro, a quantidade de menções a seu respeito na imprensa da época é superabundante, como explorou o cineasta e pesquisador Carlos Adriano no curta-metragem *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*¹⁰³ ▶. O próprio cantor colecionou informações de si em álbuns de recortes de jornais que noticiavam sua performance ao lado de outros astros da época, registrando essa

⁹⁸ BARROS, Rubem Rabello Maciel de. *A (Re)Construção do Passado: Música, Cinema, História*. 2011. 208 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2011, p. 23.

⁹⁹ BARROS, op. cit., pp. 36-38.

¹⁰⁰ HELENA JR., Alberto. Curta revive Vassourinha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1998. Ilustrada, p. 13.

¹⁰¹ Notícias da PRB-9 Radio Sociedade Record. *CP*, 10.10.1937, p. 26.

¹⁰² BARROS, 2011, p. 69.

¹⁰³ ROSA, Carlos Adriano Jerônimo. *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. 15 min., 1998, 35mm.

trajetória “mais cometa do que estrela, de breve e luminosa passagem”¹⁰⁴. O radialista Fausto Macedo, que acompanhou Vassourinha em seu início de carreira, afirmou em seu depoimento ao MIS que o cantor “tinha esse gosto de recortar as coisas dele”¹⁰⁵, uma espécie de vaidade por suas conquistas. O que não era sem motivo: Vassourinha foi um dos poucos cantores negros a conquistar o lugar de “cartaz” no rádio paulistano no período¹⁰⁶. Somado a outros fragmentos que atestam sua passagem pelo mundo, o volume de informações contrasta com a pequena quantidade de discos gravados ou as páginas – ou melhor, linhas – dedicadas ao sambista paulista nas enciclopédias de música brasileira, muitas das quais cheias de equívocos¹⁰⁷.

Imagem 14: Vassourinha na capa da revista *Carioca*



A imagem de Vassourinha dando uma piscadela traduzia e reforçava a imagem do garoto alegre e travesso, cujo sucesso foi precoce, vertiginoso e efêmero. “Vassourinha, revelação do ‘broadcasting’ paulista, no qual se tem apresentado como cantor de sambas e marchas. Artista precoce, menino ainda, já tem prestígio e popularidade entre os ‘fans’ do rádio”. Fonte: Carioca, N°7, 7-28 de dezembro de 1935.

¹⁰⁴ HELENA JR., 1998.

¹⁰⁵ MACEDO, Fausto. Depoimento a Boris Kossoy, Luiz de Rezende Puech, Nicolau Tuma, Geraldo Leite, Manoel Leite, Valvenio Martins Almeida. São Paulo: MIS-SP, 21.2.1983. Memória do Rádio.

¹⁰⁶ Conforme observou Moraes, a entrada de músicos negros no rádio paulistano foi dificultada no período, inclusive através do desestímulo ao patrocínio de programas cujo *cast* fosse integrado por negros. “A brutal discriminação começava com as dificuldades na participação dos programas de calouros e de auditório e crescia na limitação a eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico”. Geralmente, os músicos negros eram contratados apenas como percussionistas, reforçando o estereótipo do “negro batuqueiro”. Ver: MORAES, 2000, p. 93-94.

¹⁰⁷ ROSA, Carlos Adriano Jerônimo. Entrevista concedida a Rubem Rabello Maciel de Barros. São Paulo, 7.4.2009. Apud BARROS, 2011, p. 176.

Semelhante destino teve a cantora Agrippina¹⁰⁸, cuja existência pública, pode-se dizer, foi sepultada em vida. Nascida em Dois Córregos, interior de São Paulo, Agripina Duarte da Fonseca¹⁰⁹ mudou-se para a capital paulista ainda criança. Assim como Vassourinha, muitas informações acerca de sua biografia e atuação no rádio são fragmentárias ou desconhecidas. A revista *Carioca*, que em 1938 trazia um clichê da cantora, lembrando fotos de atrizes hollywoodianas, afirmava que, descoberta por Paraguassu, ela havia iniciado a carreira em 1930, na Rádio Cruzeiro do Sul. Em entrevista à Radiolandia, porém, a cantora afirmava ter começado na *Hora Infantil* da Record, depois atuou na Rádio Cruzeiro do Sul, onde permaneceu por cerca de um ano, retornando à PRB-9 em fins de 1932¹¹⁰. Desde então, ela integrou permanentemente o *cast* da emissora, como intérprete de marchas e sambas. Em agosto de 1934, a seção de radiodifusão do *Correio Paulistano* apresentava ao público “a menina que canta como gente grande”:

Assim mesmo o nome della: Agrippina. A gente ouve e pensa logo numa “cavalheira” alta, magra, mais ou menos nariguda, com um vestido “afogado” e um velludinho preto no pescoço... D. Agrippina. Mas, qual o que, leitores amigos: Agrippina é uma menina assim, deste tamanhinho, tem, parece que seus 15 ou 16 annos. É bonitinha, graciosa e canta marchinhas e sambas na P.R.B.-9, a Voz de São Paulo. Diz ella que é “uma moça”. Mas toda a gente a trata como uma menina; toda a gente brinca com ella e gosta della. Vocês, com certeza, já ouviram Agrippina cantar. Tem um fiosinho de voz, muito agradável, e tem, principalmente, o que os cariocas, mestres do samba e da marchinha, chamam de “bossa”. É isso mesmo. Tem um “geitinho” [*sic*] especial. Tem um “it”. Inda hoje, Agrippina vai cantar na Record, da qual é artista exclusiva. Ouçam-na e vejam se não temos razão.¹¹¹

Contrariando a imagem infantilizada que a imprensa insistia em lhe atribuir, em fevereiro de 1935, Agripina já havia sido eleita, com menos de 20 anos, Rainha do Rádio de São Paulo, num concurso realizado pela revista *Syntonia*, com 5.446 votos. Para que se tenha ideia de sua popularidade, o segundo lugar, Alzirinha Camargo, recebeu 1.609 votos¹¹². A cantora se apresentava na Rádio Record às 20 horas, considerado o horário nobre, que recebia patrocínios de empresas de grande porte, como a fabricante de perfumes internacional Atkinsons, conforme se observa no anúncio abaixo:

¹⁰⁸ Muitas vezes a imprensa registrava seu nome grafado “Agrippina”, porém a cantora assinava Agripina, como é possível ver num autógrafo à revista *Carioca*, nº 47, 12.9.1936, p. 44.

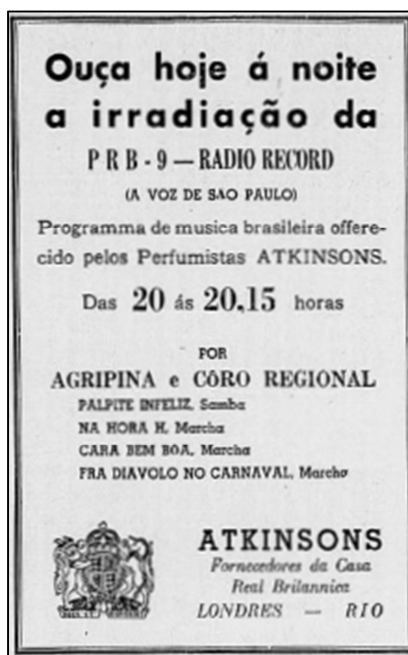
¹⁰⁹ Agripina Duarte da Fonseca (Dois Córregos, SP, 7.11.1918 – São Paulo, SP, 13.8.1979). Segundo o Dicionário Cravo Albin e o Calendário da Música Brasileira, do Arquivo Nirez, a cantora faleceu em São Paulo, a 13.8.1979. A jornalista Thais Matarazzo Cantero (2015, p. 41) afirma que Agripina morreu em 1968.

¹¹⁰ Esta informação era confirmada pela cantora em outra entrevista, concedida a Jorge Maia, para a revista *Carioca*, 4.1.1936, p. 42.

¹¹¹ Agrippina, a menina que canta “como gente grande”. CP, terça-feira, 21.08.1934, p. 9.

¹¹² CANTERO, 2015, p. 32.

Imagem 15: Destaque à participação de Agripina na PRB-9 Rádio Record



Fonte: CP, 10.1.1936, p. 9

À época do lançamento de *Fazendo Fita*, a fama de Agripina começava a ultrapassar os limites da Pauliceia, atraindo o interesse da imprensa do Rio de Janeiro, considerada a “Meca” da radiofonia brasileira. Em janeiro de 1936, a coluna de cinema do jornal *A Noite*, afirmava que

o melhor do film é Agripina, garota cheia de vivacidade, que canta a “Canção do Jornaleiro”, de Heitor dos Prazeres e “A Bohemia da Lua”¹¹³. Personalidade de inconfundível relevo, é de admirar que Agripina ainda não tenha sido recrutada pelo ‘broadcasting’ carioca, onde o publico tolera, indulgentemente, tantas estrelas de brilho falso ou duvidoso”¹¹⁴

No mesmo mês, sua foto estampava a capa de uma das edições da revista *Carioca*. O semanário já havia dedicado, pouco tempo antes, uma entrevista de página inteira com a cantora, concedida ao colunista Jorge Maia, correspondente em São Paulo. Nela, Agripina se dizia, “uma das ‘veteranas’ aqui em S. Paulo”, com três anos de atividade. O colunista, por sua vez, afirmava que ela conseguiu em São Paulo “o que talvez nenhuma outra cantora de radio até hoje tenha obtido: ser considerada ‘hors-concours’.” Sondada pelo entrevistador a

¹¹³ Na ficha catalográfica disponível da base Filmografia da Brasileira, consta que a música interpretada por Agripina na película foi “A lua também quer brincar”, de Silvino Neto, marcha gravada em dezembro de 1935 por Sonia Carvalho (Victor, 34022-A). É possível que o crítico d’*A Noite* tenha se confundido, pois a marcha “A Bohemia da Lua” foi lançada quase à mesma época, em janeiro de 1936, pelas Irmãs Pagãs (Odeon, 11325-A).

¹¹⁴ *A Noite*, Rio de Janeiro, 20.1.1936, p. 30.

respeito de possíveis trabalhos no Rio de Janeiro, a cantora afirmava que lhe faltara oportunidade, mas que sempre foi seu ideal. Porém, ressaltava que “o Rio seria apenas um passeio. Não pretendo abandonar definitivamente S. Paulo. Seria quase uma ingratidão...”. Da mesma forma, comentando sua estreia no cinema, Agripina dizia ter gostado da experiência e pretendia, se fosse do agrado do público, participar de outros filmes. “Não abandonarei, porém, em hypothese alguma, o radio, pelo qual possuo verdadeira adoração”.¹¹⁵

Tal promessa, entretanto, não viria a se cumprir: em junho de 1939 a cantora se casou com Raul Duarte¹¹⁶, produtor da Rádio Record, encerrando sua carreira logo em seguida, discretamente e sem declarações públicas sobre o enlace. Ainda em 1939, segundo a *Carioca*, Agripina atuou no Chuá, boate na Praça da Sé¹¹⁷ e no “Grito de Carnaval” da Rádio Record, ao lado de Vassourinha, Isaura Garcia, Déo e Conjunto Tocantins, que dias depois recebeu os astros Carmen e Aurora Miranda, Silvio Caldas, Almirante, Bando da Lua e Jaime Brito¹¹⁸. Apesar de a publicação ainda trazer uma foto da cantora estampada numa edição de 1938, até julho de 1937, as referências a seu nome na programação radiofônica viriam a desaparecer definitivamente.

Imagem 16: “Para o álbum do radio-fan” – Agripina



Recorrendo à iconografia do cinema hollywoodiano, o retrato de Agripina para a seção “Para o álbum do radio-fan”, dava indícios do intuito de se construir um star system radiofônico. Carioca, nº 143, 16.7.1938, p. 39.

¹¹⁵ MAIA, Jorge. Agripina, cantora “hors concours”. *Carioca*, 4.1.1936, p. 42.

¹¹⁶ CANTERO, 2015, p. 41. Data estimada a partir das informações In: *Chronica religiosa. CP*, 17.6.1939, p. 9.

¹¹⁷ *Carioca*, nº 181, 8.4.1939, p. 38.

¹¹⁸ *Carioca*, nº 168, 7.1.1939, p. 40.

O destino de Agripina foi o de muitas artistas mulheres de sua época. Relatando sua experiência pessoal, a cantora Inezita Barroso afirmou que sua participação em programas de rádio foi consentida pelos pais somente até seus nove anos. Depois disso “ficou meio perigoso, porque ser artista profissional, quando eu tinha uns nove anos, uns oito anos, era feio, né? Dizer ‘artista de rádio, que horror!’, né? Então era só no programinha infantil”¹¹⁹. Curiosamente, ela só voltaria aos estúdios na década de 1950, depois de casada, porque o marido “vinha de outra cultura”¹²⁰ e apoiou sua carreira¹²¹. Observando a trajetória de outra cantora, Dircinha Batista, que começou nas rádios aos seis anos, realizando sua primeira gravação aos oito¹²², e permaneceu na ativa depois de adulta, talvez tenha influenciado o fato de seu pai ser também artista, o cantor, comediante, compositor e ventríloquo Batista Júnior. A novelista Ivani Ribeiro, por sua vez, segredava ao seu diário que um pretendente exigia-lhe, numa carta “cheia de amor e súplicas” que ela atirasse “para um canto o violão... Quer que eu me esqueça de tudo – Rádio, etc.”, ao que ela respondeu negativamente: “Nunca mais namorarei. É tão bom a gente ser livre”¹²³.

Ainda que recaísse sobre o ambiente radiofônico, de maneira geral, uma fama duvidosa, para as mulheres a questão era ainda mais delicada. Ao se fazer notar em público nos auditórios, muitas vezes “artistas mulheres eram assobiadas com o maior desrespeito do mundo”, sendo preciso “apelar para a polícia e a polícia teve, não raro, que apelar para o casse-tête para aplacar o cafajestismo imperante”¹²⁴. O assédio parecia ser frequente nas relações dentro das próprias emissoras, como constatava o radialista Henrique Lobo, a partir de um comentário de seu tio, Marcelo Tupinambá (Fernando Lobo) sobre sua mãe, a pianista e professora de canto Menininha Lobo: “ela tinha todas as qualidades pra ser artista, mas faltava uma, ela não era ‘arteira’. A conotação, na época, é que ela não se permitia determinados favores, muito conhecidos nos meios artísticos”. Assim, o radialista reconhecia

¹¹⁹ BARROSO, depoimento citado, 1992.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Nascida Ignez Magdalena Aranha de Lima (São Paulo, SP, 1925 – idem, 2015), Inezita inclusive adotou artisticamente o sobrenome do marido, o médico cearense Adolfo Cabral Barroso, do qual viria a se desquitatar anos depois. Segundo a cantora, ao contrário de sua tradicional família paulistana de origem, seu ex-marido pertencia a uma cultura mais “aberta”, que não tinha preconceitos com relação a mulheres seguirem vida artística. In: BARROSO, Inezita. Inezita Barroso: bisavó do Michel Teló? Entrevista a Pedro Alexandre Sanches. *Farofafá*, 5.1.2012. [Meio de divulgação digital]. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/01/05/inezita-barroso-bisavo-do-michel-telo/>. Acesso em: 20.8.2018.

¹²² BATISTA JR.; BATISTA, Dircinha. *Borboleta Azul*. Columbia, 5.247-B, jul.1930.

¹²³ RODRIGUES, 2018, p. 87. Mais tarde Ivani Ribeiro viria a se casar, mas com alguém do meio radiofônico, o *speaker* e escritor Darcio Moreira Alves Ferreira.

¹²⁴ MENDES, 1988, p. 51.

que a carreira de sua mãe foi cerceada porque “nem o meu avô ia permitir, [nem] meu pai, talvez, aceitasse”.¹²⁵

Tudo indica que o rádio, nesse sentido, continuou sendo um ambiente hostil para as mulheres ainda nas décadas seguintes¹²⁶. Contudo, tal aspecto diz respeito mais à sociedade na qual elas viviam que à atuação profissional no *broadcast* em si. Assim como ocorria nas críticas às concertistas de piano nas décadas anteriores, os comentários às artistas de rádio expressavam, não raro, um “juízo que extrapola[va] as qualidades técnicas e artísticas e remet[ia] a certa moralidade do corpo feminino”¹²⁷. Dessa forma, Agripina não era apenas uma intérprete de sambas talentosa, mas era a “*graciosa ‘namoradilha’ da Record... e de S. Paulo inteiro*”¹²⁸.

Um dos raros momentos em que a imprensa conseguiu ater-se ao reconhecimento dos atributos artísticos de Agripina ocorreu em 1937, quando então ela já era uma cantora aclamada:

A palavra “bóssa” parecia privilegio da Guanabara, como o morro, o Pão de Assucar e a barca de Nictheroy... Agripina foi um desafio á exclusividade. Paulista, num microphone paulista, vindos da raiz de nossa sensibilidade. Modelou sua personalidade com suas próprias mãos e livrou-se deste ridiculo mimetismo de carioca – epidemia ainda grassa em studios

¹²⁵ LOBO, Henrique. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite. Transcrição de Nanci Valença Hernandes. São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisas, 9.12.1983, p. 2. Emissoras Paulistas – Década de 40 a 50.

¹²⁶ Na ficção, esse aspecto ficou registrado no romance *A Rainha do Rádio*, de Isa Silveira Leal (Santos, SP 20.2.1910 – 5.4.1988 São Paulo, SP), o qual sugere que o tanto o assédio como a prática de ceder a ele como estratégia de ascensão na carreira eram fatos recorrentes e notórios no meio radiofônico. Primeiro livro da autora voltado ao público adolescente, *A Rainha do Rádio* fazia parte da Coleção Rosa da Edição Saraiva, dedicada às “moças do Brasil”. Publicada em 1956, a história provavelmente se iniciava no ano de 1954 – eram mencionadas as comemorações do IV Centenário de São Paulo – e se desenrolava nos anos seguintes, nos quais a protagonista, Iara, passava de uma simples vendedora de perfumes ao topo da dinastia radiofônica. Ao contrário de Lisete, sua irmã mais nova, fã e conhecedora dos bastidores do rádio, Iara parecia completamente alheia e mesmo indiferente, até ver-se a ele enredada. O propósito realmente perseguido por ela era superar o mal fadado passado e, quem sabe, encontrar um novo amor. Se por um lado a trama de Isa Leal, escrita com a intenção de “incutir nas mocinhas responsabilidade, solidariedade, ajustamento”, parecia bastante inverossímil, pois era muito pouco provável que, àquela altura, alguém chegasse ao estrelato sem querer e sem uma boa estratégia, por outro, sua obra permitia observar situações muito factíveis do processo pelo qual intérpretes eram alçados de ilustres desconhecidos à posição do “cartaz”, descrevendo como ocorriam práticas como a “caitituagem”. Filha do escritor Valdomiro Silveira e irmã do teatrólogo Miroel Silveira, Isa era tradutora, quando ingressou na Rádio Tupi de São Paulo, assumindo a redação dos programas de seu finado marido, Alberto Leal, em 1948. Iniciou na rádio recebendo Cr\$3.000.00 (três mil cruzeiros) por mês – um dos maiores salários recebidos por uma mulher em início de carreira no *broadcast* paulistano no período –, além do fato de ter sido uma das poucas mulheres nos anos 1940 a exercer o cargo de produtora. Atuou também por mais de vinte anos na *Folha de S. Paulo*, onde assinou, nos anos 1950, a coluna “Pelos Emissoras”, que se encontrava ao lado da coluna de crítica de artes do irmão. Cf. HELENA, Regina. “Escritora quer adolescentes com os pés no chão”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 e 22.6.1970, p. 3; SANTOS, Jacqueline Pithan dos. *Miroel Silveira, um homem de teatro no espírito de seu tempo*. 208 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – ECA, USP, 2010, p. 38-39.

¹²⁷ CARVALHO, 2012, p. 115.

¹²⁸ Agrippina. *CP*, 28.11.1936, p. 6. Grifo nosso.

paulistas. (...) Quando se escrever a historia do radio paulista, dir-se-á, apenas, de Agripina: foi a criadora da “bóssa” paulista. E até as antenas concordarão...¹²⁹

Embora o afastamento de mulheres do rádio ao se tornarem adultas e contrair matrimônio fosse fato corriqueiro, não deixa de causar estranhamento que, aparentemente, a cantora de maior popularidade no *broadcast* paulistano em meados dos anos 1930, reconhecida como a “criadora da ‘bossa’ paulista” segundo a crítica da época, tenha encerrado sua carreira sem deixar um vestígio sequer de sua voz. Muito provavelmente, os únicos registros de sua performance foram as interpretações na película *Fazendo Fita*.

Imagens 17 e 18: Agripina, “garota bem século XX”



A imprensa buscou reiteradamente associar Agripina à imagem de atrizes bollywoodianas, construindo uma erotização ambígua, entre o sensual e o infantil. Nas fotografias se buscava reforçar também os aspectos modernos e joviais atribuídos à cantora, “garota bem ‘século XX’, [que] odeia tudo que não se relacione com ‘records’ de velocidade...” (Carioca, nº11, 4.1.1936, p. 42). À esquerda, fotografia publicada em Carioca, nº 47, 12.9.1936, p. 44; à direita, Carioca, nº 13, 18.1.1936.

De certa forma, o esquecimento posterior de figuras como Vassourinha e Agripina nas histórias da música popular brasileira deve-se, em parte, à construção de certa narrativa hegemônica, a qual elegeu alguns marcos temporais e privilegiou gêneros musicais e artistas ligados ao *broadcasting* carioca¹³⁰. Mas esse apagamento é, também, uma manifestação da

¹²⁹ Agripina... CP, 29.5.1937, p. 7.

¹³⁰ Sobre essa questão, Ver: MORAES, José Geraldo Vinci de. “Entre a memória e a história da música popular”. In: MORAES; SALIBA (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, pp. 217-265; LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2015; PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os*

própria natureza fugaz do meio no qual eles exerceram suas carreiras. Fruto da sociedade de consumo – assentado numa lógica de incessante novidade e na produção não apenas de bens, mas também de desejos¹³¹ –, o rádio comercial e a música por ele veiculada não ficariam isentos dessas tensões.

Como apontou Pereira, o que definia a programação de uma emissora era “o jogo complexo de influências recíprocas entre ouvinte, publicitário e anunciante”¹³². Assim, embora se reconheça o surgimento de uma “cultura popular de massa” no Brasil, propriamente, apenas a partir de meados da década de 1940¹³³, é bastante significativo que no final dos anos 1930 já existisse um modelo de rádio comercial estabelecido, momento no qual a própria publicidade se institucionalizava como campo profissional no país¹³⁴. Uma das exigências implícitas desse formato era oferecer constantemente atrações para saciar a ânsia por novidades que, catalisada em grande parte pela imprensa jornalística, desembocou, no final da década de 1930, no culto à personalidade, ao artista singular – até que outro “artista singular” tomasse seu posto, obedecendo à lógica intrépida do *star system*.

Conforme apontou Suisman, a expressão *star system* geralmente é associada ao cinema. No entanto, por volta de 1910, os estúdios ainda não destacavam o nome dos artistas. Em lugar disso, preferiam promover o nome da companhia, a fim de evitar dar a seus atores um reconhecimento público que pudesse aumentar seu poder de barganha¹³⁵. Esse princípio era seguido por Thomas Edson, que atuava tanto na indústria do cinema como do disco. Numa carta escrita em 1932, ele afirmava: “Não nos importamos com a reputação dos artistas, cantores ou instrumentistas. Tudo que queremos é que a voz esteja mais perfeita possível”. Partindo desse pressuposto, por muitos anos os catálogos de sua empresa sequer listavam o intérprete, mas apenas o título ou compositor¹³⁶. Já Victor, rival de Edson, inspirado pelos

maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957). São Paulo: Alameda, 2014.

¹³¹ SUISMAN, David. *Selling sounds: the commercial revolution in American music*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2009, p. 10.

¹³² PEREIRA, 2001, p. 86.

¹³³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 38.

¹³⁴ Isto fica claro com o surgimento de entidades de classe como a Associação Brasileira de Propaganda (ABP) e Associação Paulista de Propaganda (APP), ambas em 1937. A respeito da trajetória da profissionalização da atividade publicitária, Ver: GENARO, Thiago de Mello. *Práticas publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2013.

¹³⁵ SUISMAN, 2009, p. 128.

¹³⁶ “We care nothing for the reputation of the artists, singers, or instrumentalists... All that we desire is that the voice shall be as perfect as possible. (...)”. Apud SUISMAN, op. cit., p. 128. Tradução livre.

jornalistas Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst, seguiu a estratégia de que “nomes fazem notícia”, optando por transformar o tenor Caruso num símbolo da própria tecnologia do som gravado. Dessa forma, contribuiu para a criação de uma nova cultura musical, na qual celebridades teriam um papel central.

Como Caruso mostrou, essa proeminência seria baseada em dois elementos complementares, como partículas carregadas de forma oposta em um átomo: o *star-system* e o carisma. O primeiro elemento criava ou expandia o interesse de um intérprete por meio de estratégias deliberadas e sistemáticas, enquanto o outro funcionava de maneira idiossincrática, em um nível sub-racional. Em contraste com o aparato promocional sofisticado da indústria fonográfica, o carisma operava fora das estruturas e valores da vida cotidiana e, na verdade, desafiava-os. Não estava ligado a formas racionais ou tradicionais de autoridade e por isso oferecia uma liberação deles. O carisma traçou seu próprio curso, sem respeito à lei ou ao costume. Não prestou atenção às responsabilidades mundanas, como trabalho e família, e foi capaz de provocar efeitos intensos, até extáticos. No caso de Caruso, esses efeitos podem ter sido ainda mais agudos por serem experimentados principalmente através do ouvido, depois ressoando através do corpo e deixando muito mais para a imaginação do ouvinte¹³⁷.

Embora o magnetismo de um cantor não fosse suficiente para assegurar por si só o fato artístico, que se estruturava de maneira mais complexa – envolvendo voz, palavra, sons orquestrais, silêncios, recursos acústicos, climas¹³⁸ – a criação de ídolos passava por questões que não diziam respeito somente à sua performance, a qual era, inclusive, muitas vezes secundária. Assim, não o cantor, simplesmente, mas o *astro* resultava da combinação entre estratégias sistemáticas de promoção com a noção de “personalidade” – entendida como uma identidade distinta, individual e confiante, externamente perceptível, no comportamento, no vestir-se, e na elocução¹³⁹. Entretanto, este fenômeno não ocorreu simplesmente por uma pressão dos meios de comunicação. Antes de qualquer coisa, o artista está sempre afinado

¹³⁷ No original, “The new musical culture was one in which celebrity would have a starring role. As Caruso showed, this prominence would be based on two complementary elements, like oppositely charged particles in an atom: the star system and charisma. The first element created or expanded interest in a performer through deliberate, systematic strategies, while the other functioned idiosyncratically, on a sub-rational level. In contrast to the music industry’s sophisticated promotional apparatus, charisma operated outside the structures and values of everyday life and indeed defied them. It was not tied to rational or traditional forms of authority and for the reason offered a release from them. Charisma charted its own course, without respect to law or custom. It paid no heed to worldly responsibilities like work and Family and was capable of eliciting intense, even ecstatic, effects. In the case of Caruso, these effects may have been all the more acute for being experienced principally through the ear, then resonating through the body and leaving much else to the imagination of the listener”. SUISMAN, 2009, p. 129. Tradução livre.

¹³⁸ LENHARO, Alcir. Fascínio e Solidão: As Cantoras do Rádio nas Ondas Sonoras do seu Tempo. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin, Vol. 30, No. 1, “Changing Images of the Brazilian Woman: Studies of Female Sexuality in Literature, Mass Media, and Criminal Trials, 1884-1992”, (Summer, 1993), p.76.

¹³⁹ SUISMAN, 2009, p. 142.

com a sonoridade de seu tempo, capturando o desejo que subjaz na sociedade¹⁴⁰. Conforme observou o historiador Alcir Lenharo,

Não é fácil demarcar a fronteira que vai das qualidades pessoais de um artista, compositor, músico, cantor, das qualidades socialmente requeridas. Há sem dúvida um momento misterioso em que o artista acontece porque a sociedade desejou esse acontecer. Com certeza, esse artista traz consigo traços e marcas eloquentes do coletivo, nem sempre claramente configuradas, no mais das vezes latentes e fragmentárias.¹⁴¹

Dessa forma, os ídolos não surgem apenas como uma mercadoria de consumo, mas também porque a sociedade preparou o terreno para sua existência, através de seus desejos e necessidades psicológicas¹⁴². Num cenário de intensificação da experiência da vida numa metrópole, na qual as relações se tornaram cada vez mais impessoais¹⁴³, a emergência dos ídolos parecia tentar suprir a falta de referências coletivas duradouras. Daí pode-se compreender, por exemplo, a profusão dos programas de calouros em meados dos anos 1930, cuja paternidade foi, por muito tempo, disputada entre diferentes produtores de São Paulo e do Rio de Janeiro. Segundo o maestro Gaó, a *Hora dos Calouros* foi criada por ele em 1932, quando era diretor artístico da Rádio Cruzeiro do Sul, a fim de manter certa qualidade na programação:

Porque eu era diretor artístico e tinha certa responsabilidade. E o Byington mandava bilhete assim, “maestro Gaó, ponha essa menina pra cantar no programa”. Eu ia ouvir a menina e era um desastre. O que eu posso fazer, não posso desobedecer as ordens do Byington, e a responsabilidade [era] minha, depois diz “como que o diretor colocou uma menina desafinada dessas pra cantar?!”. (...) Então eu inventei a *Hora dos Calouros*. Quem nunca cantou em rádio vai cantar pela primeira vez e nós vamos ver quem fica. Quem for bom mesmo fica.¹⁴⁴

De acordo com o maestro, “a versão certa e juramentada” é que, nessa época, a emissora ainda não dispunha de auditório e ele contava com o auxílio de Paraguassu para organizar as audições. “A inscrição era uma coisa fabulosa, tinha fila tremenda, era aos sábados. Sábados às duas horas da tarde estava aquele corredor...”¹⁴⁵. Gaó afirmava ainda que o compositor e radialista Ary Barroso, um dos que mais tarde reivindicou a autoria da ideia,

¹⁴⁰ LENHARO, 1993, p. 76.

¹⁴¹ LENHARO, op. cit., p. 75-76.

¹⁴² MORIN, Edgar, apud Lenharo, op. cit., p. 76.

¹⁴³ SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967, p. 19.

¹⁴⁴ GURGEL, Odmar Amaral (Gaó). Depoimento a Zuza Homem de Mello, João Luis Ferreti, José Ramos Tinhorão. São Paulo: MIS-SP, 3.2.1987. Memória do Piano Brasileiro.

¹⁴⁵ GURGEL, depoimento citado.

entrou como animador do programa em sua passagem por São Paulo, em 1935, quando já existia a Rádio Cosmos, cujo auditório foi instalado na Praça Marechal Deodoro, dando-lhe o crédito apenas pela adoção de uma campanha que soava para indicar a desclassificação de um candidato. Na verdade, segundo o jornalista Sérgio Cabral, a campanha já era utilizada por outros apresentadores. O que Ary Barroso fez foi trocá-la por um gongo, acionado por um porteiro da emissora, apelidado Makalé. Isso teria ocorrido quando Ary “substituiu Paulo Roberto e Edmundo Maia, no *primeiro programa de calouros do rádio brasileiro, Calouros em desfile*, no ar desde 1935”, na Rádio Cruzeiro do Sul do Rio de Janeiro. Cabral afirma que outra providência do compositor quando esteve à frente do programa “foi trazer Martinez Grau de São Paulo, para comandar a parte musical do programa, que, rapidamente, passou a ser um dos mais populares da cidade”¹⁴⁶. É possível, ainda, que o maestro Gaó tenha se equivocado quanto ao nome do programa ou a data de lançamento, pois um rápido levantamento da programação diária das emissoras nos jornais do período aponta a existência de um programa com este nome apenas em 1936. Antes dele, houve o *Calouros do Rádio*, cujo título, de acordo com Adami, foi sugerido pelo Capitão Furtado, e estreou no dia 8 de abril de 1934¹⁴⁷. Segundo Campos Jr., o programa foi invenção do produtor Celso Guimarães, na Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo¹⁴⁸.

À parte das controvérsias acerca do reconhecimento da autoria dos programas de calouros – o que, aliás, é bastante revelador do êxito que eles tiveram – é certo que os mesmos atraíam um grande número de ouvintes, que também imaginavam a possibilidade de se tornar integrante daquele mundo mágico da radiofonia. Talvez, fosse precisamente este o fascínio despertado por esses programas: eles tinham como protagonistas pessoas comuns, ouvintes da cidade, que buscavam experimentar, ainda que por um breve instante, seu momento de glória. Não por acaso, um anúncio para um concurso de talentos promovido pela Rede Verde-

¹⁴⁶ CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d, p. 160. Grifo nosso.

¹⁴⁷ ADAMI, Antonio. *O Rádio com Sotaque Paulista. Pauliceia Radiofônica*. São Paulo: Editora Mérito, 2014, pp. 63-65.

¹⁴⁸ CAMPOS JR., Celso. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2010, p. 23. Aliás, o maestro Gaó, ao comentar as “revelações” do seu programa, afirmava: “Adoniran Barbosa saiu da minha hora de calouros. Ele passou na fila como todo mundo. Mas como ele tinha um jeitinho de cantar sambas, eu tirei ele [para a] programação, ganhando 25 mil reis por hora o cachê”. Ao contrário disso, como relatou Campos Jr., as primeiras tentativas de Adoniran em programas de calouro, em 1934, foram frustradas, necessitando uma boa dose de insistência do cantor novato para conquistar seu espaço na programação. Cf. CAMPOS JR., 2010, pp. 21-33. A historiadora Maria Izilda Matos, por sua vez, afirma que Adoniran conseguiu seu primeiro contrato como cantor e depois como locutor em 1933, após ter tentado sem muito sucesso em programas de calouros. Ele teria ainda, por sugestão de Antonio Rago, atuado na Rádio Fontoura [sic], “na qual passou a cantar com Laurindo de Almeida, João do Banjo e Aragão do Pandeiro”. MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade que mais cresce no mundo. São Paulo território de Adoniran Barbosa. São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, nº 15 (3), 2001, p. 52.

Amarela em outubro de 1937, destacava, abaixo do enunciado “Á procura de astros”, a frase “ao alcance de todos”. Com eliminatórias por bairro, o certame oferecia prêmios em dinheiro, possibilidade de contratos para o rádio e gravação de disco aos vencedores, o que, pode-se supor, era bastante atrativo para seus candidatos.

Imagem 19: Anúncio de concurso de talentos da Rede Verde-Amarela



Fonte: CP, 31.10.1937, p. 3.

A percepção da *Hora dos Calouros* como um programa acessível a todos era reforçada por uma crônica, assinada por Adriano Genovesi, publicada na seção Radiolandia, em 17 de julho de 1937:

Já agora, constitue um habito ir, aos sabbados, entre 13 e 15 horas, no Theatro Cosmos, e ouvir os 120 minutos, que a Cruzeiro do Sul offerece aquelles que, tendo boa voz, ainda não tiveram oportunidade de experimental-a deante de um microphone. Não existe ali o preconceito da côr. Nem o da condição social do indivíduo. Todos cantam. Todos têm ingresso no theatro apinhado de gente. E é gente por todos os lados. Nas frisas. Nos balcões. Na platéa. Atrás das frisas. No corredor. Entupido o theatro. Gente que so acotovela, que se aperta, para ver melhor. Ao lado do jaquetão grave de um cidadão roliço brilha um chapéo minuscuro e um vestido leve de cores berrantes. Ao lado de calças surradas, a suavidade de um vestido vaporoso. E, no palco, como uma estatua de classica antigüidade, sem approvar, sem reprovar, sem rir, Paraguassú, sentado numa cadeira de vime, fica a ouvir vozes novas, de novas esperanças. Jorge Amaral, o “speaker”, com corpo de atleta, voz suave, vae lendo, a sorrir, os nomes daquelles que tiveram a audácia de cantar deante de um publico exigente, deante de um microphone, que levará a experiência daquella voz nova a todas as partes. A “Hora dos Calouros” constitue um verdadeiro espectáculo

e, muitas vezes, num egoísmo profundo, fico a desejar que se não espalhe muito a suavidade desses espectáculos, para que os que já se habituaram a lá ir, ter, não fiquem sem seus lugares predilectos¹⁴⁹.

Assim, o cronista arrematava sua apreciação sobre o programa: “a ‘Hora dos Calouros’ é, em resumo, apenas isto: *Um grande estímulo a quem tem boa voz*”¹⁵⁰. Este desfecho é bastante revelador de um aspecto em especial: a supremacia atribuída aos cantores e cantoras na concepção da música radiofônica. Ao povoar o imaginário da população, o culto às estrelas muitas vezes ocultava, por trás de seu brilho, que havia uma equipe muito maior, a qual permitia a programação musical ao vivo acontecer, formada tanto por renomados maestros e arranjadores como por músicos praticamente anônimos.

Os “homens célebres” do rádio paulistano

Em 19 de junho de 1937, a Radiolandia noticiava com grande entusiasmo que, a convite do Departamento de Cultura, à época sob a direção de Mário de Andrade, o maestro Gaó regeria a orquestra sinfônica do Theatro Municipal, no dia 26 daquele mês. Pode-se imaginar a magnitude da ocasião para o maestro, que, aos quinze anos, deixou a cidade de Salto, no interior do estado, a fim de estudar no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, onde se formou, com louvor, pianista e concertista, em 1927. Enaltecendo as qualidades artísticas do maestro, que conduziria naquela noite um programa de peças de autores brasileiros, a coluna afirmava que “desautorada ficou uma pequenina parcella de desautorizados críticos, que insistia maldosamente em vê-lo como um simples director de orchestra de dansa, e, quando muito, como pianista”¹⁵¹ – asserção que já demonstrava certo desprestígio do músico voltado ao universo do entretenimento popular ainda nessa época. Por trás do evento apoteótico, porém, havia um detalhe peculiar:

Gaó terminou o concerto no Municipal, foi ao camarim do Teatro, trocou a casaca pelo paletó smoking, atravessou a rua que dá nos fundos do Teatro indo para o famoso Hotel Esplanada onde atuava como regente e pianista da orquestra por ele organizada, a Orquestra Columbia, que acabou chamando Gaó e Sua Orquestra.¹⁵²

¹⁴⁹ GENOVESI, Adriano. A hora dos calouros. *CP*, 17.7.1937, p. 6.

¹⁵⁰ Idem. Grifo nosso.

¹⁵¹ *CP*, 19.6.1936, p. 6.

¹⁵² CAMORIM, Botyra. *Sonata em quatro movimentos (vida artística do maestro Gaó)*. Mogi das Cruzes, SP: edição da autora, 1985, p. 35.

Este acontecimento é bastante simbólico do lugar incerto que maestros e arranjadores de rádio viriam a ocupar dentro da cultura e, mais precisamente, no terreno movediço das relações entre o erudito e popular. Tal como o personagem Pestana do conto de Machado de Assis (*Um homem célebre*, 1896), “músico popular que busca atingir a sublimidade da obra-prima clássica (...) e, quando dá por si, é autor de mais uma inelutável e saltitante polca”¹⁵³, os maestros das emissoras de rádio constantemente se viam num dilema, transitando entre seus mais elevados ideais artísticos e as premências cotidianas de seu trabalho. Estas, por sua vez, passavam por um novo equilíbrio entre o que era atraente ao ouvinte radiofônico e aquilo que era possível e necessário fazer neste novo meio de comunicação, sujeitando-se simultaneamente aos modismos e à escassez de tempo de produção¹⁵⁴.

Assim, Gaó chegaria, anos mais tarde, a uma interessante elucubração acerca da dificuldade de se recorrer às categorias “erudito” e “popular”, concluindo que nenhum dos termos era aconselhável:

Por isso é que eu digo, que músico não deve ficar só na música popular, tem a outra parte, da música erudita. Porque ele não sabe aonde vai parar. Porque o destino do músico é feito do material que ele traz consigo (...). Agora, não só ficar na música popular, porque a música popular tem limite. Ela chega até lá, depois não tem o que fazer (...) Eu tenho a impressão de que o músico deve se tornar erudito, em toda a extensão da palavra. A música erudita é a música estudada. Ela é feita debaixo de um estudo profundo. Essa é a música que eles chamam de clássica, mas nem tudo é clássico. Uma segunda rapsódia de Liszt não é popular? Quer coisa mais popular que a segunda rapsódia de Liszt? Ao passo que uma ‘Casinha Pequenininha’ é uma música clássica do repertório brasileiro. Por isso que eu digo, há muita confusão com esse negócio de popular e clássico. Eu não adoto nenhum dos [termos]¹⁵⁵.

No mesmo depoimento, porém, ele confessava que “sempre quis ser um pianista *clássico*. E daí o meu pseudônimo. Porque eu não queria misturar Gaó com [Odmir] Amaral Gurgel. O pianista Amaral Gurgel vai tocar concerto. Agora, o pianista Gaó vai tocar um sambinha por aí”¹⁵⁶. De certa forma, ele atribuía o “fracasso” desse desejo íntimo à sua origem social: “Eu queria ser um pianista *legítimo, clássico*, de concerto. Não consegui nada

¹⁵³ WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 7.

¹⁵⁴ PASQUALINI, 1998, p. 67.

¹⁵⁵ GURGEL, depoimento citado.

¹⁵⁶ *Ibidem*. Grifo nosso.

do governo, me ajudar com uma bolsa. Meu pai não podia me mandar estudar na França, em lugar nenhum! Quando muito, em São Paulo”¹⁵⁷.

Filho de professores primários que também eram músicos, Gaó cresceu num ambiente intensamente musical, de modo que o estudo de piano era obrigatório em sua casa: “[a mãe colocava] uma vara de marmelo de cada lado e dizia: ‘as professoras estão aí’. E quem não estudasse uma hora de piano ou uma hora de violino em casa, não tinha direito a nada”. O que era a princípio uma obrigação acabou se tornando um gosto e, aos onze anos, Gaó já substituía seu pai na função de chefe da orquestra no cinema de Salto, além de fazer suas primeiras composições. Em 1924, quando chegou a São Paulo para estudar no Conservatório Dramático Musical – onde teve como professores Mário de Andrade, Savino de Benedictis, Samuel Arcanjo dos Santos e Carlos Pagliuchi –, empregou-se como demonstrador de partituras na Casa Di Franco, na Rua São Bento. Foi neste estabelecimento onde surgiu o pseudônimo Gaó, sigla de seu nome invertida, que era como ele assinava os arranjos.

Através do trabalho na Casa Di Franco, Gaó foi ouvido pelo maestro Torquato Amore, que o levou depois para tocar na Rádio Educadora Paulista, dirigindo um quarteto de cordas que reunia Torquato Amore, Alberto Marino, Mascherpa e Armando Belardi¹⁵⁸. Antes de se formar, portanto, Gaó já fazia da música seu meio de sobrevivência, tendo atuado no Jazz Band Manon, dirigido pelo maestro Zani, e em trios e quartetos com Torquato Amore e o violoncelista Pasqual Forsati, que fazia apresentações nos salões do Automóvel Clube e Sociedade Hípica Paulista, os mais frequentados pela elite paulistana. Mais tarde, fechou contrato como artista exclusivo da Columbia, gravando como solista e regente de orquestra, e

¹⁵⁷ GURGEL, depoimento citado. Grifo nosso.

¹⁵⁸ Armando Belardi (São Paulo, SP 1898 – idem, 1989) também teria intensa atuação no rádio, se destacando, entretanto, mais pela sua atuação na música “séria”. Em sua autobiografia, o maestro relata ter participado das primeiras experiências da radiodifusão em São Paulo, quando a Rádio Educadora ainda funcionava numa das torres do antigo Palácio das Indústrias, como violoncelista de um conjunto formado por ele com Alberto Marino (violino), Artidoro Pigatti (piano), Paschoal Ciccone (flauta) e outros. Em 1929, a convite do maestro José Torres, passou a atuar na Rádio Record. Teve que deixar a emissora, porém, no final de 1932, quando ela passou por uma reestruturação e dissolveu alguns de seus conjuntos, especialmente os mais dispendiosos, como a orquestra. Depois de um período dedicando-se a outras atividades profissionais – lecionando e participando de orquestras sinfônicas e em temporadas teatrais em geral –, retornou ao *broadcasting*, ingressando na Rádio Gazeta em 1943, como regente e solista de violoncelo, cujo diretor artístico, desde os tempos em que o prefixo ainda correspondia à Rádio Educadora, era o maestro Souza Lima. Também fazia parte do *cast* o maestro Edoardo de Guarnieri, que juntamente com Souza Lima se revezava na regência dos programas *Cortina Lírica*, *Soirée de Gala* e outros. Em 1947, Belardi encerra seu contrato com a Gazeta e passa a atuar na Cultura e depois na Cruzeiro do Sul. Retorna, porém, em 1948, à Rádio Gazeta, onde assume a direção artística, permanecendo na emissora até 1969. BELARDI, Armando. *Vocaçãõ e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Edição Manon, 1986.

formou seu primeiro quarteto de jazz¹⁵⁹. Apesar de profissionalmente bem-sucedido, Gaó ainda almejava a carreira de concertista e pensava que a aprovação por distinção no Conservatório, com direito a medalha de ouro, o ajudaria a ir para a Europa¹⁶⁰. Porém, o máximo que logrou, à época, foi reger um concerto sinfônico, em 1928, e receber o convite para ser lente do instituto.

A fala do maestro indicava certa precariedade do circuito da música de concerto no Brasil – em contraste com a onipresença da música popular¹⁶¹ –, apontando para o fato de que, para ser reconhecido, o músico necessariamente tinha que completar sua formação na Europa¹⁶². Sem dúvida, este era um resquício da adesão compulsória, impulsionada pelas elites, aos padrões cosmopolitas na transição do século XIX para o XX, que trouxe a reboque a negação do passado colonial, sobretudo da herança negra. Na música urbana, este processo conflituoso tornou mais rígidas “as fronteiras entre ‘a música ligeira’ e a ‘música séria’, progressivamente denominada ‘música erudita’ e ‘música popular’,” de tal forma que, “elementos associados à ‘música popular’ revestem-se de uma pecha que põe em dúvida não somente a qualidade da obra musical como também a reputação do músico”¹⁶³. Isso era bastante perceptível quando Gaó comentava que a Orquestra Columbia, fundada por ele em 1936, na Rádio Cruzeiro do Sul, surgiu porque, “[n]aquele tempo as orquestras (...) tinham muita gente de cor, e os grã-finos não gostavam disso. Então eles punham palmeiras na frente da orquestra pra esconder”¹⁶⁴. Dessa forma, ao montar a Orquestra Columbia, ele deliberadamente escolheu como integrantes “*só brancos. Estudante. Gente jovem, muito bem vestida*”¹⁶⁵. Ele relatava, em seguida, que

Uma noite nós fomos com essa orquestra tocar na casa do Matarazzo, no casamento da filha dele. E chegando lá eu vejo os músicos, todos na porta, porque eu sempre chegava mais tarde de casaca, de carro, e o meu secretário já montava toda a orquestra, microfone e tudo. E era só chegar e começar. Cheguei lá e eles na porta. “Não querem deixar a gente entrar por aqui. Nós temos que entrar pelo fundo, no quintal da garagem”. Que que é isso? Então

¹⁵⁹ CAMORIM, 1985, p. 15-16.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ WISNIK, 2008, p. 7.

¹⁶² A trajetória de Gaó é bastante interessante nesse sentido: ao contrário de seus colegas de profissão, que fizeram sua formação na Europa e depois seguiram carreira artística e profissional em São Paulo – como Armando Belardi, que estudou na Itália, e Souza Lima, que estudou na França, com fomento do Pensionato Artístico de São Paulo –, Gaó realizou sua formação em São Paulo, e depois atuou no Rio de Janeiro e nos Estados Unidos. O maestro também esteve muito mais envolvido com os circuitos de produção e divulgação de música popular que à música de concerto, dentro ou fora do rádio.

¹⁶³ CARVALHO, 2012, p. 53.

¹⁶⁴ GURGEL, depoimento citado.

¹⁶⁵ Idem. Grifo nosso.

eu chamei o Seu José, do Automóvel Clube, ele que fazia o buffet, que tomava conta. Perguntei, “Seu José, que que é isso?”, “É ordem do senhor Ciccillo pra não deixar músico entrar por aqui”. Eu digo “bom, o senhor vai dizer pro senhor Ciccillo que ou a minha orquestra entra pela porta principal ou ele não tem orquestra”. (...) Então isso ficou famoso. A única orquestra que entra pela porta principal aqui é a minha!¹⁶⁶

A presença de músicos negros no rádio paulistano, aliás, esteve invariavelmente ligada ao universo da música popular, e isso ocorreu somente a partir de uma maior influência dos cartazes do Rio de Janeiro¹⁶⁷. De modo que, no período abordado nesta pesquisa, apenas brancos – muitos de família de imigração recente ao Brasil – desempenharam o papel de diretor artístico no *broadcast* paulistano. Aspecto curioso é que estes maestros, em sua maioria, provenientes de uma classe média¹⁶⁸, geralmente teciam acerca de si uma narrativa heroica de como conseguiram chegar àquele lugar – embora expressassem, não raro, uma frustração por não terem acedido à galeria dos músicos “imortais”. Assim,

O desejo irrealizado de *glória*, categoria ligada à imortalidade dos clássicos, contorce-se no giro perpétuo e torturante do *sucesso*, categoria afeita ao mercado e ao mundo de massas nascente. E aí balanceia o ponto insolúvel dessa singular celebridade: o sucesso é inseparável do fracasso íntimo, e tanto maior este quanto maior o seu contrário, já que, afinal, quanto mais mira o alvo sublime mais Pestana acerta, inapelavelmente, no seu buliçoso avesso.¹⁶⁹

Dessa forma, para muitos desses maestros, as engrenagens das rádios, entendidas como empresas, interferiam diretamente nas possibilidades de desenvolver um trabalho artístico e influenciavam a maneira como eles próprios viam seu ofício. O maestro Gabriel Migliori, por exemplo, “compositor erudito de orientação nacionalista, considerado detentor de escrita moderna e audaciosa pelos críticos da época”, costumava deixar bilhetinhos queixosos nas grades dos arranjos, nos quais se desculpava com compositores como Beethoven, quando tinha que fazer arranjos de temas da música erudita¹⁷⁰. Já o maestro Leon Kaniefsky declararia, em uma de suas anotações para palestras, que “cinema, disco, rádio, televisão [são] distrações para o esquecimento, mas raramente uma verdadeira satisfação

¹⁶⁶ GURGEL, depoimento citado.

¹⁶⁷ PEREIRA, 2001, p. 227. Segundo Picherzky, mesmo nos grupos de choro paulistanos, a presença de negros, “ao contrário do Rio de Janeiro, era quase nula”. PICHERZKY, Andrea Paula. *Armando Neves – Choro no violão paulista*. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes/Unesp, São Paulo, 2004, p. 72.

¹⁶⁸ Em sua autobiografia, o maestro Souza Lima (São Paulo, 21.3.1898 – idem, 28.2.1982), por exemplo, narra ter nascido em uma casa modesta, sem muitos luxos, mas muito musical. LIMA, João de Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música. Autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1982, p. 15.

¹⁶⁹ WISNIK, 2008, p. 7. Grifos do original.

¹⁷⁰ PASQUALINI, 1998, p. 34.

artística”. Apesar disso, não deixa de chamar a atenção o fato de Kaniefsky ter guardado seus arranjos em seu acervo pessoal¹⁷¹, ao passo que registrou suas composições próprias sob um pseudônimo¹⁷².

Claro que, essas percepções acerca do próprio ofício, eram mutáveis. Como relatou o maestro Souza Lima em sua autobiografia, ele acreditava que sua atuação na Rádio Tupi, e mesmo sua “vida nesta estação, foi de grande intensidade e de muitas realizações”¹⁷³. Mais adiante, ele parecia reconhecer o mérito de seu trabalho naquela emissora, onde teve “oportunidade de promover audições sempre do melhor nível e, ao mesmo tempo, [pôde] formar alguns músicos que se tornaram, mais tarde, elementos de valor e de boa posição em outras estações”¹⁷⁴. O maestro também viria a ser o diretor artístico da Rádio Gazeta, onde regeu importantes programas, como o *Cortina Lírica* e *Soirée de Gala*. Da mesma forma, Armando Belardi, em tom vitorioso, declarava ter conseguido que a Rádio Gazeta, “devido a sua primorosa programação, passasse a ser considerada a primeira emissora cultural do País”, dotada de uma “organização modelar”¹⁷⁵. Outro maestro do período, Spartaco Rossi, também parecia ter uma visão positiva com relação à sua atuação no rádio, como indica uma anotação em seu diário, em 1972:

Com o Gabriel¹⁷⁶ trocamos ideias sobre as nossas dificuldades que sempre nos deparamos na profissão. O nosso ponto de vista são idênticos. Nos do Radio causamos medo, devido o nome que conseguimos desfrutar. O finado Mtro. De Guarnieri confessou ao Gabriel, que nós que militamos no Radio e que com a produção nos propiciou uma capacidade de possibilidades muito maior dos que estão fora do Radio. Em síntese, o despeito inveja causam aos concorrentes, um verdadeiro pavor. Está pois explicado...¹⁷⁷

De fato, a atuação nos meios de comunicação de massa propiciava aos maestros e demais músicos uma experiência bastante ampla, e que era menos paralisante do que alguns relatos podem levar a crer – ainda que não deixasse de “cercear [a] vida artística, impedindo as viagens e o atendimento aos inúmeros convites para atuar por toda parte”¹⁷⁸ – como declarou o maestro Souza Lima, ao justificar sua saída do *broadcasting*, após sete anos de

¹⁷¹ Essas partituras hoje pertencem ao acervo da biblioteca da ECA-USP.

¹⁷² Em anotação datada de 4.5.1975, à margem da partitura de uma composição intitulada “Preludio”, Clarita de Mello Freire Kaniefsky, viúva do maestro, declarava que Domingo Simões da Cunha era pseudônimo de Leon Kaniefsky. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp.

¹⁷³ LIMA, 1982, p. 178.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 181.

¹⁷⁵ BELARDI, 1986, p. 40.

¹⁷⁶ Provavelmente Spartaco Rossi referia-se a Gabriel Migliori.

¹⁷⁷ ROSSI, Spartaco. Diário, manuscrito, 1972. Acervo Spartaco Rossi, IA-Unesp.

¹⁷⁸ LIMA, 1982, p. 183.

atividade. Do ponto de vista criativo, entretanto, os músicos tentavam fazer aquilo que lhe proporcionasse uma satisfação intelectual, ainda que dentro dos moldes estabelecidos no meio radiofônico¹⁷⁹, conforme observou o historiador Theophilo Augusto Pinto, referindo-se ao maestro Radamés Gnattali, ao analisar programas musicais da “era de ouro” no rádio carioca. Assim, os arranjos feitos no período mostram “uma competência artística bastante grande e isso pouco tem a ver com ela estar relacionada ao samba ou a outro gênero musical, e sim com as condições em que eles foram produzidos”¹⁸⁰.

Embora experimentassem uma sensação ambígua ao alcançar o sucesso fora do campo da música erudita no qual fizeram sua formação, e ao qual ambicionavam, os maestros-diretores artísticos tinham como compensação o fato de estarem frequentemente sob os holofotes da imprensa como grandes astros – sem que precisassem de mecanismos de autopromoção, pois seu emprego era garantido¹⁸¹. Dessa forma, o campo de trabalho para o músico com formação um pouco mais sólida, e que se dispusesse a transitar entre o mundo do entretenimento e das belas-artes, era bastante amplo, dando-lhe as oportunidades de “tocar, reger, compor e fazer arranjos para revistas teatrais, operetas, companhias de comédia e pequenas orquestras de salões de baile e clubes”, e mesmo participar “das atividades de algumas companhias estrangeiras recém-chegadas à cidade”, como o fizeram Armando Belardi, Souza Lima, Francisco Mignone, Marcelo Tupinambá, entre outros¹⁸². Situação bem diversa era a dos músicos profissionais, reconhecidamente ligados ao universo da música popular urbana, cuja sobrevivência era mais precária e assolada pelo anonimato.

“A massa anônima dos artistas”¹⁸³: músicos populares e conjuntos regionais

Na edição do dia 16 de abril de 1938, respondendo à curiosidade de uma leitora de São Paulo, a revista *Carioca* informava que, para gravar um disco, um artista de rádio recebia da seguinte maneira: “Ele assina um contrato com ordenado fixo – 500\$000, 600\$000, etc. e percebe, além disso, uma certa percentagem em cada disco vendido”, que vai “de \$200 a mais

¹⁷⁹ PINTO, 2014, p. 198.

¹⁸⁰ PINTO, op. cit., p. 200.

¹⁸¹ Ibidem, p. 197.

¹⁸² MORAES, 2000, p. 104.

¹⁸³ CP, 17.4.1937, p. 4.

de 1\$000, conforme o valor do artista”¹⁸⁴. Considerando que um dos maiores cachês pagos pelo rádio até então foi 36:000\$000¹⁸⁵ – um montante bastante elevado e incomum à época –, e que um cronista radiofônico recebia “450\$000 mensalmente, com obrigação de redigir uma *chronica* diária”¹⁸⁶, o valor daquele contrato não era nenhuma exorbitância¹⁸⁷, apesar de significar algum incremento aos ganhos de um artista. Aliás, segundo um cronista da Radiolandia, a remuneração dos artistas de rádio, de maneira geral, era “revoltantemente” baixa, em comparação com os valores percebidos no *broadcasting* argentino, “onde é verdadeiramente reconhecido – em moeda nacional, sonante e confortadora – o merito dos artistas”¹⁸⁸.

Os valores chamam a atenção, porém, o mais curioso é que, tanto a pergunta da leitora como a resposta indicavam que, quase sempre, era considerado “artista de rádio” apenas o intérprete, deixando-se em segundo plano orquestradores, arranjadores e, sobretudo, os músicos acompanhadores. Estes, inclusive, somente passariam a receber direitos autorais conexos a gravações décadas mais tarde¹⁸⁹. De modo geral, mesmo para os compositores, a situação em São Paulo era mais precária, “pois a sociedade arrecadadora que controlava e pagava os artistas (UBC) tinha sede no Rio de Janeiro e não tomava conhecimento do que ocorria na capital paulista”¹⁹⁰.

¹⁸⁴ *Carioca*, Ano III, Nº 130, 16.04.1938, p. 42.

¹⁸⁵ Segundo a seção Radiolandia, este foi o valor pago ao humorista Lulu Benencase para dirigir o “Theatro Infantil” da “Radio Piramboya”, estação criada dentro da exposição *Mundo dos Brinquedos*, “sendo esse senão o maior, pelo menos um dos mais vultosos contractos passados no Brasil”. *CP*, 6.2.1937, 4. Instalada à Rua José Bonifácio, nº 217, a exposição foi uma estratégia de publicidade elaborada por Osvaldo Moles, à época jornalista do *Correio Paulistano*, em parceria com a Continental Propaganda e a Rádio Difusora, lançada em dezembro de 1936. Devido ao sucesso, a exposição, que foi inaugurada em janeiro de 1937, se estendeu por mais dois meses além do previsto. Cf.: CAMPOS JR., 2014, p. 209-210.

¹⁸⁶ Pague-se melhor aos profissionaes do radio. *CP*, 23.1.1937, p. 10.

¹⁸⁷ Para que se tenha uma ideia, com 450\$000 era possível alugar um apartamento confortável, recém-construído no bairro de Campos Elíseos, ou adquirir um terreno na recém-loteada Cidade Mãe do Céu, situada entre os bairros do Belém e Tatuapé. Cf.: *OESP*, 22.5.1938, p. 20. Classificados; *OESP*, 1.5.1938, p. 1.

¹⁸⁸ Pague-se melhor aos profissionaes do radio. *CP*, 23.1.1937, p. 10.

¹⁸⁹ Segundo Pinto, as emissoras foram obrigadas à remuneração de direitos autorais a partir de 1949. Até então, “havia apenas acordos e ‘entendimentos’ entre as partes interessadas” (PINTO, 2014, p. 107). É possível que, antes disso, houvesse um esforço por parte das gravadoras em assegurar o recebimento dos direitos, como é sugerido pelo selo do disco 20.052 da Turma Caipira de Cornélio Pires pela Columbia, lançado por volta de 1932, que trazia a inscrição “reservados os direitos de irradiação” – porém, talvez ainda faltassem mecanismos de fiscalização (agradeço à historiadora Juliana P. González pela indicação desta fonte). De qualquer forma, em nenhum momento eram mencionados os músicos acompanhadores. De acordo com Morelli, os direitos autorais conexos para músicos acompanhadores foram instituídos concomitantemente aos dos intérpretes e de empresas produtoras, através da Lei nº 4.944, de 6 de abril de 1966, mas eles só passaram a recebê-los, efetivamente, a partir da década de 1980. Tal fato aponta que “o reconhecimento do trabalho criativo de execução é menos consensual que o de composição ou interpretação”. Cf. MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991, p. 92. [Série Teses]

¹⁹⁰ MORAES, 2000, p. 106.

Claro que nem tudo se resumia à remuneração: alguns músicos inclusive buscavam distância de questões financeiras, “pois acreditavam serem incompatíveis com as atividades artísticas”¹⁹¹. No entanto, esta não deixava de ser relevante, na medida em que se convertia numa forma de reconhecimento do trabalho dos músicos, bem como criava condições para sua profissionalização. Nesse sentido, um diagnóstico desanimador da situação dos músicos nas emissoras paulistanas era apresentado pelo maestro José Nicolini, orquestrador e diretor de jazz da Record, numa entrevista para a seção Radiolandia em dezembro de 1936:

Em nossa terra são considerados artistas radiophonicos os cantores e cantoras e alguns solistas, unicamente. Os musicos integrantes dos varios conjuntos não são. Reina sobre eles um descaso unico. Existem, no entanto, em nosso meio musical, figuras formidaveis que, si vivessem em outros centros, seriam populares, aqui, como Armstrong, Red Nicols, Benny Dorsey e outros¹⁹².

José Nicolini, aliás, teve sua biografia bastante obscurecida com o tempo, apesar de sua reconhecida importância no meio musical e radiofônico durante sua vida profissional. Envolvido com o campo da música popular, embora estivesse numa posição destacada, ele mesmo se tornava num daqueles músicos quase anônimos pelos quais militava¹⁹³. Em sua declaração à Radiolandia, o maestro enumerava alguns dos artistas relegados ao esquecimento, compondo um rico painel dos músicos que atuavam nas emissoras paulistanas à época:

Domingos Pecci, André Penazzi, José Paoletti (William); Sutininho, Palmeira, Orlando Nascimento, Copinha. Bem pouca gente já ouviu alguns desses nomes e, mesmo assim, sem aquilatar do seu verdadeiro valor artístico. Domingos Pecci é compositor de grande parte dos "chóros" que correm por este mundo, anonymamente; é modestissimo; toca saxophone Mib., tenor, clarinete, clarone e imita com perfeição a voz do maestro Tupinambá. André Penazi, é um grande pianista. Começou tocando de ouvido (de “orelhada”, como se diz na gíria musical). Mais tarde aprendeu musica. Foi elle quem

¹⁹¹ MORAES, 2000, p. 105.

¹⁹² Artistas de rádio. *CP*, 30.12.1936, p. 6.

¹⁹³ Do pouco que se pode reconstituir de sua biografia, o maestro e compositor iniciou como trombonista na orquestra da Rádio Cruzeiro do Sul e foi regente da *jazz band* Columbia, que depois passou a se chamar Original-Orchestra. Em meados de 1934, já estava inscrito no Sindicato de Músicos de São Paulo, do qual foi tesoureiro. Em 1938 também aderiu à Associação Brasileira de Compositores e Autores, “agremiação recém-surgida na capital Federal, para garantir a defesa dos direitos autorais dos compositores de musica popular” (*CP*, 30.11.1938, p. 6). Nicolini é considerado um dos fundadores da Rádio Bandeirantes, emissora da qual foi diretor artístico e comercial, e onde estreou como escritor de radioteatro. Ele foi homenageado pela emissora com uma reportagem musicada sobre sua vida no programa *O autor e seus sucessos*, levado ao ar em dezembro de 1940. Mais tarde, foi contratado como diretor da Rádio Cultura, onde permaneceu até 1954. Na década de 1950, entrou para a vida política, sendo “o vereador mais votado na legenda de seu partido” com a expectativa de que “faça muito pelo rádio” (*Revista do Rádio*, nº 245, 22.5.1954, p. 22). Nicolini também foi homenageado, em 1946, na série *História das Orquestras e Músicos*, produzida e apresentada pela “maior patente do rádio”, Almirante, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, Cf.: LIMA, 2015, p. 227.

acompanhou Ana May, na Record, uma das mais exigentes cantoras que tenho visto. José Paoletti (William) tem dezoito anos de idade, trabalha na “Record”; pistonista possuidor de leitura, técnica e interpretação formidáveis. É também, o “bello Brummel” da classe... Sutininho (da “Record”) nasceu com o ritmo na alma: toca bateria, xilofone e flauta; esteve, recentemente com Carmen Miranda em Buenos Aires. Zézinho do Banjo é um dos mais conhecidos. Executa com “it”, quase todos os instrumentos de corda, é o rei do bom-humor, e fala diversos idiomas... Salvador Palmeira trabalha na ótima orquestra de Luiz Argento. É um dos mais perfeitos músicos de São Paulo, para ele o saxophone, o clarinete, o bandoneon, o trombone de vara, a sanfona e não sei mais quantos, não tem mistérios. Orlando Nascimento, muito jovem, mas um grande pianista, actua na Radio Educadora. Copinha, ou mais claro, Nicolino Cópia, pertence a uma família de músicos. Existe, mesmo, um conjunto com o nome “Irmãos Cópia e sua orquestra”, composto, em sua maioria, de seus irmãos, que o reconhecem como o maior da família, apesar de sua minúscula estatura. Copinha toca saxophone, clarinete, flauta e bandoneon. Acha-se, actualmente, no Rio, na Transmissora. Paschoalino. Este é tão pouco conhecido que, nem eu posso citar o nome todo... É porém, um colosso! Aprendeu música à força... É tido como um dos mais perfeitos bandoneonistas. Toca, também, com incrível facilidade saxophone e clarinete e foi ele quem, às 4 horas da manhã, depois de doze horas de trabalho consecutivo, atirou o instrumento a um canto, e gritou: “Homem, o Brasil é grande, mas a “zapa” (o trabalho) é muito maior”¹⁹⁴.

Muitos daqueles músicos raramente voltariam a ser mencionados nas seções especializadas na cobertura radiofônica em São Paulo. É curioso, porém, que Nicolini oferecesse também alguns contraexemplos, como Copinha, Sutininho e Zezinho, que eram nomes bastante conhecidos no meio musical. No entanto, é possível entender o incômodo do maestro como um indício de que, em meio à lógica do *star system* radiofônico, os músicos e conjuntos instrumentais fossem relegados à condição marginal de meros acompanhadores, enquanto os cantores se tornavam os protagonistas – ainda que alguns deles tivessem seus próprios programas, como o multiinstrumentista Zezinho¹⁹⁵, que apresentava “um

¹⁹⁴ Artistas de rádio. CP, 30.12.1936, p. 6.

¹⁹⁵ José do Patrocínio Oliveira (Jundiá SP, 11.2.1904 – Los Angeles, EUA 22.12.1987) começou como músico amador, na Rádio Educadora, quando ainda tocava cavaquinho. Em 1931, a convite do maestro Gaó, passou a integrar a Orquestra Columbia, época em que adotou o banjo como instrumento principal – daí o apelido Zezinho do Banjo. Mais tarde, ficou conhecido como “Zezinho dos sete instrumentos”, pois tocava também violão, violão tenor, bandolim, violino e ukelele. Em 1932, passou a atuar no *broadcast* carioca ao lado de músicos como Garoto e Pixinguinha. Em 1939, após sua passagem pelo Cassino da Urca, seguiu para os Estados Unidos, onde atuou no Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial em Nova York, como membro da Orquestra Romeu Silva e, no ano seguinte, em São Francisco. Participou dos filmes *Serenata tropical* (1939), *Uma noite no Rio*, *Aconteceu em Havana* (1941), entre outros. Nesta época, conheceu o produtor Walt Disney, passando a dublar personagens de seus desenhos animados. Foi o multiinstrumentista quem inspirou o personagem Zé Carioca, símbolo do malandro brasileiro, que apareceu no filme *Você já foi à Bahia?*, passando a ser conhecido por este apelido. Cf.: ZÉ CARIOCA. In: *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. Edição Marcos Antonio Marcondes. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Itáu Cultural, 1998, p. 843.

interessantíssimo quarto de hora musical”, às 21h30, no qual executava “banjo, violino, ukelele, violão tenor e cavaquinho”¹⁹⁶.

Conforme destacou Picherzky, enquanto alguns cantores e cantoras foram alçados à figura de “cartaz” entre os anos 1930 e 1940, recebendo maior valorização e retorno financeiro, os instrumentistas, a quem cabia resolver questões musicais, “dificilmente eram identificados pessoalmente”, sendo conhecidos “apenas como integrantes do regional de alguma rádio ou que levasse o nome do líder, como Regional do Canhoto, do Rago ou do Armandinho”. Isto fazia com que sua performance fosse deixada num “segundo plano, tanto em programa de apresentações quanto registros de gravações”¹⁹⁷.

Ocasionalmente a imprensa revelava algum instrumentista, como o Maestro Pingo, pandeirista que iniciou na Rádio Record, em 1933, e que “apesar de não ganhar aqui quanto ganhou no Rio e em Buenos Aires, não pretende deixar-nos tão cedo, nem deixar a [Rádio] S. Paulo, onde está muito satisfeito”¹⁹⁸. Em outras ocasiões, a Radiolandia deu destaque a José Rielli, “artista da harmônica que integra o casting da Cruzeiro do Sul”¹⁹⁹ e a Petit, “um dos melhores violinistas [sic] do Brasil, injustificavelmente afastado do rádio”²⁰⁰. Entretanto, a própria Radiolandia não deixava de reconhecer que havia uma discrepância entre a divulgação dos acompanhadores e a dos cantores, como se nota na apresentação de Italo Izzo – “solista de harmonium, acompanhador, pianista em vários conjuntos, diretor do trio Harmonia (...) [e] encarregado da discoteca da Difusora”, mas pertencente “à massa anônima dos artistas”²⁰¹.

Não obstante, essas declarações permitiam entrever uma grande diversidade da programação musical, que contava para sua realização com uma gama variada de formações, o que se revelava nas denominações “conjunto”, “orquestra”, “jazz” e “regional”. Segundo Pasqualini, em 1932, foram inaugurados na Rádio Record o Conjunto Azul (formado por piano, flauta, oboé, clarinete, trompa), o Conjunto Vermelho (piano, sax, trompete, trombone) e o Conjunto Celeste (harmonium, dois violinos e contrabaixo). Além disso, foram reorganizados a Orquestra Típica Argentina – que empregava bandoneon em sua formação –,

¹⁹⁶ CSP, 22.8.1933, p. 4

¹⁹⁷ PICHERZKY, 2004, p. 47.

¹⁹⁸ CP, 30.12.1936, p. 6.

¹⁹⁹ CP, 28.8.1937, p. 6.

²⁰⁰ CP, 24.10.1937, p. 22. Na verdade, Petit era violonista. Provavelmente trata-se de um erro de grafia da publicação.

²⁰¹ CP, 17.4.1937, p. 4.

o Conjunto Típico Brasileiro e a Orquestra de Jazz, sob a regência do maestro Martinez Grau²⁰².

Outras denominações recorrentes eram orquestra de salão, cuja formação (flauta, clarinete, trompete, violino, cello, contrabaixo, piano e bateria) era muito usada desde o final do século XIX para execução de música ligeira, e orquestra brasileira, formação utilizada por Radamés Ganttali na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, composta por dois violões, cavaquinho, acordeon, contrabaixo acústico, bateria (vibrafone, bells, tímpano), pandeiro, caixeta ou prato (de cozinha, com faca) e ganzá, cinco sax, três trompetes, dois trombones, três flautas, oboé, fagote, clarinete, harpa e naipe de violino e violoncelo²⁰³. A *jazz band* era composta mais corriqueiramente por três trompetes, dois trombones, cinco sax, contrabaixo, bateria e piano, podendo incluir também clarinete, trompete, trombone, piano, bateria, banjo ou guitarra e contrabaixo²⁰⁴. No entanto, as formações das *jazz bands* nacionais “eram extremamente variadas incluindo instrumentos como o violino, além de instrumentos de sopro, piano, bateria americana e o banjo”²⁰⁵.

Entretanto, a grande maioria das emissoras recorria com maior frequência a seus regionais no acompanhamento de intérpretes da música popular brasileira – para grande desgosto de alguns críticos. Um deles, ainda que reconhecendo o valor do regional da Rádio Educadora, dirigido por Petit, asseverava: “si [a emissora] oferece MAIS programas regionaes é porque o seu regional é QUASE a única cousa que ella tem... Salvando-se sua orchestra de concertos que é aceitável, o que mais?...”²⁰⁶. Outro crítico, deixando transparecer a permanência de certo preconceito com relação ao músico popular, afirmava:

Quando um mortal qualquer fala na nossa musica, nós vemos na imaginação, invariavelmente, um capadócio tocando violão. (...) Muito rara é a [estação] que consegue sahir do grupo regional e ingressar entre as consideradas musicas finas... as celebres partituras estrangeiras importadas directamente. Mesmo as nossas canções, tão bem gravadas, muitas vezes, ficam atiradas, num canto, como um farrapo imprestável. E, quando não, são entregues ao grupo regional que, não podendo fazer por ellas mais do que é possível, matam-nas razoavelmente. (...) Todas as músicas são bonitas quando bem apresentadas. Não fazem, por acaso, sucesso, as orchestrações modernas do Gavião na Record? É musica brasileira. (...) Nós precisamos nos convencer

²⁰² PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Arranjos: repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 1998, pp. 70-71.

²⁰³ PASQUALINI, 1998, p. 73.

²⁰⁴ Ibidem, p. 74.

²⁰⁵ IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1998, p. 86.

²⁰⁶ Dos estudos. *CSP*, 23.8.1933, p. 3.

de que o homem para ser elegante não basta ter pórte. É necessário também vestir roupas feitas com gosto. Directores e artistas das nossas radios! Vamos brincar de vestir bem as nossas musicas?²⁰⁷

Apesar desses comentários, na década de 1930 já se usava tratamento orquestral na música brasileira, como demonstram os programas *Orchestrações Modernas* e *Novíssimo Jazz Symphonico*, transmitidos pela Rádio Record em 1933²⁰⁸. De qualquer forma, eram os regionais que, de fato, asseguravam a realização da programação musical no dia a dia das emissoras, pois, à exceção de poucos artistas, como Carmen Miranda, que era acompanhada pelo Bando da Lua, os cartazes contavam com “a eficiência e profissionalismo dos conjuntos das emissoras locais para acompanhá-los em suas apresentações pelas capitais brasileiras”²⁰⁹. Assim, era grande a responsabilidade desses conjuntos, que o violonista Antonio Rago (São Paulo, 2.7.1916 – idem, 24.1.2008) denominou “quebra-galho”,

Porque, sem leitura musical, de ouvido, a gente acompanhava toda a espécie de música. Por exemplo, da música popular brasileira, sambas, canções, valsas, baiões. Naquele tempo não falava baião, né? Era outro gênero – emboladas –, essa coisa toda. Então era muito mais prático, para se locomover, sem orquestração; a orquestração a gente fazia na orelhada²¹⁰.

A grande maleabilidade desses conjuntos permitia-lhes ainda acompanhar canções americanas, francesas, espanholas e italianas, bastante apreciadas na capital paulista. Rago relata que chegou a acompanhar intérpretes internacionais, como Carlo Buti, Hugo del Carril e Jean Sablon. Somada a essa versatilidade, era muito menos dispendioso a uma emissora contratar esses músicos, que geralmente vinham de origens modestas e faziam seu aprendizado de maneira intuitiva, em meio às rodas de choro e as serenatas²¹¹. Essa formação,

²⁰⁷ MACHADO, Ari. Não será melhor? CSP, 23.8.1933, p. 3. Radio. Curiosamente, na década de 1950, a Rádio Record teria um programa intitulado *O maestro veste a música*, que contava com a direção musical de Ciro Pereira. A ideia original, do produtor Thalma de Oliveira era “a de se criar, para o rádio brasileiro, um programa de música brasileira, de alta qualidade; um programa que elevasse, que dignificasse, que desse expressão maior à nossa música. Deveria ser um musical que apresentasse a música mais linda do mundo, na roupagem mais luxuosa de todos os tempos. Para isso, exigia-se uma grande orquestra; os melhores cantores da música brasileira; um coro de vozes; arranjos especiais, escritos diretamente para o programa (...)”. OLIVEIRA, Thalma. *O Maestro Veste a Música*. Programa-mostra para São Paulo Alparagatas SA. CCSP-AMM, DT 2919.

²⁰⁸ PASQUALINI, 1998, p. 69.

²⁰⁹ PICHERZKY, 2004, p. 48.

²¹⁰ RAGO, Antonio. Depoimento a Paulo Marcos Putteman. São Paulo: MIS-SP, 25.9.1981. Série Depoimentos sobre choro e música paulistana.

²¹¹ Os regionais derivavam dos grupos de choro, tendo como elementos em comum o modo informal de se organizarem, a base instrumental (violões, cavaquinho e algum instrumento solista) e o fato de ser formado por músicos amadores, que, além de atuarem no rádio, já com o nome de “regional”, tocavam em teatros, cinemas e circos. PICHERZKY, pp. 70-72. Ver também: MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995, p. 140.

aliás, já era reconhecida por Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, como a “sonoridade mais constante da instrumentação nacional”²¹².

Ao tornar esses músicos artistas fixos e exclusivos, as emissoras conseguiam aproveitá-los em diferentes gêneros de programas, “desde os direcionados às pequenas comunidades de imigrantes aos programas sertanejos, esportivos e humorísticos, entre outros”²¹³. Alguns artistas, entretanto, preferiam não se vincular a nenhuma emissora, de modo a ter maior flexibilidade para aceitar diferentes trabalhos, já que o mercado era um tanto incerto. Era o que insinuava o comentário da Radiolandia a respeito do quarteto típico Valloni-Grassi-Pavani-Ferro, intérpretes de música argentina:

Actualmente Valloni-Grassi-Pavani-Ferro estão sem contracto, de maneira que uma noite os ouvimos através das ondas da “Bandeirante” outra vez da “S. Paulo”, logo depois da “Diffusora”, etc. Serão elles que preferem trabalhar assim, ou ainda não receberam uma proposta de exclusividade realmente tentadora?²¹⁴

Dessa forma, nem todos os músicos conseguiam trabalho fixo nas emissoras – ainda que a demanda dessas possibilitasse alguma oportunidade de trabalho regular –, sendo obrigados a exercer outras profissões durante o dia para assegurar sua sobrevivência²¹⁵. Era o caso de Armando Neves, o Armandinho (Campinas, SP 28.11.1902 – São Paulo, 1976), que se dedicou profissionalmente a duas atividades que não lhe asseguravam estabilidade financeira – o futebol e a música. Assim, no final dos anos 1920, Armandinho se empregou no serviço público, do qual iria se aposentar no final dos anos 1950, no cargo de fiscal sanitário municipal, que ele conciliou com a função de chefe do Regional da Rádio Record. Como chefe do regional – no qual permaneceu por trinta anos e que, devido a sua importância, passou a chamar Regional do Armandinho –, cabia-lhe o trabalho de arregimentar os músicos e ensaiá-los para acompanhar os cartazes ou preencher as possíveis falhas na programação²¹⁶.

Em 1937, a coluna Radiolandia afirmava que o violonista vinha recebendo “inúmeras propostas de outras estações mas, como Agrippina e Vassourinha, tem tal amor á PRB-9 que

²¹² O musicólogo recorria à instrumentação descrita por Catulo da Paixão Cearense no poema “Braz Macacão”, no qual a “orquestrinha” era composta por “Rebeca, fruta, pandêro, / Crarineta, violão, / Um bandão de cavaquinho, / Um ofiscreide, um gaitêro” e, mais adiante, reco-reco. ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira* [1928]. 4ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p. 43.

²¹³ PICHERZKY, 2004, p. 36.

²¹⁴ CP, 17.7.1937, p. 6.

²¹⁵ MORAES, 2000, pp. 90 e 103.

²¹⁶ PICHERZKY, op. cit., p. 48.

não tem coragem de deixar de nella actuar”²¹⁷. Porém, é mais provável que ele permanecesse no Regional da Record porque seu posto lhe conferia certo *status* e estabilidade profissional, ao passo que o afastava do anonimato, uma das possibilidades para ele não ter ido para o Rio de Janeiro, como fizeram outros músicos paulistanos da época²¹⁸. Muito possivelmente, a própria migração de artistas, tenha favorecido a fixação de Armandinho na função de chefe do regional, contribuindo para seu prestígio na estação²¹⁹.

A debandada de músicos chegaria a destinos mais distantes, já que na década de 1940, com o sucesso de Carmen Miranda e o Bando da Lua nos Estados Unidos, novas oportunidades de atuação em emissoras, espetáculos, cinema e gravações surgiram, levando músicos como Garoto²²⁰, Romeu Silva e Zezinho a se transferirem para aquele país²²¹. Antes disso, existia um trânsito regular de artistas para Buenos Aires, porém apenas para temporadas, sobretudo na poderosa Rádio Belgrano, do empresário Jaime Yankelevich²²², na qual o violonista Antonio Rago atuou, entre 1936 e 1937, como músico acompanhador do cantor Arnaldo Pescuma.

Naquele momento, uma temporada na capital argentina parecia render frutos quando o artista retornava a São Paulo. Rago, por exemplo, foi convidado para atuar no Regional de Armandinho, com carteira assinada, recebendo 220 mil réis por mês²²³, tendo permanecido no conjunto até 1939, quando se transferiu para a Rádio Tupi²²⁴, a convite do Maestro Zezinho. Nessa emissora, passou a receber 500 mil réis mensais, além de tocar com outros importantes músicos, como Garoto, Aymoré, Poly, Pinheirinho e Nabor Pires Camargo. Em 1942, Rago criaria seu próprio regional, ocasião em inovou ao incluir na formação do conjunto o violão

²¹⁷ CP, 17.7.1937, p. 6.

²¹⁸ PICHERZKY, 2004, p. 49-50.

²¹⁹ Ibidem, p. 42.

²²⁰ Garoto aceitou o convite para acompanhar Carmen Miranda sob a condição de ser desvinculado do Bando da Lua, garantindo assim o reconhecimento de sua carreira independente da cantora. PICHERZKY, op. cit., p. 48.

²²¹ PICHERZKY, 2004, p. 46.

²²² No anos 1910, Jaime Yankelevich atuava no comércio de materiais para eletricidade (luminárias, abajures, lâmpadas), fonógrafos, gramofones, telefones e, na década seguinte, o rádio. Em poucos anos, era considerado o importador de maior destaque na América do Sul. Em 1923, por ocasião da luta de boxe entre Luis Angel Firpo e Jack Dempsey, instalou um autofalante na entrada da loja, utilizando o popular evento esportivo para difundir a nova tecnologia e demonstrar os usos que ela poderia ter. Em 1927, o empresário comprou a Rádio Nacional, e rapidamente tomou medidas que potencializaram a emissora, entre as quais a diminuição da música gravada e criação de um sistema de incentivos para a participação de artistas, mediante permutas e, depois, cachês. Assim, a emissora – que em 1933 passou a se chamar Rádio Belgrano, pois um decreto do poder executivo proibiu o uso do nome “Nacional” em empreendimentos privados – se tornou referência na América do Sul na década de 1930, promovendo turnês de artistas brasileiros. Sobre a Rádio Belgrano e Yankelevich, Ver: MATALLANA, Andrea. Inventando la radio comercial: apuntes para una biografía de Jaime Yankelevich. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, nº 58, Mayo 2013, pp. 147-166.

²²³ RAGO, depoimento citado.

²²⁴ PICHERZKY, op. cit., p. 43.

elétrico, junto com acordeom e outros instrumentos de percussão²²⁵. Mais tarde, o violonista se desligaria da Tupi e passaria a atuar na Rádio Nacional de São Paulo, onde permaneceu por 28 anos. Além disso, Rago passou a ser muito requisitado para gravações – primeiro como acompanhador, tendo atuado ao lado dos cantores Orlando Silva, Silvio Caldas, Chico Alves, Carmen Miranda, e, depois, devido ao reconhecimento de seu trabalho, como solista. Com o tempo, o violonista teve autonomia para gravar suas próprias composições, com as quais obtinha, inclusive, maior sucesso do que quando interpretava as músicas de outros compositores²²⁶.

Nesse sentido, a trajetória profissional de Rago parece ter sido um pouco mais segura que a de Armandinho, pois lhe foi possível viver exclusivamente da música²²⁷. Ao mesmo tempo, a estabilidade que ambos alcançaram, por vias diferentes, lhes permitiu, em certa medida, se dedicar também à atividade composicional, ainda que esta ficasse em segundo plano. A fase mais prolífica de Armandinho, por exemplo, coincidia com sua aposentadoria, tanto do serviço público como da Record²²⁸. No entanto, ele morreria, em 1976, pobre e anônimo²²⁹, depois de anos de contribuição para a programação musical da Record, uma das emissoras mais populares nos anos 1930 e 1940²³⁰.

De todo modo, a participação desses músicos foi fundamental para a viabilização da programação musical dentro das emissoras – ainda que muitos críticos insistissem em afirmar que a maioria dos regionais fossem “nota monotona, sedição e importuna em nossas transmissoras”²³¹. Mais que isso, eles participavam de uma transformação cultural mais ampla, iniciada com a música gravada e impulsionada pela radiofonia, refletindo “na configuração paulatina de um repertório com particularidades musicais próprias”²³². Conforme destacou González, esta sonoridade, que primeiro estava relacionada “às características do processo de gravação”, depois acabou “por se fixar como característica da

²²⁵ RAGO, depoimento citado.

²²⁶ RAGO, depoimento citado.

²²⁷ O músico afirma ter estudado um pouco de Contabilidade, mas “depois o violão não deixou mais”. RAGO, depoimento citado.

²²⁸ PICHERZKY, op. cit., p. 66.

²²⁹ Ibidem, p. 69.

²³⁰ Conforme observou Picherzky, a trajetória de Armandinho como artista de rádio coincide com a trajetória da própria Rádio Record. No mesmo momento em que iniciava o declínio da audiência da emissora, em virtude do crescimento da televisão, Armandinho se afastava de suas atividades radiofônicas, resgatando novamente as suas atividades como compositor. PICHERZKY, op. cit., p. 129.

²³¹ CP, 01.05.1937, p. 6

²³² GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 239.

própria música”²³³, contribuindo para a formatação daquilo que se convencionou chamar de canção popular.

Ao que tudo indica, ao longo dos anos 1930 e 1940, o padrão sonoro apreciado pela crítica e pelos ouvintes e buscado pelas emissoras e gravadoras se assentava nas orquestrações grandiosas, consolidando, de certa forma, a tendência à sinfonização da música popular²³⁴. Era o que sugeria o maestro Gaó, numa entrevista para a revista *A Cena Muda* em 1946, quando já havia passado por emissoras do Rio de Janeiro e iniciava sua carreira profissional nos Estados Unidos:

Veja o que já se consegue fazer no rádio, onde há orquestras excelentes e magníficos orquestradores, como os meus colegas Lirio Panicalli, Radamés Gnattali, Guerra Peixe, Carioca e muitos outros. Não é possível continuar a se gravar sempre com regionais pequenos e agrupamentos de músicos rotulados de orquestras. Tudo muito ruim e mal pago, inclusive os orquestradores, que não podem fazer milagre. O resultado é esse que todos nós sabemos: o desaparecimento da musica popular brasileira.²³⁵

Contudo, é possível que o maestro não estivesse se referindo à totalidade da programação irradiada, a qual seria muito mais heterogênea. A construção de uma sonoridade característica nesta época seria, portanto, um cruzamento entre as possibilidades técnicas, as preferências dos ouvintes e a pluralidade de artistas e gêneros musicais presentes na capital paulista.

²³³ Idem.

²³⁴ Antecedendo a maior centralidade tomada pela radiofonia na década seguinte, Mário de Andrade entendia que o “sinfonismo contemporâneo” seria universal, e, portanto, poderia “perfeitamente ser brasileiro também”. Isso seria possível através da transposição orquestral de “nossos ponteios, nossos refrães instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros”, os quais dariam “base larga pra transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista”. ANDRADE [1928], 2006, p. 46-47.

²³⁵ O samba agora vai!... Entrevista com o maestro Gaó. Reportagem de F. Correa da Silva. *A Cena Muda*, 6.8.1946, p. 6.

CAPÍTULO 4.

CULTURA RADIOFÔNICA E PRODUÇÃO MUSICAL EM SÃO PAULO

Ao leitor que acompanhasse a seção de radiodifusão do jornal *O Estado de S. Paulo* parece não ter havido outro acontecimento no mês de maio de 1939 senão a temporada das Marimbas de Cuzcatlan, realizada pela “notável orchestra exótica”¹ da República de El Salvador. Contratada com exclusividade pela Rádio Cultura para o programa Royal Briar, com patrocínio da perfumaria Atkinson, a orquestra estrangeira havia sido destaque meses antes nas programações da Rádio Mayrink Veiga – em cadeia com a Rádio Difusora de São Paulo – e da Rádio Nacional do Rio de Janeiro². A atração internacional foi escolhida para celebrar a inauguração das novas instalações do auditório da emissora³, o Palácio do Rádio, onde foi oferecida uma audição especial para a imprensa.

Apesar de não ser completamente inédito⁴, a seção “Radiotelephonia” d’*OESP* alardeou o acontecimento como se não houvesse precedentes de uma atração como aquela em solo paulistano, merecendo inclusive uma explicação de cunho didático para seus leitores-ouvintes: “Mas, afinal, que serão essas Marimbas? (...) são instrumentos toscos, inteiramente construído de madeira. Sua origem é puramente indígena”⁵. O repertório do conjunto, no entanto, não era de música folclórica: “É extremamente curioso ouvir a sonoridade desses instrumentos executando trechos de operas, como a *Dansa das Horas*, da Gioconda e da magnífica selecção da *Carmen*, de Bizet”. Na edição de 10 de maio, anunciavam-se os números executados na noite anterior, com a participação da soprano paulista Guiomar Santos: “‘Fraternidade’, de David Granadino; ‘Dime que sí’, Esparzo Otero; ‘Rigoletto’,

¹ *OESP*, 9.5.1939, p. 4.

² A imprensa carioca à época destacou aquele como o “conjunto musical mais curioso e bizarro que se tem apresentado, nos ultimos tempos” devido ao fato de adaptarem ao gosto e a técnica moderna os instrumentos tradicionais. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12.4.1939, p. 5. Ver também as edições de 11.08.1938, p. 5; 14.08.1938, p. 6; 31.10.1938, p. 6; 10.04.1939, p. 4; 14.04.1939, p. 4; 19.04.1939, p. 6; 22.04.1939, p. 2; 30.04.1939, p. 5.

³ *Almanaque do Rádio*. Compilado e editado por Thyrso Pires. São Paulo, janeiro de 1951, Ano 1.1951, p. 12. CCSP, Arquivo Multimeios, P885/CM LI 189.

⁴ Além da mencionada retransmissão da Rádio Difusora, a Rádio Cruzeiro do Sul, por exemplo, já contava com uma “orchestra de marimbas” em sua programação quatro anos antes. *CP*, 1.6.1935, p. 9. [Ouvirão a seguir...]

⁵ *OESP*, 9.5.1939, p. 4.

selecção; ‘Mia no más’, Maria Thereza Lara; ‘A banda de Alexandre’, de Irving Berlim; e ‘Se acaso você chegasse’, samba de Lupercino [sic] Rodrigues e Felisberto Martins”⁶.

A temporada das Marimbas de Cuzcatlan esteve também sob os holofotes da seção “Radio Novidades”, na *Folha da Noite*, atestando que a apresentação “atrahiu ao local uma assistencia numerosa e selecta, na qual se destacavam elementos da maior projecção em nosso escól social”⁷. A crônica, assinada por Egas Muniz, mencionava “a surpresa do som – *pois as marimbas eram, até então, inéditas entre nós*”. Logo adiante, porém, o cronista contradizia suas próprias impressões, ao exaltar o nome do líder do grupo, David Granadino, “que o nosso paiz conhece de sobejo, pelas musicas de sua autoria que nos chegam em gravações”⁸. David Granadino, por sua vez, retribuía as lisonjas feitas pela imprensa paulistana, declarando que

Individualmente, todos nos encontramos encantados com a capital paulista, Grande cidade, grande povo. As horas poucas que aqui nos encontramos são suficientes para verificarmos o extraordinário progresso que muito orgulhosamente destaca São Paulo como grande centro industrial do nosso continente. Enfim, esperamos agradecer a todos durante a temporada no “Palacio do Radio”.⁹

Como era de se esperar, passadas algumas semanas, a temporada havia se tornado um acontecimento sem maior importância na capital paulista. No entanto, a atenção voltada pela imprensa àquele evento – a estreia de um grupo internacional, que executava gêneros diversos através das “exóticas” marimbas –, revelava alguns aspectos sobre a programação musical, bem como acerca da recepção dos ouvintes. Um fator apontado por Egas Muniz era que a temporada do conjunto “veio abrir um precedente em nossas transmissões: o ‘bis’ e os numeros ‘extra-programma’”. Para o cronista, isso só era possível devido ao fato de a Rádio Cultura possuir um auditório capaz de reunir centenas de espectadores. “Não fossem as palmas e os ‘marimbistas’ não saberiam do exito de suas execuções. E com isso lucram, tambem, os ouvintes de receptores”¹⁰.

A repercussão da temporada das Marimbas de Cuzcatlan colocava em evidência o papel da música ao vivo para o desenvolvimento da programação musical no rádio, intensificada pelo contato direto com os artistas através dos programas de auditório que, além

⁶ *OESP*, 10.5.1939, p. 2.

⁷ *FN*, 11.5.1939, p. 5.

⁸ *FN*, 11.5.1939, p. 5.

⁹ *FN*, 9.5.1939, p. 4.

¹⁰ *FN*, 12.5.1939, p. 4.

de uma importante esfera de sociabilidade, era o momento em que “o cidadão comum podia ver ou rever de perto seus ídolos, cantores e cantoras, interpretando suas músicas favoritas”¹¹. Mas, mesmo quando prescindia da assistência direta, é possível notar que a programação ao vivo passou a ganhar a preferência do público e da crítica, tornando-se o termômetro do prestígio de uma emissora, ao passo que configurava uma nova “cultura musical”¹².

De certa forma, essa questão já vinha sendo observada pelos cronistas radiofônicos desde o início da década. Ao anunciar a irradiação do “magnífico jazz” de Juca e seus Rapazes, dirigido pelo “popular saxophone da PRB-9”, em setembro de 1933, a coluna de rádio do *Diário de S. Paulo* tecia um comentário elogioso acerca do aumento da música ao vivo na grade das emissoras: “Dá prazer constatar que as nossas estações começam a irradiar musica de estúdio, no horário do almoço, quando sempre irradiava música de discos, poucas vezes adequadas á hora de transmissão”¹³. Percorrendo as grades da programação das emissoras paulistanas, é possível constatar que aquele comentário não era sem motivo, pois até o início dos anos 1930 a irradiação de discos ocupava boa parte da transmissão, o que pode ser atribuído à viabilidade financeira e a incipiência da estruturação de um sistema de *broadcast*.

Naquele período, as transmissões eram intermitentes, oscilavam e não cobriam todas as faixas de horário, sendo mais contínua entre as 19 e 23 horas. No início de 1932, nas duas estações que publicavam diariamente sua grade de programação, a Rádio Educadora Paulista e a Rádio Record, a irradiação de discos ocupava aproximadamente um terço da transmissão diária. Conforme informavam as grades divulgadas pela *Folha da Manhã* e pela *Folha da Noite*, os discos geralmente eram emprestados de casas comerciais da capital, como a Casa Beethoven, Casa Christoph, Byington e Cia., além de empréstimos particulares. Não eram

¹¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 79.

¹² Expressão utilizada por Suisman para abordar a comercialização da música nos Estados Unidos a partir do final do século XIX e início do XX, através das partituras, pianolas e do fonógrafo. No entanto, para o autor, “a criação da moderna cultura musical não foi um fenômeno orientado ao consumidor”, de modo que seria vã a busca pelas evidências de suas iniciativas, e tampouco os músicos foram responsáveis por propalar essa transformação. “Em vez disso, a reorganização radical da cultura musical nos Estados Unidos foi dirigida por uma nova classe comercial de fabricantes de música, incluindo de uma forma ou outra empresários, inventores, fabricantes, editores, agentes de vendas, publicitários, críticos, revendedores, educadores e legisladores”. SUISMAN, David. *Selling sounds: the commercial revolution in American music*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2009, p. 15. Tradução livre. Apesar de seu conceito de “cultura musical” parecer adequado, discordamos que não tenha havido qualquer participação dos consumidores e dos músicos na formação de uma “cultura musical” radiofônica. Como temos abordado, a “cultura musical” do rádio parece ter se estabelecido a partir da interação desses agentes.

¹³ Dos estúdios... *DSP*, 6.9.1933, p. 4.

incomuns também os noticiários acompanhados por fonogramas, o que demonstrava certa permeabilidade dos gêneros de programação, até que eles atingissem maior estabilidade. Ainda assim, as emissoras já buscavam incluir em sua programação a execução de números ao vivo, como era noticiado pelo *Correio de S. Paulo* em junho de 1932:

O programa de arte que a Radio Educadora Paulista organizou para hoje (quinta-feira), às 21 horas e meia, conta com o concurso da distinta cantora sra. Branca Caldeira de Barros e da festejada pianista Dinorá de Carvalho, além da orquestra da estação da rua Carlos Sampaio, sob a regência do maestro Gabriel Migliori. Tanto pelos elementos que colaboram no programa, como pelos interessantes números que o compõem, a irradiação da hora de arte da Radio Educadora Paulista vai, certamente, encantar esta noite o seu fino auditório.¹⁴

Da mesma forma, a Rádio Record promovia, na *Hora dos Sócios*, apresentações com Lindomar Torre, Henrique Gherardi, Januario de Oliveira, Pescuma, Humberto Aponte, Barreto, Paraguassu, Progresso Ardanuy, Rachel de Freitas, Catumby, Ubirajara, Edgar Cardoso, Jurandyr Aguiar e anunciava a estreia de seu novo jazz¹⁵. No mesmo ano, a emissora anunciava a criação do programa *Hora X*, contando com programação variada, com humor, música, concursos e programas estrangeiros¹⁶.

A inclusão de números ao vivo foi também a grande aposta da Rádio Cruzeiro do Sul ao voltar à atividade, em tempo parcial, no final de maio de 1932. Na ocasião da reinauguração, Alberto Byington Jr., proprietário da emissora e representante da Columbia no Brasil, afirmava ao jornal *OESP* que a “PRAO não irradiará discos. Todos os números são preparados e executados nos seus estúdios, com o mesmo carinho e cuidado empregados na gravação de discos”, procurando “apresentar [a musica nacional] tão bem quanto costuma ser a boa musica estrangeira”¹⁷. Em pouco tempo, porém, a emissora teria que voltar atrás de sua decisão, incluindo a irradiação de discos em sua grade diária, posto que, em decorrência dos conflitos de São Paulo contra o poder federal, “varias figuras de sua orchestra e grupo regional já se alistaram nos batalhões que vão servir a Patria na grande cruzada nacional”¹⁸. Encerrada a disputa, a emissora tentava aos poucos se readequar ao plano inicial. Em sua programação do dia 19 de outubro de 1932, ela anunciava que iria substituir uma parte da

¹⁴ Programa de arte na Rádio Educadora Paulista. *Correio de S. Paulo*, quinta-feira, 16 de junho de 1932, p. 3.

¹⁵ *FN*, 23.4.1932, p. 4.

¹⁶ *FM*, 26.5.1932, p. 13.

¹⁷ *OESP*, 29.5.1932, p. 2.

¹⁸ As irradiações da P.R.A.O. *FM*, 20.6.1932, p. 4.

programação de discos por um concerto da orquestra da rádio, regida por Amaral Gurgel¹⁹. Porém, a Rádio Cruzeiro do Sul, assim como as outras estações, não deixaria de irradiar discos, mesmo nos anos seguintes – o que era vital não apenas para a programação musical, como também para efeitos de sonoplastia em produções radiodramatúrgicas.

De modo geral, como se nota nas grades da programação em dezembro de 1932, a programação das três emissoras alternava números ao vivo com irradiação de discos, noticiários, serviços – como previsão do tempo e hora certa – e variedades. Não raro, essa última categoria era composta por programas que contavam com números musicais, intercalados por quadros humorísticos, declamação de poemas e palestras. Atentando-se ao fato de que a audiência não era monolítica²⁰, a Rádio Cruzeiro do Sul já promovia uma segmentação de público, ao transmitir um programa dedicado “especialmente às senhoras e senhoritas”, a *Hora Azul*, que trazia palestras, conselhos, receitas culinárias etc., além da *Hora da Saúde* e *Aula de Inglês pelo prof. Binns*²¹.

Com relação à música executada no estúdio, era possível perceber uma grande variedade de gêneros, vagamente denominados de “música ligeira”, “regional”, “música de orquestra”, “música de dança pela orquestra”, entre outros. Era comum, porém, que os programas fossem categorizados simplesmente como “músicas variadas”, incluindo em meia hora de programação gêneros como samba, jazz, fox, choro e valsa. Essa característica foi mantida ainda nos anos seguintes, como se percebe no título de um programa transmitido pela Record em 1935, *Um pouco de tudo – De tudo um pouco*²², o que dá a dimensão dessa diversidade e mesmo da dificuldade em se estabelecer taxonomias fixas para avaliar essa produção. Muitas vezes, as categorias se referiam mais ao tipo de conjunto que as executava (regional, orquestra etc.) que a outras características musicais, como o ritmo ou gênero. Até o final da década, os programas passariam a receber nomes mais específicos, frequentemente associados à marca do patrocinador ou mesmo aos artistas.

Num momento em que a radiofonia tentava se estabelecer como um campo cultural autônomo, marcado pelo processo de profissionalização, atribuiu-se à música ao vivo grande importância, o que lhe proporcionou melhores condições de se desenvolver. No que diz

¹⁹ *FM*, 19.10.1932, p. 3.

²⁰ Conforme observou Smulyan com relação ao rádio nos Estados Unidos, “a audiência pode ter sido massa, mas sempre diferenciada”. SMULYAN, Susan. *Selling radio: the commercialization of American broadcasting (1920-1934)*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1994, p. 7. Tradução livre.

²¹ *OESP*, 15.12.1932, p. 3.

²² *OESP*, 4.6.1935, p. 4.

respeito à projeção dos artistas, o rádio tornou-se “tanto o ponto de partida quanto o de chegada, com o disco sendo uma atividade mais complementar do que um fim em si mesmo”²³. Curiosamente, foi nesta década que o complexo discográfico tomou maior vulto, “não só pelo aprimoramento técnico e pelo barateamento do seu custo mas, também, principalmente aliado ao sistema radiofônico”²⁴. Assim, por maiores que fossem os esforços para que as emissoras se adequassem à demanda por números de estúdio, é possível constatar, ainda no final dos anos 1930, que o disco se fazia presente na programação radiofônica, muitas vezes de maneira incômoda. A esse respeito, o cronista Luis de Olivar, da seção Radiolandia, apontava, em 1937, que

A termos numeros medíocres de estúdio, querem outros, antes as boas gravações, e dahi a razão de termos estações que vivem exclusivamente á custa das chapas de [?], que decerto já cogitaram de importar os discos-programma, muito em voga nas estações norte-americanas de menor projecção, discos estes que prescindem até do “speaker”... Outras estações acham que não convem ir nem tanto ao mar, nem tanto á terra, e “contrabalançam” as preferencias do publico: discos e estúdio.²⁵

Citando a fala de “um dos pioneiros da radio-difusão em São Paulo” – que não era textualmente identificado – Olivar considerava que dentre os maiores obstáculos para a realização da programação ao vivo estavam “a falta de artistas para os números de estúdio; [a] pouca eficiencia dos nossos artistas, que não conseguem permanecer muito tempo á frente de um programma; [os] aborrecimentos que causam”²⁶. Assim, ele atribuía a preferência por discos na programação de algumas emissoras ao fato de que “apesar do numero razoável de artistas do nosso ‘cast’, longe estamos do ideal, quer quanto á quantidade como á qualidade des artistas”, quadro que as escolas de artistas radiofônicos, ainda muito recentes, não haviam conseguido reverter²⁷. Por outro lado, o mesmo reconhecia, poucas semanas antes, “que a história das relações entre artistas e transmissoras longe está de ser ‘o manso lago azul’ do poeta”, de modo que era necessário que os artistas se unissem, “pois cohesos, seus direitos deixarão de estar ao arbítrio, nem sempre justo, dos que podem mais”²⁸.

²³ PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 55.

²⁴ IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1998, p. 114.

²⁵ OLIVAR, Luis de. Discos ou estúdio? *CP*, 1.8.1937, p. 26. Radiolandia.

²⁶ Idem.

²⁷ OLIVAR, 1.8.1937, p. 26.

²⁸ OLIVAR, Luis de. Muito bem! *CP*, 17.7.1937, p. 6. Radiolandia.

De qualquer forma, suas considerações revelavam o descompasso entre o anseio pela ampliação da programação ao vivo e a presença renitente da irradiação de música gravada. Esta percepção era endossada pela cronista Lygia, ao afirmar que alguns programas de rádio não agradavam satisfatoriamente: “Quando não irradiam certos números humorísticos, que são verdadeiras baboseiras, ou ‘sketchs’ horríveis, são certos discos, como seja o ‘fox’, que é irradiado a todo o momento, impertinentemente”. Considerando que “as gravações cansam” e reiterando a necessidade de programas dedicados à música nacional, a cronista enfatizava que “o que desperta maior interesse pelo radio são os programmas de estúdio, com números de cantos, interpretados pelos nossos festejados artistas”²⁹.

É difícil avaliar até que ponto essas impressões correspondiam à realidade, já que a categoria “programa de discos” ou “gravações diversas” passou a figurar de maneira menos frequente nas grades publicadas pelos jornais a partir de meados da década de 1930. Se por um lado isso pode ser explicado pelo próprio aumento da programação ao vivo, por outro, não se descarta a hipótese de que, cientes do desprestígio da irradiação de discos, as emissoras deixassem de anunciá-las. Assim, ao suprimir a informação de que se tratava de um programa de músicas irradiadas, as emissoras, responsáveis por fornecer a grade para a publicação nos jornais, possivelmente estivessem interessadas em minimizar a rejeição dos ouvintes, valorizando mais a organização temática de suas atrações³⁰.



Deliberada ou não, essa estratégia contribuiu para consolidar a música ao vivo como elemento característico da cultura radiofônica dos anos 1930 até meados da década de 1950³¹, mesmo que a irradiação de discos ainda fosse recorrente³². Ao que tudo indica, uma

²⁹ LYGIA. Programmas de Radio. *CP*, 26.9.1937, p. 22. Radiolandia.

³⁰ A Rádio Difusora, por exemplo, em vez de utilizar o genérico título “programa de discos”, enfatizava estrategicamente a atração principal: “Almirante e suas gravações”, “Carmen Miranda e suas gravações” etc. *CP*, 31.10.1937, p. 7.

³¹ Segundo Tavares, na década de 1950 o rádio perdeu o lugar de honra nas salas para a televisão, e “só não foi esmagado graças ao surgimento do transistor, que possibilitou a criação de aparelhos portáteis, movidos a pilha ou bateria”. Buscando um novo caminho, foi dispensada “a utilização do chamado *broadcasting*, o que resultou em enormes benefícios sob o aspecto econômico e financeiro”. Com esse novo formato, surgiram os *disk-jockeys*, que opinavam em alguns casos sobre os lançamentos musicais. TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou*. São Paulo: Negócio Editora, 1997, p. 273. Por outro lado, de acordo com o historiador Alcir Lenharo, dizer que o rádio estava em queda livre em meados dos anos 1950 não era verdade: as vendas dos aparelhos continuavam a subir, apoiados numa política de venda a prazo, ao passo que o rádio também tentava criar outro perfil para escapar da concorrência da televisão, ainda que esta possuísse maior poder aquisitivo, atraindo maiores anunciantes e logo proporcionando melhores salários que o rádio. LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995, p. 160.

³² Num documento produzido pela Rádio Difusora, provavelmente voltado a seus anunciantes, afirmava-se que além “de seu elenco artístico, sempre renovado”, a emissora possuía “uma discoteca com cerca de 8.000 discos, de todas as procedências, 60% dos quaes, mais ou menos, são de musica popular, 20% de musica léve e 20% de

consequência disso foi a própria mudança dos padrões performativos da música fonográfica, como se nota em dois discos diferentes da marcha “Chi, iaiá tá brava”, de Jaime Redondo. O primeiro, datado de 1930, na voz de Helena Pinto de Carvalho , parecia muito mais ligado à tradição do teatro musicado, ao passo que o segundo, com Jeannete e Fernandinho , de 1939, remetia ao universo da radiofonia – não só pela qualidade da gravação como também pelo canto mais próximo à fala e por sua jocosidade³³. De acordo com Gonçalves,

A existência das primeiras gravadoras de discos esteve intimamente ligada à tradição musical brasileira do fim do século XIX, e não conseguiu transformá-la significativamente até meados dos anos 30. Talvez por conta disso, o registro sonoro soe precário aos nossos ouvidos, não apenas pela qualidade da gravação, mas também por incluir-se como reminiscência de uma sonoridade ainda muito vinculada às ruas e à oralidade, distante das formas “modernas” de difusão da música, e que não chegariam até nossos ouvidos caso não tivessem sido “resgatadas” por meio de uma pesquisa, com um propósito diferente de, simplesmente, “ouvi-las”.³⁴

Assim, a cultura radiofônica contribuiria para a construção de uma canção popular que pode ser considerada o fio condutor da sonoridade de sua época. Esta produção seria responsável inclusive por ressignificar o conceito de música popular, libertando-a da “visão de mundo romântica para criar um novo matiz”, o qual “incluía o fenômeno midiático dentro da taxonomia habitual”³⁵. Conforme declarou o maestro Gaó, numa entrevista em 1935 para Lina Pesce Vitale, da revista *A Voz do Rádio*, a influência da radiofonia sobre a produção musical era “extraordinária”:

os efeitos sinfônicos obtidos no teatro por grandes massas orquestrais, no rádio obtém-se com pequena orquestra. Para o teatro, a grande orquestra precisa no mínimo, quarenta violinos e eu tenho obtido efeitos surpreendentes com cinco violinos. Os artistas no microfone com vozes insignificantes, adquirem maior realce.³⁶

Nesta produção, caberiam expressões muito distintas – desde a música caipira, executada por duplas, acompanhadas apenas por viola e violão, e outros gêneros urbanos, acompanhados por enxutos conjuntos regionais, até o uso de orquestras, que, na música

musica classica e symphonica”. Radio Diffusora São Paulo S/A. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, s/d. (Pasta Rádio Difusora São Paulo, PRF-3, nov.1935-fev.1942)

³³ Respectivamente, REDONDO, Jaime; CARVALHO, Helena Pinto de. *Chi! iaiá tá brava*. [S.l.]: Columbia, 22.021-B, 1930; REDONDO, Jaime; FERNANDINHO; JANNETE. *Chi... iaiá tá brava!...* Acompanhado por Regional. [S.l.]: Columbia, 55.156-B, 1939.

³⁴ GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 144.

³⁵ GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 241.

³⁶ Apud CAMORIM, Botyra. *Sonata em quatro movimentos (vida artística do maestro Gaó)*. Mogi das Cruzes, SP: edição da autora, 1985, p. 26.

instrumental ou acompanhando os “grandes cartazes”, viriam a criar uma espécie de “sinfonização” de alguns gêneros populares, produzindo certa “estética do excesso”³⁷. Essa polifonia era identificável pelos numerosos conjuntos musicais em atividade nas emissoras. Só na Rádio Difusora, por exemplo, entre meados dos anos 1930 e início dos anos 1940, havia doze, o que revelava bem essa variedade, dos pequenos conjuntos às orquestras:³⁸:

Quadro 8: Conjuntos da Rádio Difusora

Conjunto	Gênero
Lyra Musical Flor do Sumaré	Banda musical com vasto repertorio de maxixes, cateretes, sambas, marchas, batuques, valsas etc., e transcrições de trechos lyricos e symphonicos
Conjunto Serenata	Conjunto de violinos, flauta, violão, saxophone, para a execução de musica antiga
Cavalleiros do Luar	Pequeno conjunto de instrumentos de sopro. Uma banda em miniatura com programações interessantes de musica antiga
Grupo Regional	violões, cavaquinho, clarineta e pandeiro. É um conjunto typico
Jazz Diffusora	Com grande repertorio de foxes, rumbas, valsas, etc. Musica para dansa
Orchestra Typica	Conjunto especializado em musica portenha. Tangos, rancheras, valsas argentinas
Quartetto Classico PRF-3	A mais elevada expressao da musica instrumental. É constituído de solistas exclusivos da Radio Diffusora
Sextetto Diffusora	Conjunto de cordas com piano. Musica de salao
Conjunto Mignon	Pequena orchestra do typo cigano. Valsa, intermezzo
Orchestra de Salão	Grande conjunto para programmas especiaes de musica ligeira. Trechos de opereta e operas. Pequenas symphonias e abertura. Trechos caracteristicos. Melodias célebres etc.
Orchestra Viennense	Grande conjunto especializado em valsas viennenses e operetas
Grande Orchestra Symphonica PRF-3	Famosa orchestra de concertos. Repertorio eclecticico. Grande conjunto integrado pelos melhores musicistas exclusivos de PRP3

Ainda que algumas emissoras se tornassem conhecidas por um determinado tipo de repertório – como a Rádio Record, pela música popular, a Rádio São Paulo e, mais tarde, a

³⁷ Segundo Naves, houve uma tendência, a partir do final dos anos 1920, de se substituir os regionais por grandes orquestras, que se caracterizavam pelo excesso, com farta utilização de cordas e metais, “o que conduz a uma certa padronização: qualquer que seja o gênero musical, a letra, o registro almejado pelo compositor, os arranjos orquestrais pesados têm sempre feito de abolir as diferenças”. NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998, p. 74. Ainda que ela não tenha sido unívoca no caso das emissoras paulistanas, sua presença é bastante perceptível.

³⁸ Rádio Difusora São Paulo S/A. Acervo Leon Kaniefsky/Osusp, s/d. (Pasta Rádio Difusora São Paulo, PRF-3, nov.1935-fev.1942)

Gazeta³⁹, pela música erudita –, percebe-se que, na prática, todas possuíam diferentes tipos de conjuntos, preocupando-se em atender a uma gama variada de ouvintes, o que produziu uma programação musical muito mais extensa e difícil de classificar. Porém, pela maior viabilidade para sua execução ao vivo, a música popular, em suas diversas vertentes, tomou um impulso considerável. Segundo o radialista Batista Linardi, que iniciou sua carreira em Campinas em 1942, o rádio na década de 1930 deu muita força à música brasileira,

porque aquela época não havia importação ainda, né. Não havia infiltração da música estrangeira aqui, principalmente a norte-americana, então havia muita força. E havia muita programação ao vivo, e ao vivo eram os cantores brasileiros. E de vez em quando os estrangeiros que vinham para o Brasil, mexicanos, principalmente os argentinos, tangueros, milongueiros (...) Depois começaram a vir os norte-americanos jovens que estavam começando, que precisavam abrir mercado, porque mercado lá estava muito restrito a Frank Sinatra, Bing Crosby, aqueles medalhões, e os jovens não tinham possibilidade, então para abrir mercado eles começaram a excursionar.⁴⁰

De fato, a música popular brasileira ocupava um lugar significativo na programação, porém o radialista se equivocava ao afirmar que não havia “infiltração da música estrangeira”. Apesar de nem sempre ser possível contar com artistas internacionais ao vivo, muitos intérpretes paulistanos passaram a incorporar essas influências na música local e mesmo a se dedicar a gêneros musicais estrangeiros, aspecto que, em meio ao contexto nacionalista do final dos anos 1930, passou a dividir opiniões.

A “musga estrangeira”⁴¹ no repertório radiofônico paulistano

Afinado ao clima político do país, o editorial da coluna Radiolandia trazia, em março de 1937, a notícia do nascimento de um “grande movimento musical nacionalista”, considerado pelo cronista algo “patrioticamente revolucionário”. Encabeçado pelo jovem músico Ernesto Sepe⁴², o movimento visava “dar uma feição nova na nossa musica,

³⁹ Fundada em 25 de janeiro de 1943 pelo empresário Cásper Líbero, a Rádio Gazeta herdou o prefixo da Educadora. Desde o início, adotou o slogan “a emissora de elite”, dando ênfase à programação de música “fina”. Cf. GUERRINI JR., Irineu. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

⁴⁰ LINARDI, Batista. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite e Vera Lucia Rocha. São Paulo: CCSP-AMM, 26.5.1984. A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50.

⁴¹ ALVARENGA, Murilo; RANCHINHO; SALES, Chiquinho Sales. *Musga estrangeira*. Moda de viola. Odeon, 11790-A, nov. 1939.

⁴² Ernesto Sepe nasceu em São Carlos, em 6 de março de 1902. Fez seus estudos de Música e Estética sob a direção dos professores Amilcar Puglioni, N. Scramuzza, Libero Vignoli, C. Muruzzi e Luigi Provesi. Foi diretor da Casa Editora E. S. Mangione, de São Paulo, pela qual publicou trabalhos sobre a canção brasileira. Foi professor de História da Música (Estética) tendo abandonado em 1927 o magistério para integrar a vida pública.

abrangendo todas as fórmulas musicais, desde a ‘sonata’, até o ‘samba’, rompendo com todos os preconceitos de ‘escola’, devendo imperar, acima de tudo, a beleza harmônica”. A coluna destacava que o movimento contava com a adesão de Marcelo Tupinambá, Vicente de Lima, Gabriel Migliori, Spartaco Rossi, Paraguassú e Antonio Marino de Gouvêa, e previa a criação de novos ritmos na música popular, “como o ‘samba’ ou a ‘canção’.” Por fim, a Radiolandia fazia um apelo a todas as estações de rádio do Brasil para “que tomem, na maior consideração, esse grandioso movimento (...), porque estamos certos de que todas as nossas estações estão entregues a verdadeiros patriotas”⁴³.

No mês seguinte, a mesma coluna constatava que “nenhuma [de nossas estações] trata de aumentar o número de programas brasileiros”, chegando à “triste conclusão de que quase todas as nossas estações dedicam mais de 80% de seu período de irradiações, a programas estrangeiros”⁴⁴. Contradizendo esta impressão, uma semana depois o cronista comemorava a rápida e ampla adesão ao movimento de nacionalização da música iniciado por Sepe, afirmando que “hoje já se ouve música brasileira em todas as estações de rádio de São Paulo; nos intervalos dos cinemas, dos mais modestos aos mais ‘chics’, ouvem-se discos de música nossa, etc.”⁴⁵.

O texto não causaria estranhamento no contexto nacionalista da época, não fosse o fato de que, logo abaixo, a coluna anunciava com semelhante entusiasmo a contratação da cantora Cida Tibiriçá – “a ‘estrela’ do ‘broadcasting’ bandeirante, a nossa Betty Boop” – pela Rádio Difusora para atuar no programa *Chá No Ar*⁴⁶, junto com o *jazz-band* da emissora, apresentando “um novo e moderno repertório dos últimos filmes e com novidades importadas diretamente dos Estados Unidos”⁴⁷. Na mesma edição, destacava ainda a atuação de Eugenio Mascigrande, “melodista de grandes recursos”, que às segundas, quartas e sextas-feiras oferecia, pela Rádio Cultura, “escolhidas audições de música argentina”⁴⁸. A mudança repentina na orientação da programação assinalada pelo cronista da Radiolandia, dessa forma,

Foi concessionário do Theatro Municipal de São Paulo, Vice-Presidente da Cia. Aerovias do Brasil, diretor da editora Columbia, e diretor efetivo da Secretaria do Trabalho, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo. Cf.: *Quem é quem no Brasil: biografias contemporaneas*. 2ª Edição. São Paulo: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1951, p. 468.

⁴³ CP, 20.3.1937, p. 6.

⁴⁴ CP, 3.4.1937, p. 6.

⁴⁵ CP, 10.4.1937, p. 6.

⁴⁶ O próprio nome do programa da Rádio Difusora sugeria um estrangeirismo, fazendo um trocadilho com o nome do cabaré parisiense *Le Chat Noir*, conforme revelou Nicolau Tuma em seu depoimento ao MIS-SP, em 28.2.1983.

⁴⁷ CP, 10.4.1937, p. 6.

⁴⁸ Idem.

parecia um tanto artificial, posto que a música estrangeira ainda ocupava parte significativa na grade das emissoras paulistas. É possível que essa transformação estivesse mais vinculada ao fato de se gravar mais música popular brasileira a partir dos anos 1930⁴⁹ que propriamente a um súbito sentimento patriótico dos diretores, programadores, músicos e ouvintes. Conforme observou Sevcenko,

Depois de iniciar com o repertório clássico, alguns boleros e tangos argentinos e com ritmos americanos, o jazz, foxtrote, one-step, a indústria fonográfica local já havia descoberto e prosperava com a música popular, com destaque até então para os maxixes e sambas cariocas, as marchinhas de Carnaval, além de algumas toadas, descantes e canções sertanejas paulistas. Mas foi quando as gravadoras cruzaram com o potencial do rádio na difusão da música popular que a grande mágica se deu.⁵⁰

De qualquer forma, o discurso ambíguo da Radiolandia sugere que havia por parte de alguns setores o incômodo e o desejo de uma identidade nacional para a música irradiada, aspecto que seria uma espécie de refrão de sua época⁵¹. Não por acaso, dois anos mais tarde, ao escrever a *Evolução social da música no Brasil* (1939), Mário de Andrade sublinhava que a composição erudita brasileira deveria ser norteadada pelo pragmatismo voltado ao interesse coletivo. Para o musicólogo, encontrávamos na fase *nacional* da música, sendo necessária a pesquisa para que os compositores encontrassem a expressão própria. Somente então os compositores poderiam passar à fase *cultural*, “em que a liberdade estética traduziria na música ‘as realidades profundas da terra’”⁵². Neste sentido, a música popular (ou de diversão), seria determinante para delinear os rumos da composição musical no Brasil, pois até o século XIX predominava o padrão europeu⁵³. Na mesma direção, a legenda aprovada pelo movimento iniciado pelo maestro Ernesto Sepe dois anos antes, estabelecia:

A musica é o reflexo da alma de um povo, por isso não deve ter origem em climas estranhos, nem ser inspirada em fontes alienígenas. Fundo nacionalista, tendências nacionalistas, objectivos que dizem do aperfeiçoamento cultural, artístico e, até mesmo moral do nosso povo, eis o que deve ter a musica brasileira.⁵⁴

⁴⁹ CALDAS, Waldenyr. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel : Sesc, 1995, p. 53.

⁵⁰ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil, vol.3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 593.

⁵¹ Note-se que, ao estabelecer a Divisão de Radiodifusão no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão criado em 1939 por Getúlio Vargas, uma das plataformas defendidas foi justamente a produção e veiculação de programas que exaltassem a música brasileira. BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 259.

⁵² CAROZZE, Valquíria Maroti. *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico de audições*. São Paulo: Alameda, 2014, p. 118.

⁵³ Ibidem, p. 122-123.

⁵⁴ CP, 24.4.1937, p. 6.

Em consonância com este pensamento, o maestro Spartaco Rossi⁵⁵ afirmava que o folclore, “tão rico de sabor indígena” e no qual reside “nossa forma de sentir, a alma brasileira”, poderia oferecer uma fonte inesgotável de ritmos e melodias – desde que não se servissem dele “na essência primitiva”, mas lapidado e estilizado. Ele ainda elogiava a iniciativa do Departamento de Cultura da Prefeitura em estabelecer normas sobre a maneira de se cantar em língua nacional, “que cuidará dos problemas técnicos, estéticos, históricos da língua falada no Brasil e do canto no nosso idioma”⁵⁶. Com relação ao papel do rádio na difusão da música nacional, Spartaco Rossi ponderava:

Sem dúvida alguma o maior veículo de propaganda é um factor decisivo na divulgação de nossa música. Consta que há uma lei obrigando as estações, dentro em muito breve, a manterem uma programação de três horas de studio. Assim sendo, poder-se-á, muito bem, dedicar uma hora exclusivamente à música brasileira, o que constituirá uma obra altamente patriótica.⁵⁷

Essas ideias não eram de todo novas, pois ao propor a criação de uma Associação dos Artistas de Rádio, em 1933, o cantor Edgard Cardoso já visava a maior difusão possível da música brasileira⁵⁸, através da taxação da música estrangeira, da obrigatoriedade de programas semanais de músicas brasileiras e da promoção de uma Semana de Músicas Nacionais em São Paulo⁵⁹. Ao que tudo indica, a associação não chegou a vingar, mas chama a atenção que, na época, o maestro José Torre já discordava da parte do projeto que exigia a taxação da música estrangeira. Talvez o fizesse por considerar que uma medida dessas poderia trazer prejuízos à programação, revelando que a participação da música estrangeira tinha um papel importante na radiofonia paulistana.

A presença ruidosa da música estrangeira nas emissoras paulistanas refletia, de certa forma, a própria configuração social da cidade de São Paulo, para onde afluíram homens e mulheres que, “desenganados das falácias do ‘ouro verde’, da ‘sociedade livre’, da ‘economia

⁵⁵ Nascido em São Paulo, Spartaco Rossi (1910 – 1993) foi para a Itália ainda criança, onde recebeu os primeiros ensinamentos escolares e foi alfabetizado. De volta ao Brasil, foi aconselhado pelo professor Alferio Mignone a desenvolver seu talento para música, tornando-se flautista. Formou-se no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, começando na orquestra Sinfônica do Municipal em seguida, “e em todas as companhias de operetas, enfim tornei-me um profissional”. Ingressou na Rádio Educadora, onde criou o conjunto Melódicos Modernos. Atuou também nas rádios São Paulo, Excelsior, Record e Tupi, e ainda em algumas emissoras do Rio de Janeiro, Hamburger e Berlim, na Alemanha. Em 1944, compôs a “Canção do Expedicionário”, com letra de Guilherme de Almeida, em homenagem aos pracinhas brasileiros que lutavam na Segunda Guerra. ROSSI, Spartaco. Meus 89 anos. Acervo Spartaco Rossi, IA-Unesp, 8 p.

⁵⁶ CP, 10.4.1937, p. 12.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ CSP, 22.8.1933, p. 2.

⁵⁹ CSP, 29.8.1933, p. 3.

competitiva' pela realidade restrita da monocultura extensiva", seguiriam em busca de "um abrigo temporário ou, no melhor dos casos, uma segunda chance, na indústria ou nos serviços"⁶⁰. A cidade se tornaria uma espécie de "mito de Babel invertida", agregando "centenas de milhares de seres desenraizados, arrancados pela força ou pela aflição dos seus lares e regiões de origem (...)", onde se confrontavam diversas realidades:

Para os negros, desde os últimos tempos da escravidão, a cidade era um foco de quilombos e agitação abolicionista, onde o ar recendia a liberdade. Mas a discriminação, a competição em condições desvantajosas com os imigrantes e a brutal repressão policial cedo anuviaram essa perspectiva. Aos caipiras, acuados e pressionados pelo avanço das fazendas, a demanda crescente da cidade poderia oferecer uma alternativa de pequenos serviços e vendas, muito limitados porém, dados aos custos implicados pela concorrência dos "chacareiros" imigrantes, pelos controles oficiais do acesso aos mercados e pela ação inelutável dos açambarcadores. Aos imigrantes, em boa parte coligados em comunidades de patrícios, nos casos ainda mais felizes, em Associações de Ajuda Mútua, Uniões Operárias, sindicatos ou círculos paroquiais, a situação nem por isso era promissora. Defrontados com jornadas de dez, quatorze ou dezesseis horas de trabalho, preferencialmente propostos a mulheres e crianças, salários congelados, custo de vida e alugueis em escalada permanente e completo desamparo legal, sua vida na cidade pouco diferia das fazendas de que se haviam esquivado. Mais do que o mito de Babel, nessa ordem de metáforas, São Paulo para estes grupos evocaria o cativo da Babilônia.⁶¹

Apesar da precariedade das estatísticas oficiais da época⁶², é certo que houve um grande fluxo de imigrantes, principalmente vindos do sul da Europa, o que contribuiu para que São Paulo fosse "pensada como 'cidade italiana', centro de levadas migratórias, cidade de muitos povos e de muitos sotaques"⁶³. No campo da circulação musical, isso implicou, segundo Ferrete, na importância de gêneros como a modinha, a canção de serenata, a toada e o recém-revelado samba rural, além de um tipo de choro "melodicamente mais próximo das canções italianas ou das cantigas portuguesas"⁶⁴. Se por um lado essas músicas foram

⁶⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 38.

⁶¹ SEVCENKO, 2009, p. 39.

⁶² De acordo com Santos, as estatísticas oficiais da época apontam um aumento de 68.918 habitantes estrangeiros entre 1872 e 1895 – mais da metade do crescimento demográfico da cidade –, dos quais 63% eram italianos (seguidos por portugueses, espanhóis, alemães, franceses, austríacos, e um pequeno número de ingleses, belgas e suecos). Entretanto, era frequente que se registrassem nos anuários e relatórios "somente a presença de estrangeiros, despossuídos ou não, e das camadas mais ricas da parcela nacional da população", deixando-se de mencionar nas estatísticas dados sobre os negros, índios, mestiços, caboclos e caipiras. SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Annablume : Fapesp, 2003, pp. 35-36, 40-42.

⁶³ DUARTE, Geni Rosa. Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40. *Revista de História Regional*, 8(2): 9-47, Inverno 2003, p. 9.

⁶⁴ FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE : Instituto Nacional de Música, 1985, p. 45.

preponderantes na fonografia e na radiofonia, por outro, havia um grande número de manifestações musicais⁶⁵ que não foram contempladas nessa produção⁶⁶, ainda que negros e imigrantes pobres partilhassem de um mesmo território na cidade, existindo diversas intersecções culturais.

Não obstante, contribuiu para este cenário o fato de que muitos imigrantes, que acumularam fortunas e se tornaram empresários⁶⁷, passaram a anunciar do rádio. Geralmente vindos de cidades pequenas, cujos únicos acontecimentos culturais eram dias de feira ou festas religiosas, eles desejavam “manter vivas aqui as reminiscências artísticas e culturais, os costumes e as tradições que guardavam de seus países de origem”⁶⁸. Dessa forma, e ainda destituídos de uma visão de publicidade, patrocinavam aquilo que desejavam ouvir, e não o que desse maior audiência, de modo que era mais fácil conseguir promover temporadas líricas de qualquer cantor italiano em São Paulo que de um sambista famoso⁶⁹. Não era à toa que, em meados dos anos 1930, o semanário cômico ítalo-paulista *Il Moscone*, com sua irreverência característica, alfinetava:

A propósito do rádio e da *Hora Italiana*: você tem notado, que em uma hora de irradiação, se ouvem três músicas mais ou menos novas, com algum disco [?] de Caruso ou uma Gilda Mignonette que mia, e centenas e centenas de anúncios de casas italianas e afins? É, portanto, a hora da cavação italiana?

⁶⁵ Algumas dessas manifestações estavam ligadas ao universo religioso e às festas, como os cordões carnavalescos, o jongo e a festa do Bom Jesus de Pirapora. MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. São Paulo: FUNARTE, 1995.

⁶⁶ De acordo com Bessa, no final dos anos 1930 e ao longo dos 1940, a música popular comercializada se distanciou cada vez mais de suas origens populares, em diferentes níveis: “Socialmente, pela preterição, nas rádios e gravadoras, dos músicos oriundos das camadas mais baixas da população em favor dos compositores e intérpretes provenientes da classe média. Ideologicamente, pela substituição, nas letras de samba, das temáticas pertinentes à realidade social dos sambistas pelo discurso de valorização do trabalho ou, ainda, pelo samba-exaltação, que durante o governo Vargas encontrou um fértil terreno para sua produção e comercialização. Esteticamente, pelo afastamento cada vez maior da canção comercializada em disco e rádio das práticas musicais urbanas, como as rodas de choro ou de samba, substituídas por processos ‘semieruditos’ de composição, interpretação e arranjo”. BESSA, 2010, p. 235.

⁶⁷ Conforme observou Barbosa, em virtude de sua presença em atividades que requeriam maior especialização, parcela expressiva da mão-de-obra importada tornou-se flutuante e individualista, ansiando por reposicionamento social e enriquecimento. A noção de direito à propriedade privada do imigrante sul-europeu contribuía para a valorização do trabalho por conta própria. Além disso, as condições degradantes das fábricas e oficinas aumentavam o repúdio à condição operária. Dessa forma, “a inserção dos imigrantes na pequena indústria e no pequeno comércio, assim como nas ocupações das classes médias profissionais acaba por desalojar parte da pequena burguesia nacional. Daí os ataques nacionalistas, transformando-se ‘galegos’, ‘carcamanos’ e ‘polacos’ em adjetivos pejorativos”. Cf. BARBOSA, Alexandre de Freitas. *A formação do mercado de trabalho no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2008. p. 225-226.

⁶⁸ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002, pp. 93-94.

⁶⁹ PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2001, p. 223.

[...] E cavação italiana é feita sob todos os auspícios do Real Consulado Geral da Itália...⁷⁰

Apesar desse comentário, o semanário parecia tomar partido das emissoras paulistanas numa réplica, escrita na língua de Dante, ao *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, que reclamava que nas estações de rádio de São Paulo se falava demais em italiano⁷¹. Contudo, alguns ouvintes e a própria imprensa paulistana acusavam o excesso da presença italiana na programação radiofônica. Em 1935, *O Estado de S. Paulo* publicava a carta de um leitor que pedia providências do Ministro da Viação, indignado pelo fato de os *speakers* das rádios Cultura e Cosmos apresentarem programas em italiano em vez de português⁷². Dois anos mais tarde, o cronista Flavio Fox, da coluna Radiolandia criticava a falta de “brasilidade” nos programas das emissoras paulistanas, em descompasso com as inúmeras “horas” estrangeiras, ainda que ele as considerasse bem-vindas:

Ao estrangeiro que reside em São Paulo, nunca lhe faltou os seus programmas, sejam elles italianos, portuguezes, allemães, árabes, etc, com suas “horas” muito bem irradiadas e em hora das mais própria. O que é de lamentar, é que nossas estações se esqueceram, quasi que completamente, dos programmas brasileiros, que deveriam ser irradiados com mais carinho e maior numero de novidades nacionaes. O Brasil, além de suas “marchas” e “sambas”, tem os seus jongos, os seus batuques, maracatu’s e também valsas e canções... É preciso, pois, mais brasilidade para com este Brasil, onde ha, tambem, brasileiros...⁷³

Observando-se a programação musical que foi ao ar naquela data⁷⁴, e considerando que havia certa regularidade nas transmissões, pode-se supor que o crítico não estivesse exagerando. Excluindo-se as repetições e os programas cujos títulos não eram mais específicos, ou que incluíam tanto músicas brasileiras quanto estrangeiras, percebe-se que muitos aludiam à música de outros países. Outros, apesar de não trazer no seu nome a procedência, eram protagonizados por artistas internacionais, como a cantora estadunidense

⁷⁰ No original: “A proposito di radio e dell’ora italiana: avete notato che su un’ora di irradiazione sentiamo tre canzonette piú o meno nuove, con qualche Caruso da disco irruggnito o con una Gilda Mignonette che miagola, e cento e cento annunci di case italiane et similia? É dunque l’ora della cavação italiana? In Portogallo? Solamente Elsa Gomes ci puó dirlo... E la cavação italiana é fatta sotto tutti gli auspici del regio consolato d’Italia...”. *Il Moscone*, nº 423, 7.3.1936, p. 12. Tradução livre. Apesar de a publicação mencionar “Portogallo” (Portugal) e não “portoghese” (português), é bem provável que estivessem se referindo ao programa brasileiro mesmo, pois de fato havia na Rádio Cultura uma *Hora Italiana*, sob os auspícios do Real Consulado da Itália.

⁷¹ No original: “Eppoi non dite che noi siamo degli allarmisti. Il “Correio da Manhã”, di Rio, già comincia a protestare perché nelle stazioni di radio di San Paolo lo si parla troppo in italiano – e che italiano, caro Massimo Rossi! – e si fanno dei discorsi patriottici ed esaltati. Qui, tra noi, gli studenti di diritto si coalizzano per lottare e distruggere il ‘fascismo nazionale’. Da queste mosse all’impastellamento ed alle manifestazione di ‘desagrado’, il passo é breve”. *Il Moscone*, nº 432, 13.7.1936, p. 14.

⁷² *OESP*, 13.2.1935, p. 11.

⁷³ FOX, Flavio. “Horas”. *CP*, 31.10.1937, p. 26. Radiolandia.

⁷⁴ *CP*, 31.10.1937, p. 7.

de origem húngara Marta Eggerth e o pianista e compositor de tango argentino Francisco Lomuto:

Quadro 9: Programação das emissoras paulistanas em 31 de outubro de 1937

Emissora	Música Estrangeira	Música Brasileira	Indeterminado
Cosmos	<ul style="list-style-type: none"> • Orchestras americanas • Cantores argentinos • Musica Italiana • Saudades de Além-mar Cantores francezes • Hora cultural Italiana • Programma alemão 	<ul style="list-style-type: none"> • Musica popular brasileira: Laís Marival e Raul Torres com regional 	
Cruzeiro	<ul style="list-style-type: none"> • Vozes de Portugal • Canções Italianas • Meia hora com Pucini • Musica Italiana • Programma do Preço Fixo: musica vienense 	<ul style="list-style-type: none"> • Sambas e marchas • Celebres serenatas • Laís Marival e Raul Torres com regional • Musica popular 	<ul style="list-style-type: none"> • Solistas celebres • Cantores celebres • Programma Cathedral, com musica de Donizetti • Musicas para vovó, com d. Sinhá Braga • Os grandes artistas da actualidade • Canções dos filmes do momento • Orgam moderno
Cultura	<ul style="list-style-type: none"> • Hora Lusa • Hora Italiana • Programma portuguez • Melodias de Hespanha • Programma Século XX • Hora italiana, sob os auspicios do Real Consulado • Musica symphonica hespanhola • Trio Feminino americano • Valsas viennenses • Dansemos rumba • Solos de vibraphone e harpa • Rythmo da Broadway 	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo regional Kwy 	
Diffusora	<ul style="list-style-type: none"> • Programma “Casa Conde” (Musica hespanhola) 	<ul style="list-style-type: none"> • Hora Exquisita • Duos vocaes brasileiros 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma Breve e Leve • Quarto de hora da

	<ul style="list-style-type: none"> • Oswaldo Fresedo • Musicas francezas • Músicas argentinas • Programma Fon-Fon • Americano e Movietone • Francisco Lomuto e suas gravações • Orchestra Kurt Euge e seu rythmo • Ferrazano e sua orchestra 	<ul style="list-style-type: none"> • Almirante e suas gravações • Programma da Saudade a cargo do Conjunto Serenata • Carmen Miranda e suas gravações • Orlando Silva • Carlos Galhardo 	<p>pianista Nelly Martins</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1ª parte do concerto da “Lyra Musical Flor do Sumaré” • Programma “Hora da Esperança”, apresentando estreatantes de radio, acompanhados de Jazz Diffusora • Programma José Tepermann
Educadora	<ul style="list-style-type: none"> • Programma americano a cargo da orchestra Eddy Duchin • Programma argentino • Programma de musicas viennenses • Programma de musicas lyricas • Programma de musicas finas • Programma americano com orchestra Guy Lombardo • Programma de musicas argentinas com Carlos Gardel 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma de musicas brasileiras 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma de musicas leves • Programma de musicas para dansar
Excelsior	<ul style="list-style-type: none"> • Rapsódia portugueza • Programma Popeye 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma brasileiro 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma Serrador • Musica variada escolhida • Programma dos sócios
Record	<ul style="list-style-type: none"> • Programma argentino • Programma viennense • Programma russo • Programma americano • Programma francez • Programma americano 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma Qua qua renta... • Pirani (brasileiro) • Programma brasileiro 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma Serrador • Programma Cidade de São Paulo • Programma do Moinho Santista • Programma de musica ligeira • Vamos dansar
São Paulo	<ul style="list-style-type: none"> • Programma de musicas symphonicas • Programma de musicas italianas • Hora franceza 	<ul style="list-style-type: none"> • Quartetto Gávea • Programma popular variado • Músicas Brasileiras populares 	<ul style="list-style-type: none"> • Programma de canções por artistas celebres • Programma de musicas para dansar

- Programma de canções a cargo de Martha Eggerth
- Programma de musicas americanas
- Programma de musica argentina

Além das referências mais diretas às chamadas “horas estrangeiras”, havia alguns programas que apenas indicavam a presença da música popular internacional, vagamente classificados como “música leve” ou “música de dança”. Outros, como o programa *Breve e Leve*, eram dedicados às trilhas de cinema, e, apesar de não se restringirem à produção vinda dos Estados Unidos, pode-se supor que, em meio à “era de ouro” dos estúdios hollywoodianos, esta se sobressaísse. Dessa forma, o rádio se articulava à “onda sonora” resultante do “entrecruzamento da experiência do cinema e da prática da dança”, pela qual se consolidou uma sonoridade característica do final dos anos 1920 até meados da década de 1950⁷⁵.

Cabe ressaltar que os gêneros estadunidenses já circulavam pelo Brasil pelo menos desde a década de 1910, de quando datam algumas edições de partituras registradas como *one-steps*. Nos discos, o *cake-walk* já se fazia presente desde os primeiros anos da fonografia, e o “primeiro disco a trazer no selo a palavra *fox-trot*, tratando-o como um gênero, foi gravado pela ‘Orquestra Pickman’ na Odeon por volta de 1917”⁷⁶. Através de bailes públicos e particulares, se expandiu a escuta de gêneros dançantes como o *fox*, o *shimmy*, o *charleston* e o *ragtime*. Segundo Bessa,

Identificados como modernos, esses gêneros estavam associados, a um só tempo, às mais avançadas tecnologias (já que sua principal forma de difusão se dava por meio dos novíssimos gramofones), à *emancipação* dos corpos (libertos das antigas, complexas e bem-comportadas danças de pares enlaçados) e ao *primitivismo* da música dos negros norte-americanos, com seus instrumentos ‘exóticos’ e suas sonoridades ‘bárbaras’. O espaço frenético dessa mistura explosiva eram, sem dúvida, as cidades⁷⁷.

Impulsionado pelo sucesso do conjunto Oito Batutas, liderado por Pixinguinha, que em 1922 fez uma turnê pela França, o *jazz* também viria a influenciar toda uma geração de

⁷⁵ FRANCISCO A. Rocha. *Figurações do ritmo: da sala de cinema ao salão de baile paulista*. 2006. 220 p. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP, 2007, pp. 1-2.

⁷⁶ BESSA, 2010, p. 137.

⁷⁷ BESSA, 2010, p. 129. Grifos do original.

compositores e instrumentistas brasileiros⁷⁸. Procurando se adaptar às preferências do público, muitos conjuntos anteriormente chamados de “orquestras típicas regionais”, passaram a incorporar o *jazz* em seus nomes, além da instrumentação, dos ruídos e da maneira de tocar⁷⁹. A própria estética desses conjuntos, ao serem fotografados, passou por transformações: não mais a pose ereta e séria, mas o movimento e a expressão alegre passaram a ser valorizados⁸⁰. De acordo com Ikeda, “o que mais caracterizou o *jazz* no Brasil, nesses momentos iniciais – pelo menos entre os músicos – foi o uso da bateria ‘tipo americana’ e o aspecto da improvisação”⁸¹. Assim, os músicos muitas vezes se referiam não a um repertório ou ritmo específico, mas ao tipo de formação instrumental e à performance.

Presentes na produção musical brasileira até pelo menos o final da década de 1920, e intensificadas a partir de 1927, com a gravação elétrica e o cinema sonoro, as *jazz bands*, bem como a mistura do *jazz* com gêneros nacionais “não parecia ser recebida pelo público como aberração, tampouco como um ‘sacrilégio’. Ao contrário, era prática bastante comum”⁸². Porém, em meados dos anos 1930, essa aproximação era percebida de maneira ambígua, até mesmo entre os músicos. Em entrevista à Radiolandia antes de partir para uma temporada na Alemanha, em 1937, o maestro Spartaco Rossi declarava:

Devido sermos povos ainda novos, a musica ainda não tem o caracter definitivamente nacional, mesmo porque soffreu e soffre grande influencia estrangeira. (...) O surto progressista, moderno, veio em grande parte difficultar, digamos mesmo prejudicar a nacionalização da musica das Americas. O “jazz”, expressão puramente africana, tem influencia decisiva na America do Norte, chegou, mesmo, a ser acreditado por alguns como musica americana, o que – na verdade – não passa de uma utopia. Estamos numa época em que tudo se admite. Assim sendo, observamos que no Brasil o conjunto de “jazz”, com seus saxophones, etc., a executar musicas brasileiras, é paradoxal. Póde-se admittir, porventura, o saxophone a substituir o violino na valsa viennense, ou o bandoneon na muica typica argentina?⁸³

Já seu irmão, o maestro Breno Rossi, à época diretor artístico da Rádio S. Paulo, ao comentar sobre o seu ingresso na música, afirmava: “eu, joven como sou, nascido no Seculo XX, não podia deixar de gostar da musica moderna americana”, citando entre seus compositores preferidos George Gershwin, Ferde Grofé e o ítalo-americano Domenico

⁷⁸ BESSA, 2010, p. 137.

⁷⁹ Ibidem, p. 140.

⁸⁰ IKEDA, Alberto T. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Revista de Comunicação e Artes*, São Paulo, USP, ano 10, vol. 13, pp. 111-124, 1984, p. 118.

⁸¹ Ibidem, idem.

⁸² BESSA, 2010, p. 138.

⁸³ CP, 10.4.1937, p. 12.

Savino⁸⁴. Breno Rossi parecia não ser o único a demonstrar grande simpatia pelo *jazz* estadunidense. A Radiolandia destacava, por exemplo, a atuação de Gaó frente à orquestra Columbia da Rádio Cruzeiro do Sul, que naqueles dias apresentava, em forma de *jazz* sinfônico, “um magnifico arranjo sobre os mais celebres e característicos motivos da musica de Duke Ellington, o negro de Washington”. Devido ao sucesso, o número seria reapresentado na semana seguinte, na Rede Verde-Amarela, com “novos arranjos identicos, que obterão, como é de esperar-se, exito igual”.⁸⁵ A fama de Gaó, para os cronistas da Radiolandia, devia-se ao fato de ter conseguido formar “um conjunto instrumental moderníssimo, constituído de elementos valiosos”, o qual mantinha um intercâmbio “com as principaes orquestras de Londres e Nova York, que lhe faculta, assim, a interpretação das ultimas novidades lançadas naquelles grandes centros, dentro de um lapso de tempo muito breve”⁸⁶.

Da mesma forma, a seção acusava que o *Programma Popeye*, conduzido por Renato Macedo, “foi muito bem recebido, pois é hoje um dos programmas mais ouvidos de São Paulo”⁸⁷. Macedo então relatava que, no lançamento do programa, levou aos ouvintes “a história completa do *jazz*”, com a tradução e adaptação, em parceria com Octávio Gabus Mendes, de “uns optimos artigos firmados por Juan Carlos Grezzi, fervoroso adepto e profundo conhecedor do *jazz*”, publicados originalmente na revista *Sintonia*. O produtor também declarava que,

No afan de melhorar, cada vez mais, o Poppeye, fiz esforços e consegui ser admittido como socio de um clube de radio dos Estados Unidos, cujo presidente é o celebre ‘speaker’-cantor-músico Rudy Vallée, e assim breve estarei habilitado a apresentar no programma as mais palpitantes novidades americanas.⁸⁸

Seu irmão, o produtor Fausto Macedo, que começou no rádio como cantor, também indicava uma preferência por esse tipo de repertório: “Eu cantava música americana, os ‘Stardusts’ da vida, essas coisas, os clássicos americanos, e geralmente com a orquestração que era americana”⁸⁹. Percebe-se, portanto, que os músicos e produtores eram menos refratários à presença da música estadunidense, sobretudo ao *jazz*, do que alguns discursos mais nacionalistas sugeriam. O radialista Batista Linardi, que em seu depoimento afirmava

⁸⁴ CP, 5.12.1936, p. 6.

⁸⁵ CP, 6.3.1937, p. 6.

⁸⁶ CP, 27.2.1937, p. 6.

⁸⁷ Entrevistando o “pae de Poppeye”. CP, 5.12.1936, p. 6.

⁸⁸ Entrevistando o “pae de Poppeye”. CP, 5.12.1936, p. 6.

⁸⁹ MACEDO, Fausto. Depoimento a Boris Kossoy, Luiz de Rezende Puech, Nicolau Tuma, Geraldo Leite, Manoel Leite, Valvenio Martins Almeida. São Paulo, MIS-SP, 21.2.1983. Memória do Rádio.

não ter havido infiltração da música estrangeira no rádio paulistano nos anos 1930, mais adiante se contradizia, ao reconhecer que

No passado também se tocava [música americana]. Tanto que quando eu comecei no rádio *eu gostava mais de jazz do que de samba*. Gostava também de música brasileira, mas eu gostava muito de música americana. *Naquele tempo já havia. Eu mesmo fiz um programa que chamava-se Clube do Swing, era só música americana.* (...) Porque na época havia aqui três gravadoras: a Odeon, RCA e (...) a Columbia. Então nós estávamos presos a três gravadoras. E a rádio era obrigada a comprar o disco. Como as gravações nacionais eram poucas (...), e a música americana era fácil de entrar no Brasil. E com mais qualidade, de som, orquestral, qualidade do próprio cantor, então a gente tocava muita música americana.⁹⁰

Assim, ainda que no plano discursivo se operasse uma tentativa de se aproximar a um universo “tipicamente” brasileiro, a produção musical radiofônica tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, a partir dos anos 1940, se caracterizaria pela assimilação das sonoridades *jazzísticas*⁹¹ por orquestras de formação sinfônica, combinadas a “instrumentos característicos (como o acordeão, o cavaquinho, o pandeiro, o ganzá etc.)”⁹². Segundo Bessa,

Essa passagem, que só se consolidaria plenamente na segunda metade dos anos 1940, com o final da ditadura Vargas, caracterizou-se por três movimentos paralelos e interdependentes: no plano econômico-cultural, a racionalização empresarial das atividades ligadas ao entretenimento de massa, promovidas, principalmente, pelo desenvolvimento e profissionalização do meio radiofônico; no plano estético, a sinfonização e a *jazzificação* dos gêneros populares – processo em que os arranjadores ocuparam papel de destaque; e, finalmente, no plano ideológico, a construção de uma memória da música popular brasileira.⁹³

Assim, não é de se estranhar que essa música, tida como “sofisticada”, “moderna” e “cosmopolita”, encontrasse em São Paulo um terreno fértil para se enraizar, já que, apesar do sentimento regionalista, recrudescido pelas revoluções de 1930 e 1932, “o rótulo que pregaram a São Paulo é o de ‘Cidade Cosmopolita’, e todo mundo aprovou”⁹⁴. Não por acaso,

⁹⁰ LINARDI, 1984, depoimento citado. Grifos nossos.

⁹¹ Nesse sentido, é curioso que mesmo numa publicação de viés nacionalista, como a *Revista da Música Popular*, criada por Lúcio Rangel nos anos 1950, houvesse uma tentativa de se dispensar ao jazz um tratamento similar ao da música popular brasileira, reconhecendo a autenticidade “do jazz tradicional e autêntico feito por negros”. Incluir o jazz também era uma forma de conferir uma “aura de bom gosto estético e musical”, de acordo com a linha editorial da RPM. Com o tempo, “as matérias analíticas, históricas e fonográficas sobre o jazz foram ocupando cada vez mais espaço na revista nos seus últimos números, sem que houvesse uma explicitação clara para isso”. Cf.: MORAES, José Geraldo Vinci de. Lúcio Rangel comendo “ovos quentes com Noel Rosa”: a invenção de uma historiografia da música popular. *Revista Brasileira de História*, vol. 38, nº 77, 2018a, p. 136.

⁹² BESSA, 2010, p. 237.

⁹³ BESSA, 2010, p. 236.

⁹⁴ MOLES, Osvaldo. Viagem digestiva pelas ruas de São Paulo. In: *Recado de uma garoa usada. Flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. Organização e perfil biográfico por Celso Campos Jr. São Paulo: Garoa Livros, 2014, p. 113.

o título de um programa transmitido pela Rádio Cosmos em 1935 era, justamente, *Hora Cosmopolita*⁹⁵. Desse modo, as frequentes críticas e destaques à música internacional podem ser lidas não apenas como um acontecimento em si, mas também como indício de uma propaganda dessa identidade, já que a ampla difusão da sonoridade *jazzística* dizia respeito a um fenômeno relacionado a um momento da cultura ocidental como um todo.

O mais curioso é que certo discurso nacionalista tenha capturado até mesmo de alguns sujeitos que, a princípio, flertavam com o rádio estadunidense, como Octávio Gabus Mendes. No início da década de 1940, o produtor criticava não apenas a presença da música dos Estados Unidos como a “invasão” de ritmos de países da América hispânica:

Continua a invasão mexicana. O complexo de cacto prossegue. Antes era os swings do Gao (maestro), agora as estações se bandearam de armas e bagagens para os sombreros e melodias dolentes. Anuncia-se a estréia de Elvira Rios (realmente uma notável cantora). E, enquanto isso, o Brasil continua esquecido pela maior parte de nossas estações, uma no tango, outra na rumba, outra na conga, outra no swing e assim por diante. Resta ao Brasil muito pouco. A orquestra do maestro Totó toca vários números americanos. A defesa dos maestros é sempre a mesma. “Nós precisamos ainda dos bailes e nos bailes só gostam de swing e conga”. Se essas orquestras se dedicassem mais à musica brasileira teriam grande sucesso. E, além disso, o que o rádio tem com bailes? E até nos programas de calouros há problemas. Um rapaz cantou bem a canção Meu romance. Em seguida o gritador Valenzi apareceu com um trecho de ópera. A ópera venceu a canção brasileira. A música brasileira é a canção suave, a valsa o samba eloquente, o maracatu, o frevo eletrizante que fala a nossa língua. E sempre perde para o estrangeiro que berra numa língua estranha porque nós, até musicalmente, queremos ser o povo mais hospitaleiro do mundo. (...) O DEIP [Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda] (uma espécie de censura e polícia ao mesmo tempo) devia proibir porque é um abuso. Estamos ou não estamos no Brasil? Em resumo: a música brasileira vive a vida toda espezinhada, dominada e ultrapassada pela música estrangeira, em sua própria terra.⁹⁶

Num momento em que se intensificou a entrada desses ritmos no país⁹⁷, Mendes considerava que o “tango argentino campeia freneticamente” porque não era dado ao samba o devido tratamento – leia-se, sua sinfonização e *jazzificação*. Assim, ele vislumbrava que quando houvesse “orquestrações próprias para todas as nossas músicas aí vão acabar os

⁹⁵ MORAES, 2000, p. 77.

⁹⁶ MENDES, Octávio Gabus. Onda asteca. *Jornal da Manhã*, 23.5.1941, apud MENDES, Edith Gabus. *Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à televisão*. São Paulo: Lua Nova, 1988, pp. 61-62.

⁹⁷ Exemplo disso são alguns programas veiculados na década de 1940, como *Luna de Arrabal* (1944) e *Sol Tropical* (1945), ambos transmitidos pela Rádio Cruzeiro do Sul, em que figuravam gêneros como o tango argentino e o corrido mexicano, na voz dos intérpretes Eugenio Mascigrande e Victor Casertas. Ver: *Luna de Arrabal* (script), 13.1.1944. Apresentação de Ary Falcone. Locutor: Jóta Domingues. Legendas literárias de Egas Muniz e João Gaia Gomes. Orquestra Típica Colon, sob a direção de Totó (Antonio Sergi). CCSP-AMM, DT 2909; *Sol Tropical* (script), 23.4.1945; 25.4.1945. Redação e legendas: Odilon Negrão. CCSP-AMM, DT 2910 e DT 2911.

tangos nas rádios”⁹⁸. Na contramão disso, porém, era assinado pelo DIP, em 1942, um acordo semelhante ao que havia sido estabelecido com os Estados Unidos, para favorecer o intercâmbio de programas radiofônicos das emissoras nacionais com a rede Splendid, da Argentina. O representante daquela rede, Juan Manuel Puentes, explicava que “A irradiação argentina constará também de música popular, com reciprocidade idêntica quanto à divulgação de coisas que interessam à nossa economia”⁹⁹. Entretanto, antes mesmo das relações governamentais no contexto da política de boz vizinhança, a música portenha já era velha conhecida dos ouvintes paulistanos. Tanto que, na programação do dia 9 de julho de 1933 – um ano após deflagrada a Revolta Constitucionalista – nenhum programa foi ao ar lembrando a efeméride, e, em contrapartida, foi transmitido pela Rádio Cruzeiro do Sul um programa em homenagem à independência argentina¹⁰⁰.

Se nos discos a “tangomania” – moda que havia conquistado Paris e o mundo no início dos anos 1920 – viria a se enfraquecer a partir da inauguração da marchinha, do samba e do maxixe como gêneros fonográficos¹⁰¹, o mesmo não se pode dizer com relação ao *broadcasting*. Tanto artistas paulistas que interpretavam os gêneros platinos como os próprios cantores da Rádio Belgrano de Buenos Aires eram bem conhecidos pelos ouvintes paulistanos. Isso ocorria não apenas pela captação da programação estrangeira em ondas curtas, mas sobretudo porque as temporadas destes artistas em São Paulo, bem como de artistas paulistas nas estações portenhas, eram recorrentes. Entre 1936 e 1937, atuaram na Rádio Belgrano de Buenos Aires artistas como Arnaldo Pescuma, Antonio Rago, a dupla Alvarenga e Ranchinho e o maestro Gaó. Outros músicos chegariam a manifestar o interesse em estender a temporada, como o jovem compositor de tangos Tito Benor, que, conforme anunciava a seção Radiolandia, pretendia passar cinco anos na Argentina para se aperfeiçoar no gênero. Contando com a parceria do letrista Enrique Cadicamo, autor de “Nostalgia”, para fazer as letras em castelhano, Benor afirmava:

Desde muito pequeno que tenho verdadeira admiração pelo tango argentino.
Pelo radio é que pude applaudir os grandes compositores. Já compuz tres

⁹⁸ MENDES [1942], op. cit., p. 85.

⁹⁹ Intercambio radiofônico Brasil-Argentina. *FN*, 3.2.1942. Radio do Rio para você, p. 4.

¹⁰⁰ *FM*, 9.7.1933, p. IV (suplemento).

¹⁰¹ GONÇALVES, 2013, p. 140. De acordo com a autora, as líras paulistanas da metade dos anos 1930 continuaram divulgando uma enorme quantidade de tangos, indicando que “foi só a partir da ampliação da produção fonográfica nacional, e da consolidação do rádio, que ‘o público’ se habituou ‘a receber em sua casa a música nacional’ (...). Talvez por conta disso, a “tangomania” paulistana só pôde ser ouvida em discos nacionais precariamente gravados pela tecnologia mecânica, e apenas nas primeiras gravações realizadas na cidade”. *Ibidem*, p. 159.

tangos, dentre elles “Desengano”, que foi irradiado por diversas transmissoras.¹⁰²

Ao lado do complexo radiofônico, a recepção do tango se devia também ao cinema, com a exibição em salas paulistanas de películas como *A Alma de Bandoneón*, estrelado pela cantora de tangos Libertad Lamarque, acompanhada pela orquestra de Francisco Lomuto¹⁰³. Neste aspecto, a influência portenha não se restringiu a São Paulo, mas passou a povoar também o imaginário carioca¹⁰⁴, de modo que os malandros seriam espécie de “herdeiros da capoeiragem de fins do XIX filtrados pelo lunfardo portenho e pelos filmes de gângster norte-americanos das décadas de 1920 e 1930”¹⁰⁵. Porém, os ouvintes de São Paulo pareciam ser mais entusiastas do gênero portenho. De tal maneira que a coluna Radiolandia, em fevereiro de 1937, até estranhava a falta de apresentações do quarteto argentino formado por Vallone, Grassi, Pavani e Ferro. Entrevistados pelos cronistas e questionados se no Rio de Janeiro não encontrariam uma “peérre” que pagasse o cachê que eles desejavam, os integrantes respondiam: “Talvez sim, mas não é muito certo, pois – como você deve saber – *o tango é mais apreciado em São Paulo...*”¹⁰⁶.

Naquela época, a presença portenha no rádio paulistano era tão incisiva que, ora era vista como ameaça, ora como modelo a ser seguido. É o que sugere a notícia da criação da seção “Ondas e Antennas”, em 1936, na *Folha da Manhã*, na qual se defendia que “o prestígio do Brasil no Continente depende da potencia de nossas estações e da excellencia dos nossos programmas. *Sem isso, (...) Buenos Aires ficará sendo, cada vez mais indiscutivelmente, a metropole da America do Sul*”¹⁰⁷. Impressão semelhante esboçava Nicolau Tuma em uma entrevista concedida à época da inauguração da Rádio Difusora, na qual afirmava que o grande e principal objetivo da nova estação era “fazer com que a música

¹⁰² Tito Benor, joven compositor de tangos e a sua viagem á Argentina para aperfeiçoamento do gênero. *CP*, 31.7.1937, p. 26. Grifo nosso.

¹⁰³ *CP*, 5.5.1936, p. 7

¹⁰⁴ Provavelmente com o intuito de minimizar essa influência portenha, o radialista carioca Almirante (Henrique Foréis Domingues, Rio de Janeiro, RJ 1908-1980), na série *Histórias do Nosso Carnaval*, produzida e apresentada por ele na Rádio Record em 1952, chegava a afirmar que “o tango implantou-se primeiro no Brasil, tendo a denominação e o ritmo sido levados para a Argentina no tempo da Guerra do Paraguai, pelos soldados brasileiros. Ali o gênero se fixou e tomou forma própria típica argentina”. ALMIRANTE, *Histórias do Nosso Carnaval*, 1952, nº 3, p. 14, apud LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda, 2015, p. 180, nota de rodapé.

¹⁰⁵ ALZUGUIR, Rodrigo. Perfil biográfico. In: BATISTA, Wilson [1913-1968]. *Cancioneiro comentado*. Idealização, pesquisa, seleção de repertório e perfil biográfico Rodrigo Alzuguir. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013, p. 8.

¹⁰⁶ *CP*, 13.2.1937, p. 6. O termo “peérre” é um acrônimo de “PR”, em referência às letras iniciais do prefixo das estações de rádio. Grifo nosso.

¹⁰⁷ “Ondas e Antennas”. *Folha da Manhã*, primeira seção, p. 8, 18.11.1936.

brasileira reconquiste o lugar que lhe cabe, no nosso interior, que hoje em dia, vive impregnado de música argentina, porque ali só se ouvem as estações platinas”¹⁰⁸.

Pode-se inferir que não era tão distorcida a percepção desses sujeitos com relação à influência que as emissoras portenhas exerciam em São Paulo: numa coletânea de cartas de ouvintes da Rádio Difusora, apareciam diversos elogios àquela estação por ser a única capaz de competir com o alcance das emissoras portenhas¹⁰⁹. Da mesma forma, ao anunciar o modelo Guarany 27, com “um novo circuito superheterodyne de 7 válvulas”, a Sociedade Geral de Electrotechnica enfatizava não só as qualidades de “alcance, selectividade, sonoridade”, como a possibilidade proporcionada pelo aparelho de sintonizar “*todas as estações argentinas sem antena*”¹¹⁰.

Imagem 20: Anúncio do rádio modelo Guarany 27 da SGE

RÁDIOS
GUARANY 27.

Modelo: 1933
Novo circuito superheterodyne de 7 VÁLVULAS
com os novos pentodes 58,56 e 47.

Alcance, selectividade, sonoridade

[DESCONHECIDOS ATÉ HOJE, E AGORA CONSEGUIDOS GRACIAS AO
Novo Condensador Flutuante, Heterodyne de Auto Regulação
e
Novo Auto Falante Compensado
Melhoramentos patenteados pela SGE

Todas as estações argentinas sem antenna

Um producto de fabricação genuinamente nacional e de acabamento e eficiencia superior ao importado

GARANTIA DE UM ANNO

Peçam informações e demonstrações á — Sección de vendas: AVENIDA SÃO JOÃO, 24
TELEPHONES: (9 ramaes) 4-5853 - 4-5854 - 5-5854

PREÇO: 1:300\$000 - (Em 10 prestações)

SOCIEDADE GERAL ELECTROTECHNICA
Fabrica: ALAMEDA BARÃO DE LIMEIRA, 149 - CAIXA POSTAL, 3159

Anúncio do rádio modelo Guarany 27, da SGE, cuja diagramação dava maior ênfase à captação das emissoras argentinas que à frase “produto nacional e de acabamento e eficiência superior ao importado”. Fonte: A Cigarra, Anno XIX, nº 431, 1932, p.8.

¹⁰⁸ Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), Coleção Rádio, Doc. 56034.

¹⁰⁹ O signo invencível da eficiência. *OESP*, 30.5.1935, p. 6.

¹¹⁰ *A Cigarra*, Anno XIX, num. 431, 1932, p. 8. Grifo nosso.

No início do século XX, cerca de 80% da população argentina já se concentrava na zona urbana. Além disso, a elevada taxa de escolarização teria contribuído para a consolidação de um mercado editorial local e para a “democratização” da cultura a partir da distribuição e do consumo. Além de capital política e cidade portuária, Buenos Aires gozava de uma cena cultural efervescente àquela época¹¹¹ – o que provavelmente fez com que o desenvolvimento da radiofonia também fosse estimulado antes que em São Paulo.

Ao passo que, em São Paulo, um viés profissional e comercial da radiodifusão só seria explorado a partir dos anos 1930, em Buenos Aires isso já ocorria desde a década anterior, quando o empresário Jaime Yankelevich, proprietário da Rádio Nacional argentina (depois chamada Rádio Belgrano) estabeleceu um sistema de incentivos para a participação de artistas, mediante pagamento de cachês, incorporando também a publicidade e compreendendo a necessidade de expandir a programação. Segundo Matallana, até 1927, a Argentina tinha o mais desenvolvido sistema radiofônico da América do Sul, sobretudo em Buenos Aires, onde a concentração da população e mercado era maior que no interior do país. De acordo com fontes do governo norte-americano, em 1927 havia 150 mil aparelhos receptores no país, e dois anos depois a cifra havia subido para 500 mil, o que fazia com que a exportação de rádios para a Argentina fosse a terceira cifra em todo o hemisfério ocidental¹¹². Já em 1932 o *Correio de São Paulo* acusava cerca de vinte estações em contínuo trabalho em Buenos Aires, praticamente superando a soma de emissoras paulistanas e cariocas¹¹³. Assim, é possível compreender porque as estações platinas fossem ao mesmo tempo a régua e o temor dos críticos paulistanos. Em meio às tentativas de afirmação de sua identidade, a radiofonia na cidade de São Paulo seria marcada por certas contradições, ao tentar equacionar o desejo de ser reconhecida pelo caráter “cosmopolita” e a defesa de um viés patriótico.

Neste processo, nota-se que, longe de nutrir qualquer ojeriza à música estrangeira, o intercâmbio musical era corriqueiramente celebrado pela crítica especializada, bem como pelos diretores das estações da capital paulista¹¹⁴. Ao mesmo tempo em que eram elogiadas iniciativas como a criação de conjuntos regionais brasileiros, como o Parajára, dirigido por


¹¹¹ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

¹¹² MATALLANA, Andrea. Inventando la radio comercial: apuntes para una biografía de Jaime Yankelevich. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, nº 58, pp. 147-166, Mayo 2013, p. 151.

¹¹³ CSP, 16.6.1932, p. 3.

¹¹⁴ Esta impressão é reforçada pela gravação de uma conversa telefônica acertando a vinda da orquestra argentina de Oswaldo Fresedo para a Rádio Cosmos. Embora seja desconhecido o autor da ligação e o ano, percebe-se um grande entusiasmo na negociação com o maestro portenho. Centro Cultural São Paulo, Arquivo Multimeios, FT 1586k P0885/CM, s/d.

Garoto na Rádio Cruzeiro do Sul¹¹⁵, era recebida com igual animação a notícia de que esta emissora viria a retransmitir, em parceria com a National Broadcasting Co., de Nova York, todas as operetas da atual temporada do Metropolitan Opera House¹¹⁶. Era digno de destaque, ainda, o repertório de Del Rio, preparado em parceria com o maestro Gaó, com “rumbas, genero muito pouco explorado no Brasil, e de que no entanto o publico muito gosta”, e a contratação de Roberto Diaz, “figura das mais representativas do radio argentino”, pela Rádio Educadora¹¹⁷. Da mesma forma, era lamentada a perda da cantora Annita Sorrento, do *cast* da Rádio Difusora, para os palcos da companhia de Jardel Jércolis, já que essa era “uma das cantoras paulistas de maior publico, pois canta para italianos, hespanhoes, francezes, brasileiros, etc., para mocinhas sentimentaes, como para rapazes e velhos amantes do samba e da marcha”¹¹⁸.

Essas nuances e ambiguidades ficaram, de certa forma, registradas na moda de viola “Musga Estrangeira”¹¹⁹ , lançada por Alvarenga e Ranchinho em novembro de 1939, na qual a dupla se desafiava, num diálogo inicial, a demonstrar que poderia “cantá tudo as qualidade de música”:

Nois vai cantar uma moda
Dessa musga estrangeira
Da Argentina qui é vizinha
Vai ser agora a premera
[Paródia de tango, incompreensível]¹²⁰

Agora as musga dos turco
Tem bunita melodia
É uma musga isquisita
Que nos faiz essa agonia
[Incompreensível, imitando música do Oriente Médio]

Agora nós vai cantar

¹¹⁵ O conjunto era formado por Garoto (bandolim, cavaquinho e violão tenor), Aymoré (violão), Portella (bandola e violão tenor), Carlinhos (violão), Sampaio (violão), Vicente (tamborim, cuica e pandeiro) e Lais Marival (canto). Segundo o cronista da Radiolandia, “Parajára em nada se parece com os velhos conjuntos regionaes, que, por melhores que sejam, constituem sempre uma nota monotona, sedíça e importuna em nossas transmissoras”. No programa de estreia, o repertório incluiu, com arranjos “modernos” de Garoto: Carinhoso (Pixinguinha), Odeon (Nazareth), Na luz dos teus olhos (Petit), Graúna (João Pernambuco) e Diminutas (Garoto). *CP*, 01.05.1937, p. 6.

¹¹⁶ *CP*, 27.2.1937, p. 6.

¹¹⁷ *CP*, 16.1.1937, p. 6.

¹¹⁸ *CP*, 13.3.1937, p. 6.

¹¹⁹ ALVARENGA, Murilo; RANCHINHO; SALES, Chiquinho Sales. *Musga estrangeira*. Moda de viola. Odeon, 11790-A, nov. 1939.

¹²⁰ Segundo Ferrete, a paródia de tangos era uma moda dos anos 1930. Um dos representantes desse “gênero” era o cantor e humorista Abdula, integrante do *cast* do programa *Cascatinha do Genaro*, que começou na Rádio Cruzeiro do Sul e em 1934 foi levado para a Rádio São Paulo. FERRETE, 1985, p. 47.

Uma moda sentimentar
 Que os musgo chama de fado
 Nas banda de Portugal
 [em ritmo de fado]:
 “Tenho o [intestino] marcado
 De levar a vida ao [salavanco?]
 Apanho da sogra do dia à tarde
 E da mulher com tamanco”

A musga lá do Japão
 Só tem [essa divisó]
 A viola do japoneis
 É de uma corda só
 [incompreensível, imitando canto
 japonês]

As [nota] dos intaliano
 Escangaia das mandinva¹²¹
 No queixo pra se alcançar
 As nota com os A em riba
 “Um automóbili, dois automóbili
 Três automóbili, i um caminhã-ão”¹²²
 [trecho incompreensível]

As musga dos mericano
 Qui se chama foxtrote
 São tudo uma trapaçada
 Tudo cheio de fricote
 [Vocalize, imitando música
 americana]

Nossa musga brasileira
 São mior do que ninguém
 Iscuita esse pedacinho
 E dê a razão quem tem:
 “O que é que a baiana tem, ooi,
 O que é que a baiana tem, aai,
 O que é que a baiana tem, ooi,
 O que é que a baiana teem...”

É interessante notar que a dupla, identificada como “caipira”, demonstrava não só o conhecimento dos estereótipos da música estrangeira, filtrada pelos meios de comunicação de massa, como acenava para a própria indústria da cultura nacional, ao eleger como ícone da música brasileira “O que é que a baiana tem”¹²³. O samba, lançado em abril daquele ano na voz de Carmen Miranda pela Odeon – mesma gravadora, inclusive, pela qual Alvarenga e Ranchinho registraram a moda “Musga Estrangeira” – integrava a trilha sonora do filme


¹²¹ Provavelmente corruptela de mandíbula.

¹²² Paródia da ária “La Donna È Mobile”, da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi.

¹²³ CAYMMI, Dorival; MIRANDA, Carmen. *O que é que a baiana tem*. Samba. Odeon, 11710-A, abr.1939.

*Banana da Terra*¹²⁴, produção de Wallace Downey lançada em fevereiro daquele ano, da qual Alvarenga, na época com outro parceiro, Bentinho¹²⁵, também participava. Nesse sentido, além da divulgação da música estrangeira, a radiofonia, combinada a outros meios de comunicação de massa e à demanda por um repertório alusivo às matrizes rurais, viria a retirar o caipira de uma narrativa romântica para torná-lo também expressão do crescimento de um mercado de entretenimento.

“Coisas tipicamente nossas”¹²⁶: entre os regionalismos e a canção popular

Em fevereiro de 1935, a Rádio São Paulo comemorava a vitória de três integrantes de seu *cast*, uma “verdadeira consagração pública”¹²⁷, no concurso oficial de composições carnavalescas: Adoniran Barbosa, com a marcha “Dona Boa”, parceria com J. Aimberê, e Alvarenga e Ranchinho, autores da marcha “Sae, feia!”¹²⁸. Promovido pela prefeitura municipal, sob a gestão de Fábio Prado, na qual foi criada a Comissão Oficial do Carnaval Paulista, o concurso representava uma mudança significativa na maneira como a administração pública vinha lidando com os dias de momo na capital, marcado pela elitização por um lado e, por outro, pela disciplinarização das manifestações populares, como os entrudos e cordões¹²⁹. Assim, aquela iniciativa, que contava com a participação de membros da prefeitura e do Touring Clube do Brasil e aportes financeiros da Associação Comercial, da Federação das Indústrias, de estações de rádio, da imprensa, e das sociedades carnavalescas e esportivas, viria a proporcionar um espaço para que a população em geral desfrutasse da

¹²⁴ *Banana da Terra*, 35mm, BP, 75min, Rio de Janeiro, 1939. Produção Sonofilmes (Wallace Downey). Argumento de João de Barro e Mário Lago. Direção de Ruy Costa.

¹²⁵ Murilo Alvarenga (Itaúna, MG, 1912 – 1978) teve ao longo de sua carreira três parceiros que mantiveram o pseudônimo Ranchinho – Diésis dos Anjos Gaia, Delamare de Abreu e Homero de Souza Campos. Além deles, formou dupla temporariamente com Bentinho (José Vosno Filho), como explicava a revista carioca *O Malho* em junho de 1939: “Alvarenga e Ranchinho [Diésis dos Anjos Gaia] ficaram populares cantando juntos. Um dia se separaram. Alvarenga formou dupla com Bentinho e Ranchinho fez duo com Lacy Martins. Mas nada disso deu certo. Um dia Bentinho desfez a dupla com Alvarenga e foi cantar a duas vezes com Xerem. Logo depois Ranchinho deixava Lacy Martins cantando sozinho”. A dupla original voltaria naquele mesmo ano, conquistando “os sucessos regulares de outros tempos. Presentemente, fazem parte do elenco da Tupy – PRG-3”. Fonte: *O Malho*, nº 314, 8.6.1939, p. 8.

¹²⁶ *CP*, 20.11.1937, p. 6.

¹²⁷ *CP*, 14.2.1935, p. 3.

¹²⁸ As duas composições eram, respectivamente, o lado A e o lado B de um disco gravado por Raul Torres pela Columbia, em 1934: BARBOSA, Adoniran; AIMBERE, J; TORRES, Raul. *Dona boa*. Marcha, Columbia, 8.129-A, 1934; ALVARENGA; RANCHINHO; TORRES, Raul. *Sai, feia!* Marcha. Columbia, 8.129-B, 1934.

¹²⁹ MICHELETTI, Bruno Domingues. *Oswaldo Moles: O legado do radialista*. 2015. 247 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – São Paulo, Universidade Paulista, 2015, p. 135.

feita¹³⁰. Os concursos realizados entre 1934 e 1936 contaram com estrutura e premiação, e com uma comissão “composta por figuras de relevo no cenário cultural da época, como Menotti del Picchia, Victor Brecheret e o cartunista Belmonte”¹³¹. Porém, até o final dos anos 1930, os concursos seriam definitivamente assumidos, de modo informal, por algumas emissoras de rádio, que realizavam bailes ou desfiles em frente a suas sedes¹³².

O detalhe curioso é que, por trás da vitória dos “três azes”, como foram aclamados pela Rádio São Paulo, havia uma aposta arriscada do produtor e *speaker*-chefe da estação, Jorge Amaral: uma vez que todos os cartazes da época já haviam sido contratados pelas emissoras concorrentes, a solução foi “chamar um jovem animado, disposto – e rezar para o povo abençoar”¹³³ – no caso, o novato compositor Adoniran Barbosa. Junto com a dupla Alvarenga e Ranchinho, formou-se o trio Mosqueteiros da Garoa, que, nas semanas que antecederam o evento, foram coadjuvantes da atração principal, o famoso compositor Lamartine Babo. Aparecendo diariamente ao lado do cartaz carioca, foi possível divulgar suas composições, “cativar os ouvintes e manter a audiência durante os dias de folia”¹³⁴, quando Lalá retornava ao Rio de Janeiro.

O trio não teria vida longa, mas chama atenção o fato de que aquele acontecimento colocava em evidência um sambista praticamente desconhecido do grande público, que à época se destacava mais como humorista e imitador, e dois humoristas que eram apresentados como um “duo sertanejo”¹³⁵. Na verdade, em 1933, quando formaram a dupla sob a lona do Circo Pinheirinho na cidade de Santos, Alvarenga e Ranchinho¹³⁶ tinham um repertório composto de valsas, canções, tangos e modinhas. Porém, começaram a notar que suas apresentações em dueto causavam o riso da plateia, concluindo que “fazer rir é mais

¹³⁰ Ibidem, idem.

¹³¹ MORAES, 2000, pp. 269-270.

¹³² Idem.

¹³³ MICHELETTI, 2015, p. 137.

¹³⁴ Idem. Conforme anunciava a seção Ondas e Antenas, a Rádio Tupi preparava para o carnaval de 1938 o festival “A Favella em S. Paulo”, no Theatro Casino Antarctica, no qual, além “do desfile de todos os artistas regionaes da estação (...) será procedido ao julgamento das musicas carnavalescas concorrentes ao animado certame instituido por essa transmissora. E as musicas premiadas serão, ali mesmo, interpretadas pelas figuras queridas do publico, constituindo-se, portanto, o festival, um acontecimento que a gente não deve perder”. *FM*, 17.2.1938, p. 8.

¹³⁵ Cf. grades da programação publicadas pela *Folha da Manhã*, nas edições de 7.12.1934, p. 10; 12.12.1934, p. 8; 14.12.1934, p. 14; 19.12.1934, p. 9; 28.12.1934, p. 9.

¹³⁶ Pseudônimo que Diésis dos Anjos Gaia (Jacaré, SP, 1913 – São Vicente, SP, 1991) receberia por sua paixão pela canção “No rancho fundo”, de Ari Barroso e Lamartine Babo, que ele interpretava frequentemente na Rádio Clube de Santos, onde iniciou sua carreira como cantor. FERRETE, 1985, p. 48.

interessante artisticamente que fazer chorar”¹³⁷, e a partir de então passaram a incluir piadas em suas apresentações. No mesmo ano em que se conheceram, o circo se deslocou para São Paulo e, com ele, a dupla. Meses depois, Alvarenga e Ranchinho ingressariam no elenco da recém-inaugurada Rádio São Paulo.

As primeiras menções a Ranchinho e Alvarenga na imprensa paulistana – ainda com a sequência dos nomes invertida – sugere, de fato, que a dupla não estava necessariamente ligada ao repertório caipira. Entre outubro e novembro de 1934, a programação da Rádio São Paulo trazia apenas indicações menos precisas, como “Ranchinho e Alvarenga e orchestra de dansa”¹³⁸. As primeiras menções da dupla como um “duo sertanejo” datam de final de novembro, às vezes dividindo o programa com “trios originaes e canções napolitanas por Bertagni”¹³⁹, “solos de organ”¹⁴⁰, “choro orchestral”¹⁴¹, ou ainda “orchestra moderna”¹⁴². O fato de serem identificados como um “duo sertanejo” já demarcava uma diferenciação entre a produção musical urbana, ligada aos meios de comunicação de massa, e a música “caipira”, relacionada a manifestações “mais autênticas, instintivas e profundas tradições do homem do campo, (...) e, portanto, mais próxima daquilo que se denominou como ‘música de raiz’ ou ‘folclórica’”¹⁴³.

De acordo com Ferrete, Capitão Furtado¹⁴⁴ relatou ter descoberto Alvarenga e Ranchinho durante os ensaios para o programa *Cascatinha do Genaro* naquela emissora, convidando-os para substituir a dupla Mariano e Caçula no filme *Fazendo Fita* (1935), de Vitório Capellaro, cuja arregimentação de artistas lhe fora confiada. E, assim, ele acabou “transformando uma dupla que só cantava paródias de tango em cantadores de coisas da vida”¹⁴⁵.

¹³⁷ Ranchinho, apud FERRETE, 1985, p. 48.

¹³⁸ CP, 31.10.1934, p. 9; 7.11.1934, p. 9; 9.11.1934, p. 5.

¹³⁹ CP, 30.11.1934, p. 7.

¹⁴⁰ CP, 12.12.1934, p. 8.

¹⁴¹ CP, 14.12.1934, p. 9.

¹⁴² CP, 28.12.1934, p. 7.

¹⁴³ MORAES, 2000, p. 237.

¹⁴⁴ Pseudônimo de Ariovaldo Pires (Tietê, SP, 1907 – São Paulo, SP, 1979).

¹⁴⁵ Ariovaldo Pires, apud FERRETE, op. cit., p. 50.

Imagem 21: “A PRA-5 tem 3 Azes de Ouro”



Propaganda da PRA-5, Rádio São Paulo, divulgando os vencedores do concurso de marchinhas para o carnaval de 1935, pertencentes ao cast da emissora – os “Mosqueteiros da Garoa”: (na sequência) Alvarenga, Adoniran Barbosa e Ranchinho. Note-se que Alvarenga e Ranchinho não aparecem caracterizados como caipiras, mas vestindo terno e gravata, com os cabelos engomados. Fonte: CP, 14.2.1935, p. 3.

Ao que tudo indica, a identificação de Alvarenga e Ranchinho como “caipiras” ocorreu a partir de seu “apadrinhamento” por Capitão Furtado, pelo qual a dupla não só participou do filme *Fazendo Fita*, como viria a fazer uma turnê em Buenos Aires e se transferir para o Rio de Janeiro em 1936 – embora existam, como apontou Ferrete, algumas divergências entre os relatos de Ranchinho e Capitão Furtado no que concerne à mudança para a capital federal¹⁴⁶. Interessante que, nesse percurso, a imprensa acabou “invertendo” a ordem dos fatores, como indicava a notícia da seção Radiolandia sobre o regresso da dupla para o Rio de Janeiro, após uma temporada na Argentina, em 1937:

¹⁴⁶ Ranchinho contava que um fator que facilitou a ida da dupla para o Rio de Janeiro, em 1936, foi que o maestro Breno Rossi, diretor artístico da Rádio São Paulo responsável por sua contratação, era o pianista da companhia de teatro carioca Casa de Caboclo em sua temporada em São Paulo. Já Capitão Furtado afirmava que, através do contato com a dupla, escalada para o filme *Fazendo Fita*, ele teria intermediando o contato de seus pupilos para que participassem da temporada daquela companhia em São Paulo e na capital federal. FERRETE, 1985, p. 49.

Ranchinho e Alvarenga, os famosos humoristas paulistas que seguiram para Buenos Aires há pouco, acabaram de regressar ao Rio, onde estão trabalhando no “Cassino Atlantico”, cantando numeros caipiras, *seu verdadeiro genero*, e carnavalescos, *genero em que estrearam há pouco*, porem, com muito sucesso.¹⁴⁷

Esta identificação como “caipiras” parece se intensificar, no entanto, a partir da mudança para o Rio de Janeiro, quando a dupla pôde se apresentar em alguns dos lugares com maior visibilidade turística, como o Cassino da Urca, o que lhes conferia traços de “número folclórico brasileiro”¹⁴⁸. Através dessas apresentações ao vivo, no final dos anos 1930, a dupla apareceria, com mais frequência, caracterizada conforme a imagem estereotipada e caricatural do caipira. Mesmo a imprensa paulistana já não se referia mais a eles como “sertanejos”, e sim “dois interessantes caipiras paulistas”¹⁴⁹.

Imagem 22: Alvarenga e Ranchinho



Em junho de 1939, após reatarem a dupla, Alvarenga e Ranchinho apareciam posando ao lado de um avião, caracterizados na representação mais recorrente do caipira: camisa xadrez, botinas e chapéu de palha. Fonte: O Malho, nº 314, 8.6.1939, p. 8.

¹⁴⁷ Ranchinho e Alvarenga já voltaram. CP, 23.1.1937, p. 10. Radiolandia. Grifos nossos.

¹⁴⁸ CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979, p. 20.

¹⁴⁹ CP, 6.3.1937, p. 6.

Imagem 23: A “notável dupla caipira” – Alvarenga e Ranchinho



Embora fotografados vestindo ternos bem alinhados, Alvarenga e Ranchinho eram referenciados pela revista O Malho como “notável dupla caipira” do elenco da Tupi do Rio de Janeiro, que acabava de voltar de uma temporada em Porto Alegre. Fonte: O Malho, nº 331, 5.10.1939, p. 9

À primeira vista, a trajetória de Alvarenga e Ranchinho parece inscrever a cultura alusiva ao caipira, peculiar ao cenário cultural paulista, na cena cultural do Rio de Janeiro, não apenas como uma expressão regional e folclórica, mas abrangendo vários meios de comunicação e consumo musical de massa simultaneamente – o teatro, o circo, o rádio, o disco e o cinema. Porém, examinada mais de perto, é possível perceber que, debaixo da caracterização, estavam dois artistas que transitavam com alguma desenvoltura entre as expressões musicais reverberadas pela radiofonia carioca e as preferências específicas do público paulistano e paulista, o que explica sua sobrevivência na capital do país. Dessa forma, a música caipira paradoxalmente se diferenciava e se integrava à música popular brasileira –

ainda que, em seus desdobramentos ao longo do tempo, ela sequer tenha sido “aceita como um braço da MPB”¹⁵⁰.

Cabe lembrar que essa cultura já se articulava, de certa forma, à onda sertaneja que se alastrava pelo Rio de Janeiro e em São Paulo desde o início do século. A partir da década de 1910, o repertório internacional cultuado pela alta sociedade das duas capitais, com suas valsas, mazurcas e canções francesas, passou a conviver “lado a lado com toadas, canções sertanejas e outros gêneros regionais brasileiros”¹⁵¹. Conforme narrava o radialista e pesquisador carioca Almirante, as emboladas e cocos nordestinos fizeram grande sucesso na capital do país naquela época. Em 1914, várias revistas teatrais se referiam àquela coqueluche musical, e o Grupo do Caxangá, formado por João Pernambuco, Donga e Jacob Palmieri, entre outros, animou o carnaval nas ruas, com suas roupas e instrumentos típicos. No mesmo ano, Afonso Arinos organizou o ciclo de conferências “Lendas e Tradições Brasileiras”, sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística no Teatro Municipal de São Paulo, no qual foram apresentados autos e danças dramáticas, com a participação de João Pernambuco. Dois anos mais tarde, numa nova edição do evento, João Pernambuco criava a Trupe Sertaneja, que se apresentou em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre¹⁵².

Aqueles acontecimentos se alinhavam a um incipiente debate intelectual, que, a fim de compreender a realidade brasileira, elegeu a cultura popular como questão central¹⁵³. Situados entre a idealização romântica – que concebia um popular “ingênuo, anônimo”¹⁵⁴ – e o cientificismo, preocupado em mapear, estudar e interpretar essas manifestações, esses intelectuais buscariam no “povo”, enquanto grupo “homogêneo” e “embalsamado” em suas tradições, os “arquivos da nacionalidade”¹⁵⁵. Neste sentido, a cultura do homem do campo, ainda não “contaminado” pela civilização urbana, foi privilegiada – mas não em seu presente, nos movimentos migratórios para as cidades, e sim nos seus costumes, folguedos e tradições. Desse modo, a cultura popular passou a figurar entre os meios letrados, através de estudos

¹⁵⁰ VILELA, Ivan. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, São Paulo, nº 111, pp. 125-134, out.nov.dez./2016, p. 132.

¹⁵¹ BESSA, 2010, p. 95.

¹⁵² ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013, pp. 27-29.

¹⁵³ Buscando estabelecer os “antecedentes folclóricos” do samba carioca, Almirante listava algumas das obras que foram lançadas no período, mostrando uma profusão de títulos interessados na cultura popular: “Em 1897, Sílvio Romero lançou seu volume *Cantos Populares do Brasil*, em 1901, Melo Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, em 1903, Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*, em 1908, Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*, Alexina de Magalhães Pinto lançou, em 1909, *Os Nossos Brinquedos* e, em 1911, *Cantigas das Crianças e do Povo* – valiosos subsídios do Norte e Nordeste”. ALMIRANTE, op. cit., p. 25.

¹⁵⁴ ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas. Cultura popular*. São Paulo: Olho d’Água, 1992, p. 6.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 26.

sistemáticos e da literatura regionalista¹⁵⁶, cujo foco era o sertanejo nordestino (em Euclides da Cunha), o caipira (em Afonso Arinos, Valdomiro Silveira¹⁵⁷ e Monteiro Lobato¹⁵⁸) e o gaúcho (Alcides Maia e Simões Lopes Neto)¹⁵⁹.

Logo essa produção se entrelaçaria a publicações de alcance mais popular, como as *Conversas ao pé do fogo* (1921), de Cornélio Pires, que, além de fazer uma espécie de registro etnográfico, procurava exaltar a cultura e o homem caipira a partir de valores que transcendiam suas diferenças com relação ao homem da cidade, “ao falar da honestidade, da solidariedade, da afeição à terra e ao trabalho”¹⁶⁰. É possível perceber, no entanto, uma convergência e interpenetração das esferas letradas e populares em torno da fundação Sociedade de Estudos Paulistas. Criada por Paulo Duarte e Amadeu Amaral em 1921, a associação tinha por finalidade facilitar e ativar estudos referentes à geografia, história, costumes, linguagem, folclore e vida espiritual paulista, reunindo, entre seus membros, Cornélio Pires, Monteiro Lobato e Júlio de Mesquita¹⁶¹.

O trânsito entre a esfera letrada e a produção popular foi particularmente profícua para o incipiente mundo do entretenimento urbano, aspecto que alguns sujeitos souberam aproveitar muito bem. Era o caso de Cornélio Pires (Tietê, SP 1884 – São Paulo, SP, 1958), que, além de manter certa proximidade com a elite letrada, era jornalista e tinha contato com artistas ligados ao teatro popular, como Batista Júnior e Sebastião Arruda, músicos populares em início de carreira, como Raul Torres e a dupla Jaraca e Ratinho, e “violeiros e músicos caipiras paulistas cujos nomes, muitas vezes, ficaram no anonimato”¹⁶². Conforme aponta González, através de um “cuidadoso trabalho de propaganda de si mesmo”, Cornélio Pires soube “colocar a preocupação da elite intelectual em torno da identidade cultural do Estado na

¹⁵⁶ Segundo Antonio Candido, a literatura regionalista, partindo de um olhar europeu, tratava “o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético”. CANDIDO, Antonio [1965]. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 120.

¹⁵⁷ Os primeiros contos de Valdomiro Silveira datam do final do XIX, porém só foram publicados no século seguinte. Ao lado de Afonso Arinos, é considerado o fundador da vertente literária conhecida como regionalismo, utilizando “uma fala dialetal que antes era tratada com desprezo pelas correntes literárias vigentes”. Cf.: VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 163.

¹⁵⁸ Segundo Vilela, Monteiro Lobato traz “um olhar do caipira já em plena fase de mudança, quando o ideário republicano de modernização do país já tomara conta de quase toda a elite pensante e já colocara esta em oposição ao mundo tradicional até então presente no Brasil”. VILELA, op. cit., p. 166.

¹⁵⁹ BESSA, 2010, 98.

¹⁶⁰ VILELA, 2013, p. 168.

¹⁶¹ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 - 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte : Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 87.

¹⁶² GONZÁLEZ, 2018, p. 227.

agenda dos empresários do disco e potencializou o impacto desse discurso na sociedade paulista”¹⁶³.

Uma das estratégias por ele utilizadas, nesse sentido, foi a de se autopromover como um pesquisador, interessado em coletar material folclórico, e não um homem ligado ao mercado do entretenimento, que viajava pelo país pela “necessária itinerância dos espetáculos de variedades”¹⁶⁴. Assim, suas turnês, propositalmente chamadas de “conferências” ou “palestras” caipiras, eram divulgadas como apresentação dos resultados de suas pesquisas – ainda que, na prática, ele fosse um humorista¹⁶⁵, acostumado “à escrita rápida, ligeira, não monumental, que se prestava inclusive à utilização no espetáculo, fosse no teatro musicado, na revista humorística ou nas cortinas e cenas cômicas”¹⁶⁶. Interessante que, mesmo depois de ingressar no rádio, Cornélio Pires continuava chamando suas performances de “palestras caipiras”, como era divulgado em sua estreia na Rádio Difusora, em 1936¹⁶⁷.

Não obstante, a repercussão das palestras, e depois dos discos da Turma Caipira de Cornélio Pires, demonstrava que havia no estado de São Paulo, sobretudo no interior, um público que não era contemplado pela produção fonográfica vinda do Rio de Janeiro, que geralmente mesclava indistintamente sob o rótulo “sertanejo” elementos de várias partes, de modo que a música caipira ocasionalmente recebia alguma notoriedade¹⁶⁸. Dessa forma, a produção caipira, na qual Cornélio Pires teve um papel relevante, atendia simultaneamente aos interesses do público, das gravadoras internacionais – que precisavam de um repertório que agradasse ao ascendente mercado consumidor de São Paulo –, e das elites letradas, preocupadas com a construção de uma identidade paulista, e que viram “na música caipira uma oportunidade de frear duas influências consideradas prejudiciais para seus anseios de unidade: a cultura irradiada pelo Rio de Janeiro e o influxo das modas internacionais”¹⁶⁹.

¹⁶³ Ibidem, pp. 227-228.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 235.

¹⁶⁵ Idem. Cornélio Pires também teve seus críticos na época, que não o identificavam como defensor de uma cultura caipira “genuína”, mas um imitador ou humorista profissional, entre os quais o escritor Monteiro Lobato. BESSA, 2010, p. 118.

¹⁶⁶ 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, p. 173.

¹⁶⁷ CP, 5.12.1936, p. 6. Curiosamente, a seção Radiolandia alegava que um dos motivos para Cornélio Pires não atuar no rádio antes “era o irrisório numerário que as nossas emissoras, até há dois anos atrás, destinavam aos artistas”.

¹⁶⁸ GONZÁLEZ, op. cit., p. 381.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ, 2018, p. 279.

Entretanto, na capital paulista, onde havia um intercâmbio maior com o que era produzido no Rio de Janeiro, frequentemente se notava uma aproximação ao gênero “sertanejo”. Vários conjuntos musicais que surgiram no final dos anos 1920 tinham como referência clara – no repertório, na maneira de se vestir e até mesmo nos nomes –, grupos difundidos pela capital federal, tais como os Oito Batutas e os Turunas da Mauriceia. Um deles era Turunas Paulistas, do qual faziam parte Armandinho, Arnaldo Pescuma e Paraguassu, que em 1927 se apresentou no Teatro Municipal e no Teatro Boa Vista, no espetáculo *Noite Brasileira*, idealizado por Canhoto. Outros conjuntos, também integrados por Armandinho, foram os Oito Turunas, os Batutas Paulistanos e os Chorões Sertanejos¹⁷⁰. O último, que trazia Raul Torres em sua formação, permaneceu em atividade até 1931 e, apesar de também se apresentar em trajes “típicos”, demarcava uma mistura entre a música urbana e sertaneja pela incorporação do choro, como denunciava seu nome¹⁷¹.

Em meio à consolidação da radiodifusão nos anos 1930, os músicos caipiras que estiveram ligados à primeira fase da implantação do gênero fonográfico, trazidos do interior por Cornélio Pires, tiveram que dividir o espaço com as “novas duplas”, as quais criaram um formato que, além de caber nos três minutos dos 78rpm, abrangia um público maior da capital paulista, ouvinte de rádio¹⁷². Essas duplas reelaboraram a moda e os desafios caipiras, misturando-os a gêneros nordestinos, genericamente chamados de “cultura regional” ou “típica do Brasil”, tendo em Raul Torres (Botucatu, SP 1906 – São Paulo, SP, 1970) um de seus principais representantes¹⁷³. Dessa forma, o gênero tornava-se mais palatável não só para os ouvintes da capital paulista como também do Rio de Janeiro.

Conforme a hipótese levantada por González, esse novo formato foi amplamente difundido pelo rádio, de modo que os programas de rádio ditos caipiras quase invariavelmente se restringiam ao gênero humorístico, a partir da miscelânea ítalo-caipira. Era o caso do programa *Socega*, na Rádio Cosmos, idealizado e dirigido por Adoniran Barbosa e Rundinelli, “imitador de caipira, italiano e bichos”, lançado pela Rádio Cosmos em junho de 1937, e irradiado diariamente¹⁷⁴. Ao passo que, os programas musicais, propriamente, se assentavam numa produção de música regional mista, que remetia à cultura “sertaneja”. Em

¹⁷⁰ PICHERZKY, Andrea Paula. *Armando Neves – Choro no violão paulista*. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes/Unesp, São Paulo, 2004, pp. 21-22.

¹⁷¹ PICHERZKY, op. cit., p. 22.

¹⁷² GONZÁLEZ, op. cit., p. 259.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 269-270.

¹⁷⁴ *CP*, 5.6.1937, p. 6. Radiolandia.

fevereiro de 1932, por exemplo, a Rádio Record trazia em seu elenco o cantor Barreto, considerado um “dos mestres de côco, da embolada e do samba” e um dos “melhores intérpretes da poesia sertaneja de Catulo e da musica irreverente dos nossos cariocas”¹⁷⁵. Anos mais tarde, a seção Radiolandia divulgava a estreia na Rádio Difusora do duo Sarita, que “interpreta coisas tipicamente nossas, principalmente nortistas, como cocos, emboladas, batuques, etc.”¹⁷⁶. Em 1937, comentando o retorno ao *broadcasting* paulistano da dupla Mariano e Caçula, descoberta por Cornélio Pires em Piracicaba e reconhecida como “caipira”, a mesma seção afirmava:

Agora, consta que Mariano e Caçula estão estudando uma oferta que receberam de uma das nossas melhores diffusoras. Se Mariano e Caçula aceitarem tal oferta, logo os amantes de modas de viola, cateretés, sambas typicos paulistas, assim como canções sul-riograndenses, mineiras e alagoanas, cocos nortistas, etc., poderão se deliciar nesses diferentes gêneros, nos quaes esses jovens irmãos são “bambas”¹⁷⁷.

Se, por um lado, o fato de ser uma dupla de irmãos caracterizava Mariano e Caçula como “caipiras”¹⁷⁸, por outro, o adjetivo utilizado pelo jornal para elogiá-los – “bambas”, sinônimo para a gíria “turuna”, ambas bastante recorrentes no círculo musical carioca – evocava o universo da música urbana com referência “sertaneja”. Assim, percebe-se que a radiofonia paulistana também passaria a tratar quase que de maneira indistinta o “sertanejo” e o “caipira”, apontando uma nova fase dessa produção. Nesse sentido, a trajetória da dupla Alvarenga e Ranchinho é bastante emblemática: eles eram reconhecidos como caipiras, mas integrados à vida na cidade e à indústria da cultura, transitavam entre Rio e São Paulo e fizeram turnê pela Argentina. Esse paradoxo era sintetizado numa cena que eles protagonizavam no filme *Carnaval em Lá Maior*¹⁷⁹, produção da paulistana Companhia Cinematográfica Maristela em parceria com a carioca Cinédia, lançado em 1955. Em meio ao enredo rocambolesco, um avião fazia um pouso de emergência na roça. Ciceroneada por um caipira (Sebastião Arruda), a tripulação chegava ao único armazém da pequena cidade, onde

¹⁷⁵ *FM*, 3.2.1932, p. 9.

¹⁷⁶ *CP*, 20.11.1937, p. 6. Radiolandia.

¹⁷⁷ *CP*, 19.6.1937, p. 7. Radiolandia. Grifo nosso.

¹⁷⁸ Segundo González, o canto a duas vozes em intervalos de terça ou sexta, caracterizou a música caipira ao longo do século XX. GONZÁLEZ, 2018, p. 335. Nesse sentido, sobretudo a partir da década de 1940, tornaram-se comuns duplas formadas por irmãos, por dar coesão aos timbres, consolidando como sonoridade “característica” da música caipira a dupla, o violão e a viola. VILELA, 2013, p. 105.

¹⁷⁹ *Carnaval em Lá Maior*. Adhemar Gonzaga, Mário Audrá Jr. São Paulo: Companhia Cinematográfica Maristela/Cinédia. 1955. 90 min., 35 mm, BP. O filme foi restaurado em 2015, sendo exibido no mesmo ano na Cinemateca Brasileira e no Canal Brasil (*OESP*, 24.1.2015, Caderno 2, p. 36). Agradeço à Maristela Filmes por ter possibilitado a consulta ao material.

se encontrava a dupla Alvarenga e Ranchinho II¹⁸⁰. Um dos passageiros, de terno e gravata, com ar de intelectual, os abordava:

- Homem: – Dois caboclos autênticos! Eu gostaria de ouvir umas canções folclóricas locais.
 Alvarenga: – Eu acho que o homem é estrangeiro!
 Ranchinho: – Eu também acho! Uai, então vamo tocá pra ele, né?
 Alvarenga: – Vamo lá!

A dupla começava então a tocar uma música estilo *country*, o que aborrecia o homem: “Parem, parem! Não é nada disso! Até aqui?!”. Em seguida, Alvarenga e Ranchinho travavam um insólito diálogo, que certamente fazia parte de um de seus números circenses ou radiofônicos – parecendo um tanto deslocado de seu contexto dentro da película. Concluía então: “estrangeiro gosta muito é de música de carnaval, né?”. Este era o gancho para o número musical “Marcha da Saúva”¹⁸¹, no qual os demais personagens se levantam das cadeiras para dançar, enquanto o homem que pediu a música folclórica parecia reprovar, tapando os ouvidos com os dedos.

A situação era cômica pela quebra de expectativa: primeiro, aqueles “dois caboclos autênticos”, tocando um *country*, mostravam certa habilidade em operar com signos culturais, buscando na música estrangeira a equivalência da música do campo. A queixa do interlocutor – “Até aqui?!” – demonstrava que o homem da cidade grande buscava na hinterlândia um ambiente ainda puro, livre da contaminação da música estrangeira, o que, àquela altura, parecia impossível. Depois, contrariando novamente o que era esperado, a música que eles executavam não era uma moda de viola, mas uma marchinha carnavalesca.


¹⁸⁰ Murilo Alvarenga teve três parceiros, que mantiveram o pseudônimo Ranchinho: Diésis dos Anjos Gaia, Delamare de Abreu e Homero de Souza Campos. Nos créditos do filme consta que aquele é o Ranchinho II. No entanto, o Ranchinho II foi como ficou conhecido o terceiro Ranchinho, que ingressou na dupla nos anos 60 e não corresponde ao artista que aparece na tela. Provavelmente, trata-se mesmo do segundo parceiro, Delamare de Abreu, meio irmão de Murilo Alvarenga, que ficou apenas alguns meses na década de 1950 na dupla.

¹⁸¹ MARQUES, Arlindo; ROBERTI, Roberto; ALVARENGA e RANCHINHO II. Marcha da Saúva. Marcha. Odeon, 13.740-B, dez. 1954.

Imagem 24: Alvarenga e Ranchinho em *Carnaval em Lá Maior*



Fotograma do esquete “Marcha da Saúva”, em Carnaval em Lá Maior. Nota-se que os únicos instrumentos presentes são o violão de Alvarenga e a viola de Ranchinho, em contraste com a sonoridade da marchinha, que remete ao acompanhamento de uma orquestra.

Dessa forma, os personagens interpretados pela dupla apontavam para outra faceta: a do caipira como um comentador do cenário musical. Esse viés já havia sido explorado em diversas produções, entre as quais uma moda de viola gravada nos anos 1940 por Nhô Fio e Tônico, na qual eles organizavam um “leilão” dos artistas de rádio. Entre as “peças” a serem arrematadas, incluíam-se Sílvia Caldas, Aracy de Almeida, Francisco Alves, os Anjos do Inferno, Carlos Galhardo, Mário Reis, Dircinha Batista, Aurora Miranda e Orlando Silva. Carmen Miranda, “que tá lá pro instrangêro / É cincão pra quem quiser pra ficar só cum o chêro”. O leilão terminava em dez e duzentos o total: “Quem quisé ficá co resto paga mais só duzentão”, e “O resto que não falemo já tá tudo ensacado / Quem quiser levar que fale, pode arrematar fiado”¹⁸² . Tudo indica que, àquela altura, a música caipira já estava muito distante de cantar apenas a saudade de uma vida bucólica, mas se alojava, à revelia, no seio da canção popular urbana.

¹⁸² FIO, Nhô; TÔNICO. *Leilão dos cantores de rádio*. Moda de viola. Columbia, 55.281-A, jul.1941.

Reviver o passado no esplendor dos seus encantos¹⁸³: as “horas da saudade”

Em dezembro de 1935, o *Correio Paulistano* publicava uma crônica de Lellis Vieira elogiando a iniciativa de algumas emissoras paulistanas de lançar “no espaço, todas as noites, melodias dolentes das valsas antigas, das muzurkas de outr’ora, das polkas de outros tempos, musicas que eram a cadencia harmônica de uma época de compostura”¹⁸⁴. Para o jornalista, aqueles gêneros eram representativos da “honestidade artística (...) que se entendem e se sentem nos seus rythmos humanos” e do “sentimento patricio nos seus acordes tropicaes”. Vieira assim elegia como ícone da “alma brasileira nos seus [gestos] magníficos de lyrismo racial”¹⁸⁵ gêneros populares-eruditos praticados desde a segunda metade do século XIX, provenientes da música coreográfica de tradição urbana do Rio de Janeiro¹⁸⁶ e, por contiguidade, São Paulo.

A posição do cronista é bastante sintomática de um impasse que surgia para a compreensão da produção musical a partir da década de 1930: já não era mais possível ignorar a emergência de uma sociedade e uma cultura de massa nas grandes cidades. Dessa forma, ao enaltecer aqueles gêneros, Vieira considerava-os um contraponto à produção que vinha sendo irradiada, “os foxes e os sambas do momento, ruidos incompreensíveis, desarticulados sônicos sem pé nem cabeça, barbarismo feito musica”, cujas letras seriam “uma anthologia de disparates rimados, resvalando para o impudor e a imoralidade”. A interpretação do samba soava aos ouvidos do crítico como “vozes de taquara rachada”, que “quando não despertam o riso dos auditorios pela affectação insupportavel, irritam as trompas eustachianas dos ouvintes”. O que o levava a concluir: “Bem dita a hora da saudade, que revive o passado na sua beleza de arte e no esplendor dos seus encantos!”¹⁸⁷.

Ao que tudo indica, a posição de Vieira não era isolada, mas ecoava uma tendência ao saudosismo que permeou toda a produção radiofônica do período. Doze anos depois, o radialista carioca Almirante realizaria, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, o programa *O Pessoal da Velha Guarda*, no qual fazia uma espécie de militância em favor da música popular brasileira, recorrendo praticamente aos mesmos argumentos que o cronista do

¹⁸³ VIEIRA, Lellis. Hora de saudade... CP, 21.12.1935, p. 3.

¹⁸⁴ Idem.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p. 109.

¹⁸⁷ VIEIRA, op. cit.

Correio Paulistano. Fazendo frente a um tempo em que “tudo é *swing*, bolero, conga ou rumba”, Almirante ofereceu a seus ouvintes, ao longo de quatro anos que o programa permaneceu no ar, “músicas do Brasil de ontem e de hoje em arranjos especiais de Pixinguinha para a orquestra exclusiva do Pessoal da Velha Guarda”¹⁸⁸. Além disso, ele recomendava aos intérpretes nacionais que evitassem aquilo que entendia como uma descaracterização da música brasileira, isto é, a prática de adiantar ou atrasar as linhas melódicas dos sambas, pela imitação da maneira de cantar de Bing Crosby ou Frank Sinatra¹⁸⁹. O radialista afirmava se opor não apenas às influências estrangeiras – que se intensificaram após a Segunda Guerra –, mas também a “tudo que de ruim existe nas composições populares, desde a pobreza de inspiração musical, até os versos inexpressivos e de má linguagem”¹⁹⁰.

Embora sejam evidentes os pontos de contato entre uma crítica e outra, um detalhe em particular parece ficar implícito na crítica de Vieira, e que é importante para “escutar” incidentalmente as características da programação musical radiofônica de São Paulo: não eram só as influências estrangeiras o motivo de seu incômodo, mas também a moderna música urbana, que ele identificava como “os sambas do momento” – que, naquela época, podia ser entendido como sinônimo do samba trazido do Rio de Janeiro, ou produzido em São Paulo com feições cariocas. Esse aspecto sugere que, se nos anos 1920 havia ainda espaço na fonografia e na radiofonia para uma produção voltada a características locais, ligadas à oralidade e ao gosto musical do paulistano¹⁹¹, a tendência, na década seguinte, foi cada vez mais a homogeneização, através da incorporação de gêneros como a marcha e do samba carioca. Exemplo disso é que, até meados dos anos 1930, as liras, impressões modestas que traziam as letras das canções para serem cantadas sobre uma melodia previamente sugerida, passaram a incorporar marchinhas de carnaval, sambas e sambas-canção, distribuídos gratuitamente pelas emissoras de rádio. Segundo Gonçalves, no início da década de 1940 “já era possível encontrar folhetos melhor diagramados e organizados, como alguns impressos da RCA-Victor revelando o fim da precariedade e simplicidade dos ‘papelinhos vermelhos, azuis, amarelos, roxos’”¹⁹².

¹⁸⁸ LIMA, 2015, p. 85.


¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 90.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 84.

¹⁹¹ GONÇALVES, 2013 pp. 143-144.

¹⁹² GONÇALVES, 2013, p. 157-158.


Embora no Rio de Janeiro também houvesse programas que aludissem à “saudade” em seus títulos¹⁹³, é possível que, em São Paulo, além do impacto dos estrangeirismos e dos meios de comunicação, tal saudosismo se referisse à própria música paulistana que se escutava nas décadas anteriores. Indício disso era a sugestão feita pelo cronista Luis de Olivar, da Radiolandia, em junho de 1937, para que a “brasileiríssima” *Hora da Saudade*, produzida por Décio Pacheco Silveira na Rádio Difusora desde 1935, fizesse um *sketch* dedicado às festas de São João, “desdobrando-se a parte musical com musicas regionaes, desafios a viola, além dos números de declamação, as descrições suggeridas pela evocação de festa tão popular e tão brasileira”¹⁹⁴. Ainda que se referisse à festa como “brasileira”, entre os números indicados estavam os “desafios a viola”, prática musical que remetia a uma tradição bastante presente em São Paulo.

Da mesma forma, o editorial da Radiolandia, em destaque àquele programa, elogiava, entre “suas inumeras e optimas composições já bastante conhecidas em todos os meios radiophonicos do paiz” a valsa “Saudades de minha terra”¹⁹⁵ , composição do próprio Décio Pacheco Silveira, acompanhada pelo Conjunto Serenata, da Rádio Difusora. A mesma valsa era lembrada por outro colunista da seção, Flavio Fox, ao ressaltar que o produtor do programa era “o compositor das musicas que nos fazem relembrar com a ‘Hora da Saudade’, os nossos mais saudosos tempos, que jamais voltarão”¹⁹⁶. Além dos cronistas, uma ouvinte, identificada como Marilena, pedia a palavra na seção para escrever sobre aquele “programma gostoso”. Resguardando-se de que não era “nenhuma velha, pois não [contava] mais que vinte anos”, ela afirmava ser grande apreciadora da *Hora da Saudade*, aguardando ansiosamente, como milhares de ouvintes, pelas “dez badaladas que marcam a hora do seu inicio”, para escutar os números executados no programa, da valsa inicial “Saudades de minha terra” até o clássico “Boa Noite”¹⁹⁷.

No entanto, conforme observou Moraes, a temática da saudade não se limitou ao “discurso poético-musical” da valsa ou da modinha, mas atingia também outros gêneros, como o samba, em registros que evocavam carnavais “mais alegres, descontraídos e bem

¹⁹³ Por exemplo, na Rádio Cajuti, havia o *Programa da Saudade*, conforme informa a grade da programação do dia 28 de novembro de 1936. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28.11.1936, p. 12.

¹⁹⁴ OLIVAR, Luis de. Radio-commentarios. *CP*, 19.6.1937, p. 6.

¹⁹⁵ SILVEIRA, Décio Pacheco; SERENATA, Conjunto. *Saudades de Minha Terra*. Valsa. Columbia, 8.189-A, 1936. Além da versão instrumental, a valsa foi gravada na voz de Januário de Oliveira: SILVEIRA, Décio Pacheco da; OLIVEIRA, Januário de .

¹⁹⁶ FOX, Flavio. Decio Pacheco Silveira. *CP*, 17.10.1937, p. 26. Radiolandia.

¹⁹⁷ Uma carta. *CP*, 26.7.1937, p. 22.

paulistanos, além das menções à Festa de Pirapora, de diversão e música ‘mais originais e puras’¹⁹⁸. Assim, é possível inferir que as “horas da saudade” no contexto paulistano fossem também um momento de afirmação identitária, frente às rápidas e desconcertantes transformações da “cidade que não para”, por um lado, e à hegemonia do repertório carioca, por outro, que, dado a sua posição central, tinha certo caráter homogeneizador. Ao mesmo tempo, numa cidade formada por uma multidão de desenraizados, as diversas “horas” da saudade se referiam também aos rincões de origem, como o programa *Saudades de Além-Mar*, dedicado à colônia portuguesa¹⁹⁹. Porém, ambos tinham como elemento em comum a nostalgia, compartilhada também por memorialistas e escritores, que evocavam um tempo perdido no qual “São Paulo teria sido mais humana, bucólica, com bairros mais limpos e organizados, com população menor, sem violência etc.”²⁰⁰. Em meio ao acelerado processo de metropolização, esses programas pareciam fornecer referências comuns, capazes de proporcionar aos ouvintes a sensação de pertencimento à cidade, ao transformar “um evento coletivo e público (a radiodifusão de uma canção) em uma confirmação de uma experiência pessoal”²⁰¹.

O mais curioso é que, na década de 1950, quando por ocasião das festividades do IV Centenário da cidade de São Paulo foram ensejadas diversas composições que tinham por foco a capital paulista – quer na chave da exaltação da monumentalidade e do “progresso”, quer em narrativas das transformações da cidade numa perspectiva “do difícil cotidiano das pessoas mais humildes”²⁰² –, o movimento da Velha Guarda, iniciado no Rio de Janeiro por Almirante e Lúcio Rangel ganhou o centro dos acontecimentos na Pauliceia. Em 1954, ano da efeméride paulistana, o Festival da Velha Guarda, realizado no Parque do Ibirapuera, com a participação, além de Almirante, de Pixinguinha, Donga, João da Baiana entre outros, tomou proporções maiores devido ao patrocínio e ampla divulgação da Rádio e a da TV Record – emissora na qual Almirante já realizava alguns de seus programas desde a década anterior. Incorporado às festividades do IV Centenário, o evento foi realizado no dia 23 de abril daquele ano, data do 57º aniversário de Pixinguinha. Devido ao seu sucesso, houve uma segunda edição no ano seguinte, que reuniu mais de cem músicos, ligados ao *broadcast* carioca e paulistano, entre os quais Paraguassu, Januário Oliveira, Armandinho e Inezita

¹⁹⁸ MORAES, 2000, p. 230.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 223.

²⁰⁰ *Idem*.

²⁰¹ PINTO, 2014, p. 112.

²⁰² MORAES, p. 233.

Barroso²⁰³. Para Picherzky, a repercussão do Festival da Velha Guarda em São Paulo – mais expressiva, inclusive, que no Rio de Janeiro –, demonstrava que “havia uma maior aceitação do público paulista ao repertório mais tradicional”²⁰⁴. Mas indicava, além disso, o lugar incerto que a memória paulistana ocupava, entre a afirmação de um regionalismo e as tramas do discurso nacionalizador e totalizante difundido pela capital do país.

“O rádio de São Paulo era um rádio paulista”²⁰⁵

“DERROTADA A RÁDIO NACIONAL...”. Este foi o título escolhido pela *Revista do Rádio* para noticiar uma partida de futebol entre membros do *cast* da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e da Rádio Record de São Paulo. Segundo o magazine, o “eletrizante encontro” entre as duas equipes, ocorrido em 15 de novembro de 1949 no campo do Olaria, foi assistido por uma multidão de aproximadamente 20 mil pessoas:

Um César de Alencar na pele de “goleiro” e um Floriano Faissal como “centro-avante” é espetáculo que não se perde e o povo que lutou por entrar no campo pôde se sentir altamente compensado porque a coisa valeu. Já às 13 horas, com o “match” principal marcado para às 15 horas, nem mosquito cabia mais nas arquibancadas e o próprio gramado estava parcialmente tomado pelos impacientes assistentes, onde predominava o chamado “sexo-fraco”. (...) O “clássico” terminou com a contagem de 3 a 0, favorável aos paulistas. A renda da peleja atingiu cerca de 16 mil cruzeiros!²⁰⁶

Impresso em letras garrafais, com a intenção de chamar a atenção do leitor, aquele título era menos inocente do que pode parecer à primeira vista: ele reiterava o lugar incontestável de preferência da Rádio Nacional no país. Pode-se supor que o leitor, ao se deparar com ele e, em seguida, ler do que se tratava de fato a reportagem, se sentisse novamente trazido a uma zona de conforto e normalidade. A imprensa carioca nunca se fez de rogada quanto à primazia de suas emissoras, sobretudo a da Rádio Nacional, estatizada por Getúlio Vargas em 1940. Capital do Brasil, o Rio de Janeiro exercia ainda nesta época o papel de “eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo

²⁰³ PICHERZKY, 2004, p. 52.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ LOBO, Henrique. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite. Transcrição de Nanci Valença Hernandes. São Paulo, CCSP-AMM, Divisão de Pesquisas, 9.12.1983, p. 5. Emissoras Paulistas – Década de 40 a 50.

²⁰⁶ *Revista do Rádio*, nº 22, dez. 1949, p. 41.

mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro”²⁰⁷. A imprensa paulistana, por sua vez, não deixava de festejar a vinda de atrações do Rio de Janeiro, bem como o fluxo contrário, a migração de seus artistas para emissoras da capital federal.

Tal movimento não passava despercebido à imprensa carioca, que muitas vezes o registrava de maneira cáustica. No dia 18 de janeiro de 1934, a seção “Broadcasting” da revista *O Malho*, anunciava a contratação da cantora Cyrene Fagundes, que antes integrava o *cast* da Record, pela Rádio Mayrink Veiga, constatando: “É mais um elemento do ‘broadcasting’ paulista que o Rio atrai com o seu prestígio de cidade maior”. Na mesma página, a coluna dava destaque, não sem alguma dose de ironia, ao compositor José Maria de Abreu, que abiscoitou dois prêmios do concurso promovido pela revista: “Veiu de S. Paulo, depois da revolução que lá se chamava ‘constitucionalista’. Pegou em armas, como todo bom paulista. Aqui chegando, porém, tem se comportado direitinho”²⁰⁸.

Ao que tudo indica, os antagonismos entre Rio e São Paulo em torno da disputa pela hegemonia nacional, que já marcavam a esfera política desde os anos 1920, e que transitaram livremente “pelos debates intelectuais, pela boca do povo, pelas academias e rodas de samba”²⁰⁹, viriam também a se manifestar na construção da identidade do rádio paulistano. Com estes precedentes, não é difícil entender porque se forjou certa memória da radiodifusão paulistana (re)calcada na exaltação de sua especificidade. Uma narrativa recorrente em torno da radiofonia paulistana assegura que o isolamento topográfico da cidade foi um fator que teria contribuído para seu rápido desenvolvimento. Essa condição impedia, de acordo com esses relatos, que as ondas da maior emissora do país, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, alcançassem a terra da garoa²¹⁰. Da mesma forma, a potência difusora das emissoras paulistanas não ultrapassava a Serra do Mar. O radialista Enéas Machado de Assis sublinhava que a Rádio Nacional “não era ouvida [em São Paulo]. A Rádio Nacional não tinha alcance, a

²⁰⁷ SEVCENKO, 1998, p. 522.

²⁰⁸ “O que vae pelos studios”. Broadcasting, *O Malho*, 18.1.1934, p. 8.

²⁰⁹ VELLOSO, Monica Pimenta. A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. *Revista Rio de Janeiro*, n. 8, p. 83-100, set./dez. 2002, p. 85.

²¹⁰ Essa é uma questão a ser ponderada: até que ponto as transmissões do Rio de Janeiro não eram escutadas em São Paulo? Num levantamento realizado pela revista *PRANove*, produzida pela Rádio Mayrink Veiga, a capital paulista constava entre as cidades que acusavam “optima recepção da onda sonora da PRA-9”, no período de abril de 1937 a maio de 1938. *PRANove*, ano I, nº 1, jul.1938, p. 22. Talvez outras emissoras que não a Rádio Nacional pudessem ser ouvidas em São Paulo em meados da década de 1930, o que justificaria o *OESP* noticiar um concerto a ser transmitido pela Rádio Tupi do Rio de Janeiro em dezembro de 1936. *OESP*, 11.12.1936, p. 4. Entretanto, seria necessária uma investigação mais detida para verificar se essa hipótese procede.

menos pelas ondas curtas, mas a onda curta nunca foi muito o forte do ouvinte, principalmente o ouvinte brasileiro”²¹¹.

Se esse isolamento trouxe desvantagens no início da radiofonia – até mesmo técnicas, pois a distância do porto dificultava a obtenção de válvulas e outras peças de manutenção –, teria contribuído, por outro lado, para a organização de um mercado de bens culturais próprio. De acordo com o radialista Henrique Lobo, a radiofonia paulistana nas primeiras décadas do século XX estava centrada na própria cidade: “chamados provincianos, realmente éramos na época, quer dizer, cuidávamos mais de São Paulo do que qualquer outra coisa”. O que o levava a concluir que o “rádio de São Paulo era um rádio paulista”, pois estava mais preocupado com aspectos da vida da própria cidade que com o restante do país²¹²:

(...) o rádio paulista era um rádio muito bom, mas que não transcendia São Paulo; este é o problema. Enquanto a Rádio Nacional do Rio tratava de ser ouvida no Brasil, e era, entende? Até que as emissoras de São Paulo cuidassem, por exemplo, das suas ondas curtas, a coisa demorou.²¹³

Apesar de soar de forma tautológica à primeira vista, esta constatação é interessante na medida em que permite acessar de que maneira os agentes envolvidos na radiofonia paulistana na primeira metade do século XX apreenderam sua experiência. Como é próprio aos relatos memorialísticos, Henrique Lobo reelaborava aquela vivência com base em um feixe de expectativas no passado e conforme possibilidades que se concretizaram ou deixaram de se concretizar – o que nem por isso torna essa percepção menos verdadeira²¹⁴. Ao reiterar uma “paulistaneidade” intrínseca ao rádio paulistano, o radialista buscava atribuir-lhe uma identidade, a partir de seus possíveis elementos de distinção. O curioso é que, ao fazê-lo, ele incorria num ato falho, ao utilizar o gentílico “paulista” quando provavelmente se referia à cidade de São Paulo. O mesmo lapso era cometido pelo radialista Randal Juliano em seu depoimento:

O rádio paulista era um rádio mais... mais de cidade. O rádio paulista mandava na Capital talvez até hoje na chamada Grande São Paulo. Mas sem dúvida alguma qualquer viagensinha que a gente fizesse para o interior do Estado de São Paulo para qualquer outro Estado do Brasil a gente percebia claramente que à medida que se distanciava de São Paulo, o rádio paulista

²¹¹ ASSIS, Enéas Machado de. Depoimento a Vera Lúcia Rocha. São Paulo, 24.6.1991. Divisão de Pesquisas, CCSP-AMM, p. 27.

²¹² LOBO, 1983, depoimento citado.

²¹³ LOBO, 1983, depoimento citado.

²¹⁴ Ou, nos termos de Certeau, “a mentira é o elemento no qual pode aparecer sua verdade, a saber: o Outro institui sempre o sujeito ao aliená-lo”. Ver: CERTEAU, Michel de. “Lacan: uma ética da fala/palavra”. In: *História e Psicanálise. Entre a ciência e a ficção*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 221.

perdia espaço para a... a entrada do rádio carioca. (...) Em qualquer cidade, no interior da Bahia, que você falasse em Rádio Record, por exemplo, ninguém saberia. Mas se você falasse em Rádio Nacional já citariam dez nomes, de cor, e de programas que eles conheciam naquela cidadezinha.²¹⁵

Já Raul Duarte, contrariamente, assegurava que foi o rádio carioca quem se beneficiou do conhecimento dos profissionais que migraram de São Paulo para o Rio de Janeiro na década de 1930, atribuindo a eles o desenvolvimento da radiofonia naquela que era a principal cidade brasileira e capital do país. Ele afirmava que, a partir da mudança de César Ladeira, “o Rio de Janeiro aí sim teve uma fase importantíssima e que marcou, porque ele levou daqui toda a organização que a Record já tinha testado como positiva e com grandes resultados”²¹⁶.

Esta impressão era reforçada pelo relato do próprio Ladeira, datado de 1933, que reconhecia o rádio de São Paulo, e especialmente a Record, onde ele iniciou sua carreira, como responsável pela inovação da linguagem radiofônica, pois “a agitada vida da metrópole paulistana introduziu uma forma mais ‘moderna’ e rápida de comunicar-se”. Buscando reforçar esta colocação, ele citava a crônica de um jornalista carioca do jornal *A Platea*, na qual se afirmava que São Paulo instituiu esse modo de falar ao microfone no país, em que “a voz dos *speakers* passou a ser vibrante, rápida (...), sem a preguiça de outros tempos. A prosódia é agora plástica, mutável, exprimindo alegria, tristeza, movimento, novidade, humorismo (...)”²¹⁷. Interessante notar que, para legitimar seu discurso, o locutor e produtor, paulista natural de Campinas, recorria justamente às impressões de um jornalista do Rio de Janeiro.

O radialista carioca Renato Murce, por sua vez, afirmava que, na parte musical, eram poucos os “cartazes” vindos de São Paulo, observando-se na década de 1940 um intenso intercâmbio de artistas – mais do Rio de Janeiro para São Paulo que o inverso. Já no radioteatro

sim, São Paulo tinha uma excelente equipe (...). O curioso é que tanto radioatores e radioatrizes, como os locutores, mesmo os aqui radicados, na sua maioria, eram paulistas. A começar por César Ladeira, Celso Guimarães,

²¹⁵ JULIANO, Depoimento de Randal Juliano, CCSP, Divisão de Pesquisas, A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50, Entrevista com Randal Juliano, Data: 21 de maio de 1984, Pesquisadores: Elysbeth Carmona Leite e Valvênio Martins, Transcrição: Vera Lúcia Rocha, Local: Jovem Pan, Av. Paulista, 807, 24º andar. P 885/CM FTK-TR 1582, p. 3.

²¹⁶ Depoimento de Paulo Machado de Carvalho e Raul Duarte concedido a Elysbeth Carmona Leite em out. 1979 para o projeto História do Rádio. 27p. São Paulo, CCSP, Arquivo Multimeios, TR 841, p. 16.

²¹⁷ Apud MORAES, 2000, p. 66-67.

Aurélio de Andrade, Nélio Pinheiro, Vitor Costa e Oduvaldo Cozzi; Heron Domingues, era gaúcho. Nesses setores, os cariocas eram minoria²¹⁸.

Se por um lado os agentes que participaram da construção da radiofonia em São Paulo a identificavam através dos adjetivos “moderna”, “ágil”, “inovadora”, por outro, acusavam a inviabilidade de mobilização para além de suas próprias fronteiras – aquilo que Henrique Lobo nomeou de “provincianismo”. Este foi o termo utilizado inclusive por cronistas radiofônicos nos anos 1930 para expressar certo incômodo com o perfil da programação paulistana. Em seu editorial de 5 de dezembro de 1936, por exemplo, a coluna Radiolandia, do *Correio Paulistano*, sublinhava justamente o descompasso entre o crescimento técnico e o atraso na programação:

Si cresceram as torres e as antenas irradiadoras a mentalidade permaneceu a mesma de dez ou doze annos atraz. Veja-se, por exemplo, o que ocorre na Argentina e nos Estados Unidos, onde o radio faz parte integrante da sociedade, retratando os grandes lances da vida moderna, espelhando os acontecimentos de todos os dias, vibrando em unísono com a população, participando de suas alegrias e das suas dôres. Em nosso paiz, o radio vive, ainda, isolado dos ouvintes. Ligam-nos, apenas, as melodias irradiadas, a pedido da srta. tal, do sr. Sancho, do dr. Martinho, de Pedro ou Paulo, porque a filhinha de “não sei quem” faz annos hoje, etc., num provincianismo que já não coaduna com a civilização bandeirante, que fez de São Paulo a terceira capital do continente de Colombo. É preciso que colloquemos o radio no verdadeiro papel que lhe cabe em nossa sociedade, como orgam de divulgação, de educação e outros attributos, que o nivelam com a imprensa, creando-lhe as mesmas responsabilidades. É preciso que o radio informe! Que o radio seja o grande “reporter” da vida dynamica da capital. Que compareça a todas as partes, que se faça presente em todas as manifestações da vida da cidade, vibrando e reflectindo São Paulo, como São Paulo é.²¹⁹

Ao passo que criticava certo “provincianismo” radiofônico, o cronista reforçava os estereótipos com relação à “civilização bandeirante”, identificando-a como a “terceira capital do continente de Colombo”. Assim, se em número de emissoras a Pauliceia não ficava nada a dever à radiofonia carioca, que então contava com oito principais estações nos anos 1930²²⁰, percebe-se que ainda havia certo ressentimento com relação ao seu conteúdo e seu alcance no cenário nacional. Mesmo havendo conquistado uma condição técnica elevada, e inclusive ter contribuído para a modernização do meio, com uma linguagem mais ágil e direta de seus

²¹⁸ MURCE, Renato. *Bastidores do rádio (fragmentos do Rádio de ontem e de hoje)*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976, p. 70.

²¹⁹ CP, 5.12.1936, p. 6.

²²⁰ São elas: Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (1923 – depois Rádio Ministério da Educação, a partir de 1936), Rádio Clube do Brasil e Rádio Transmissora (1924), Rádio Educadora e Rádio Mayrink Veiga (1926), Rádio Philips (1930), Rádio Tupi (1935), Rádio Nacional (1936).

speakers, o rádio de São Paulo viveu no encalço do rádio carioca por muito tempo, sobretudo com relação à construção de um espaço autônomo de produção musical.

Dessa forma, apesar de possuir seus “cartazes” locais, o rádio paulistano, aliado à imprensa, parecia querer provar a todo o momento seu lugar em meio à constelação do *star system* nacional, isto é, do Rio de Janeiro, tomado como “microcosmo da nação”²²¹. Isto se evidenciava no comentário do cronista da “Radiolandia”, ao alegar:

A proposito de uma lenda que por ahi corre, de que não temos compositores, damos a seguir uma lista, sómente dos paulistas que têm suas produções gravadas em discos “Columbia”. Pela ordem alfabetica, temos: Adoniran Barbosa, Alberto Marino, Annibal Augusto (Garoto), Angelino de Oliveira, Armando Peixoto, Arnaldo Meirelles, Ary Machado, Attilio Bernardini, Attilio Grany, Baptista Junior, Benedicto Tristão, Corrêa Leite, Decio Pacheco Silveira, Durvalino Peluso (Chico Carretel), Emilio Marques, Germano Benencase, Gino Cortopassi (Zé Fidelis), Hernani de Moraes, J. A. Altenfelder Silva (Jorge Amaral), João Pacifico, José Marcílio, José Niccolini, José Pedroso de Camargo, José Rieli, Luiz dos Santos, Lyrio Panicali, Marcello Tupynambá, Mario Romano, Mario Silva Ramos, Miguel A. Lundini, Moacyr Braga, Nuno Paulista, Paulo de Carvalho, Pedrinho Romano, Raul Torres, Roberto Splendore, Roque Ricciardi (Paraguassú), Stella Marina e Sylvino Netto. Estes são os compositores paulistas cujas obras foram gravadas pela “Columbia”, e só esta lista basta para provar que isso de não possuímos compositores aqui em S. Paulo não passa de boato...²²²

Tudo indica que, na visão da imprensa paulistana, era somente aqui que os “progressos artísticos corriam paralelamente aos progressos materiais”. Muito provavelmente os repórteres “partilhassem daquela visão de que ‘São Paulo é’ – ou deveria ser – ‘a cidade que mais cresce no mundo’, construída pela intelectualidade paulista e pelo poder público instituído na época (...)”²²³. Com relação à produção musical, concorreu para isto o fato de três grandes empresas inaugurarem estúdios ou fábricas de disco na cidade em 1929 e 1930, o que gerou um importante processo de descentralização da gravação no Brasil, até então circunscrita ao Rio de Janeiro²²⁴. Entretanto, conforme o cruzamento entre as memórias de alguns radialistas e a programação divulgada na época, essa produção ainda estava em descompasso não só com o desejo de organizar um mercado de bens culturais próprio, como de conquistar a audiência em âmbito nacional.

²²¹ Expressão utilizada por NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, nº39, 2000, p. 174.

²²² CP, 19.12.1936, p. 6.

²²³ GONÇALVES, 2013, p. 132.

²²⁴ *Ibidem*, idem.

Nesse sentido, o radialista Batista Linardi, que iniciou sua carreira no serviço de autofalantes em Campinas, em 1942, atuando depois em São Paulo e no Rio de Janeiro, afirmava que o rádio paulista “apesar de não dominar o Brasil como a Nacional”, era pujante, sobretudo porque contava com um celeiro de artistas vindos do interior do estado, o qual ele aperfeiçoava. Contudo, como reconhecia mais adiante,

Nós radialistas sonhávamos com o Rio de Janeiro, porque a Meca radiofônica do Brasil era o Rio, tudo se concentrava lá. O Rio era a capital da república, grandes emissoras em potência, em qualidade artística, em poder financeiro, estavam no Rio. Então nós todos sonhávamos com o Rio de Janeiro, todos que estávamos começando lá. E a meta principal era ir para o Rio.²²⁵

Semelhante epíteto – “Meca da música popular” – era utilizado pelo radialista Enéas Machado de Assis, ao afirmar que o Rio de Janeiro concentrava as grandes gravadoras e a distribuição da música popular para o Brasil, de modo que “algumas cantoras que eram mais aqui de São Paulo ficaram mais restritas, como Silvinha Mello e... não me lembro agora de muitos nomes...”²²⁶. Esse esquecimento também é sintomático do número de artistas que conseguiram uma projeção fora de São Paulo. Mais adiante, o radialista comentava que a cantora Isaurinha Garcia, que tinha um repertório “mais de música popular” conseguiu se projetar no cenário carioca e nacional, ao passo que Silvinha Mello se dedicava a outro tipo de repertório: “era mais de pequenas canções, uma coisa um pouco diferente”. Com isso, pode-se depreender que os nomes que alcançaram uma projeção maior foram os que conseguiram se adaptar ao padrão da canção popular estabelecido pelos meios de comunicação de massa no Rio de Janeiro. Procurando estabelecer as diferenças entre o perfil da programação carioca e a paulistana, Assis afirmava:

O rádio carioca (...) apresentava uma programação um pouco mais popular. O rádio de São Paulo entrou nessa linha mais orquestral, mais músicas... às vezes mais eruditas, tudo isso... O rádio carioca era aquele rádio *mais buliçoso como o próprio temperamento do povo carioca*.²²⁷

O discurso de Assis revelava dois aspectos da construção da memória do rádio paulistano: primeiro, que muitas vezes se tomava um traço da programação como representativa do todo, deixando de lado a multiplicidade do cenário musical. O segundo, ao estabelecer essa distinção a partir do “temperamento buliçoso” do carioca, colocava-se, nas

²²⁵ LINARDI, 1984, depoimento citado.

²²⁶ ASSIS, Enéas Machado de. Depoimento a Vera Lúcia Rocha. São Paulo, 24.6.1991. Divisão de Pesquisas, CCSP-AMM, p. 24.

²²⁷ Idem. Grifo nosso.

entrelinhas, o seu oposto equivalente – a “seriedade do paulistano”. Esse tipo de argumento já havia sido usado na década de 1920, pelo grupo Verde-Amarelo, para desqualificar o Rio como capital. Para aqueles intelectuais, vertente mais conservadora do modernismo paulista, a incapacidade do Rio de Janeiro se devia a motivos climáticos²²⁸, econômicos e culturais. Conforme apontou Velloso,

Segundo a ideologia do grupo Verde-Amarelo, o impedimento para o exercício da hegemonia nacional seria, em suma, de ordem geográfica. Haveria uma profunda dispersão das energias produtivas no litoral (Rio), ao contrário do que ocorria no interior (São Paulo). Em decorrência disso, verificava-se a falta de espírito empreendedor e de tino administrativo e a incapacidade para o comando e liderança. Todas essas deficiências atribuídas à cidade do Rio de Janeiro podiam ser resumidas em uma só: a falta de seriedade do carioca.²²⁹

Essa narrativa, baseada na figura do empreendedorismo paulistano, era reiterada pelo radialista Nicolau Tuma. Ao considerar as contribuições de São Paulo para a radiofonia brasileira – sobretudo pela atuação de seus *speakers*, que na sua percepção formariam, junto com o Rio de Janeiro, a média da prosódia nacional – ele dizia:

o Rio sempre foi um centro de todo o Brasil. Era capital do império, capital da república até há pouco tempo, então todos os tribunais superiores, as escolas, tudo era concentrado na capital federal. Então o cidadão que se desenvolvia pelo norte, no centro, no sul, qual era o caminho final: Rio de Janeiro. Realmente Rio de Janeiro congregou um grande centro de cultura, tanto na arte, na literatura, enfim, tudo. O Rio de Janeiro foi de fato o grande centro do Brasil. Mas São Paulo desenvolveu-se nos últimos anos mais que o Rio. Porque aqui se concentrou o poder econômico muito mais que no Rio. A indústria, com base antigamente na nossa velha lavoura do café, São Paulo cresceu muito.²³⁰

Mais adiante, involuntariamente, Tuma deixava um indício a respeito da construção daquela memória:

A história [do rádio] tinha que ser gravada, falada mais do que escrita. Porque ela foi falada, o rádio foi falado. Entretanto, como dizia a expressão latina, *verba volant*. A palavra voa e desaparece. E nós ficamos sem história,

²²⁸ O clima, aliás, era alegado por alguns radialistas como o motivo para permanecer em São Paulo. Edith Gabus Mendes, na biografia de Octávio Gabus Mendes, afirma que o pai havia permanecido no Rio apenas por seis meses, porque era “impossível suportar o calor”. MENDES, 1988, p. 56. Da mesma forma, o radialista Geraldo Blota, em entrevista à *Revista do Rádio* em 1955, revelava: “Detesto o clima carioca. Quente demais... Lembrome até, que uma vez uma pessoa me disse: ‘Ora vá pró inferno!’ e eu respondi: ‘Já estive lá em 1949’ [ano em que morou no Rio]”. *Revista do Rádio*, n° 287, 12.3.1955, p. 44.

²²⁹ VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis, RJ: KBR Editora Digital, 2015, introdução.

²³⁰ TUMA, Nicolau. Depoimento a Luiz Rezende Puech e Fausto Macedo. São Paulo, MIS-SP, 28.2.1983. Projeto Memória do Rádio.

a ponto de que em 1972 eu estava morando no Rio, na Escola Superior de Guerra, e comemorou-se o cinquentenário do rádio, que começou em 22 (...). Os jornais então e revistas do Rio disseram que foi o Rio de Janeiro quem inventou o rádio, fez tudo. Por que, porque nós não tínhamos história gravada, então era aquilo que o pessoal sabia naquele momento.²³¹

Cabe lembrar que, à época do depoimento de Tuma, o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro já vinha tomando, desde a década de 1970, os depoimentos de sujeitos ligados à radiofonia e, sobretudo, à música popular. Inaugurado na década de 1960, no âmbito de uma retomada de identidade carioca como símbolo nacional após a transferência da capital da república para Brasília²³², o MIS-RJ foi constituído pela aquisição de coleções dos fotógrafos Augusto César Malta e Guilherme dos Santos, do acervo de Almirante e Lúcio Rangel, e de obras de Debret e Rugendas, relatando o cotidiano do século XIX. Além disso, o museu lançava uma proposta inovadora, ao produzir seu próprio acervo. Para isso, foi criado um Conselho de MPB, ao qual cabia promover a pesquisa, o estudo e a defesa da autenticidade da música popular brasileira, através da instituição de prêmios e concursos, realizações de festivais, cursos, conferências, edição de livros e gravação de discos, além de “coligir, através de documentos e gravações fonográficas, dados para a história da música popular brasileira, bem como para o levantamento da vida e obra dos compositores e intérpretes de projeção histórica”²³³.

Assim, na década de 1980, quando a Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo e o MIS-SP – inaugurado em maio de 1970, com iniciativas mais voltadas à divulgação de produções audiovisuais, como a Mostra do Audiovisual Paulista –, começaram a se voltar para a história da radiofonia e da música popular paulistana, esse trabalho já vinha sendo feito pelo MIS do Rio de Janeiro, o que pode ter contribuído para acirrar certa polarização e o sentimento de que o rádio paulistano havia sido novamente “injustiçado”. Esse ressentimento, de certa forma, se manifestava no depoimento do radialista João Ferreira Fontes, ao afirmar que a Rádio Nacional já nasceu grande, e que isso teria se refletido de maneira negativa,

porque ela estabeleceu uma concorrência violenta na ocasião. Ela contratava os elementos que desejasse pagando um dinheiro que nós não tínhamos, um

²³¹ Idem.

²³² De acordo com Mesquita, além das questões políticas locais, Carlos Lacerda, na condição de governador, “percebeu que a Guanabara, como o mais novo estado da federação, tinha também uma história local a construir, um passado a recuperar, uma memória a ser sacralizada”. A criação do MIS-RJ, correspondia, assim, à tentativa de criar identidade desvinculada do poder central. MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2009, pp. 49 e 96.

²³³ MESQUITA, 2009, p. 138.

dinheiro fácil, do Governo. Então, nós não tínhamos essa liberalidade, essa possibilidade. Então, São Paulo perdeu uma série de elementos para o Rádio do Rio de Janeiro por isso.²³⁴

De maneira pouco mais branda, o radialista Randal Juliano, nos agradecimentos finais de seu depoimento a Elysabeth Carmona Leite e Valvênio Martins, manifestava o desejo de que outras pessoas colaborassem “também para que a memória do rádio paulista deixe de ser tão insegura e tão incerta e volte a ser uma coisa que possa ser passada de um para o outro sem medo de erro ou contradição”²³⁵. Percebe-se, portanto, que havia uma expectativa de consolidar certa narrativa, baseada nas memórias dos sujeitos que vivenciaram, em toda sua efervescência, aquele momento. Sem desprezar a importância desses relatos, é preciso levar em conta a maneira como essas memórias se concretizaram, quais os mecanismos de seleção, transmissão e esquecimento, e como elas foram capazes de se integrar às representações coletivas mais duradouras²³⁶.

Nesse sentido, a noção de que o “rádio de São Paulo era um rádio paulista”, como afirmava o radialista Henrique Lobo, pelo menos no campo da produção musical, parece muito mais ideológica, construída na memória do depoente, que um fato em si, já que a tendência observada ao longo dos anos 1930 e 1940 foi uma grande homogeneização, com base no padrão “nacional”. Possivelmente, alguns traços mais peculiares à cultura paulistana tenham sido mantidos em outros gêneros radiofônicos, como os programas humorísticos, conforme sugeria Dermival Costa Lima, ao relatar que a Rádio Nacional de São Paulo foi concebida

à imagem e semelhança da Nacional [do Rio de Janeiro], mas com muita coisa de sabor paulista, né? Os programas daqui do Rio eram feitos lá, mas adaptados ao gosto paulista. O “Balança mas não cai”, era levado daqui o script, e ainda o Paulo Leblon adaptava à linguagem paulista. Nós tínhamos muito respeito pela condição do bandeirantismo, paulistanismo, essas coisas.²³⁷

Já com relação à produção musical, ligada à própria dinâmica do meio no qual se desenvolveu, seria marcada pelo desaparecimento de manifestações regionais, como o samba

²³⁴ FONTES, João Ferreira. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite. São Paulo, 28.11.1983. História do Rádio. CCSP-AMM, P0885/CM FT 1576k – TR 1576.

²³⁵ JULIANO, Randal. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. Transcrição de Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP, 21.5.1984, p. 14. A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50.

²³⁶ Burke, Peter. *Varietades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 73.

²³⁷ LIMA, Dermival Costa Lima. Depoimento a Flavio Luiz Porto e Silva. São Paulo: CCSP-AMM, 31.10.1977, p. 33.

paulistano, dando lugar a um “samba brasileiro”, aquele produzido no Rio de Janeiro e transformado na década de 1940 em símbolo nacional²³⁸. Com isso, parece necessário nuançar a ideia de que a grande diferença entre o *broadcast* paulistano e o carioca é que o primeiro seria um rádio “de ideias”, ao passo que o segundo seria um “rádio de estrelas”. Para Maranhão Filho, a diferença entre essas duas concepções reside no fato de que um rádio de “estrelas” é “um produto finalizado, capaz de ser assimilado sem quaisquer tratamentos”, enquanto um rádio de “ideia” é “passível de ampliações e reduções, sem que se obrigue o usuário a conservar linhas e traços intocáveis”²³⁹.

Ao contrário disso, o rádio paulistano perseguiu o mito das estrelas, tendência sinalizada desde meados dos anos 1930 e que permaneceria durante os anos 1940. O intercâmbio de artistas já se notava em 1934, quando a Rádio Record criou o programa *Expresso Nove*, em parceria com a Rádio Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, com apresentação de Nicolau Tuma e César Ladeira, o qual integrava os dois *broadcasts*:

Ao mesmo tempo que ouviremos Carmen Miranda, Aurora Miranda, Mario Reis, Sylvinha Mello, Patricio Teixeira, Arnaldo Pescuma, Zezé Fonseca, Orchestra Napoleão Tavares, Custodio Mesquita, Gastão Bueno Lobo, Gastão Formenti, Cyrene Fagundes, etc., etc., teremos também o prazer de ouvir, Pedro Gil, Alma Cunha de Miranda, Emma da Rocha Brito, Januario de Oliveira, Ubirajara, Julita Perez da Fonseca, Quirino, Irmãs Ortega, Agrippina, Mario D’Aalma, Déo, Orchestrações Modernas, Radio-Mosaicos, etc., etc. Vamos ouvir hoje, portanto às 22,30 horas o primeiro programma *Ida e Volta* que a Record proporciona ao povo de São Paulo em mais uma de suas sympathicas iniciativas.²⁴⁰

Da mesma forma, a emissora firmou um acordo com a Rádio Nacional nos anos 1940, pelo qual os grandes astros, como Francisco Alves e Cauby Peixoto, poderiam vir a São Paulo a qualquer momento para se apresentar no auditório da Record. Quando artistas cariocas vinham cantar em São Paulo, os programas eram tão concorridos que às vezes era necessário alugar salas de cinema para aquele evento. Conforme observa Caldas, “o luxo da velha cinelândia paulistana (avenidas São João, Ipiranga e adjacências), se tornava, por alguns momentos, o palco radiofônico da música popular brasileira e seus grandes astros”²⁴¹. A frequência de artistas cariocas parecia ser de grande impacto na programação paulista, como

²³⁸ MORAES, 2000, pp. 288-289.

²³⁹ MARANHÃO FILHO, Luiz. *São Paulo – o rádio de ideias*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – São Paulo, ECA-USP, 1998, p. 24.

²⁴⁰ CP, 27.7.1934, p. 7.

²⁴¹ CALDAS, p. 61.

permitia entrever uma crítica de Max Gold, colunista da seção “Gotas Radiofônicas”, na revista *Scena Muda* ao *Correio Paulistano*, no final da década de 1940:

O “Correio Paulistano”, depois de elogiar longamente o rádio carioca, queixa-se de que o rádio de São Paulo está aguado e gelado, e que somente as temporadas de cartazes cariocas é que trazem novidades. Também, não é tanto assim...²⁴²

Por outro lado, é certo que, até aquele momento, os artistas cariocas limitavam-se a fazer algumas temporadas na capital paulista, de modo que só a partir da década de 1950, com as novas possibilidades de trabalho criadas pela televisão, que eles passariam a integrar a folha de pagamento das emissoras paulistanas efetivamente²⁴³. Naquela época, o radialista Geraldo Blota, em entrevista à *Revista do Rádio*, afirmou: “O rádio paulista, evidentemente, é melhor que o do Rio. Como é que se explicaria, então, essa procura dos artistas cariocas por São Paulo?”²⁴⁴. Porém, àquela altura, o rádio de São Paulo já não era mais o rádio paulista – aquele dos “anos heroicos” – que pretendia ser. E, ao mesmo tempo, não o deixava de ser, na medida em que essas contradições e essa multiplicidade, meio “cosmopolita” meio “provinciana”, eram o que de mais característico ele possuía.

²⁴² GOLD, Max. *A Scena Muda*, 14.12.1948, nº 50, p. 27. Gotas Radiofônicas.

²⁴³ CAMPOS JR., Celso. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2010, p. 228.

²⁴⁴ *Revista do Rádio*, nº 287, 12.3.1955, p. 44.

ENCERRANDO A TRANSMISSÃO

Em 30 de outubro de 1946, na seção de radiofonia da *Folha da Manhã*, Egas Muniz publicava uma crônica intitulada “Para uma Hora da Saudade”, na qual especulava: “Algum dia talvez seja escrita, mais com o coração do que com a inteligência, a história do rádio em São Paulo. Para mim, ela começa em 1932”¹. A datação do cronista – que também esteve diretamente envolvido com a produção radiofônica – não era fortuita: ela não apenas ratificava o momento em que a radiofonia paulistana começava a se entrelaçar às narrativas da própria cidade, como reconhecia o êxito de um determinado modelo radiofônico, baseado na tríplice função de “divertir, informar e vender”². Desse processo resultaria uma importante transformação nos modos de produção, divulgação e consumo musical na cidade de São Paulo, bem como novas formas de sociabilidade e padrões de escuta.

Muniz também assinalava a diversidade cultural presente no *broadcast* paulistano no período. Entre os programas que fizeram época, ele enumerava o noticiário *Diário Sonoro*, transmitido pela Rádio Difusora diretamente da redação d’*O Estado de São Paulo*, os programas voltados ao público feminino, como *A Hora Azul*, na Rádio Cruzeiro do Sul e *Embaixatriz*, apresentado por Lolita Rios na Record, e as *Aventuras de Dick Peter*, série policial cujo sucesso o levaria a ser editado em quadrinhos, com adaptação de seu criador, Jeronymo Monteiro³. O cronista destacava ainda o programa musical o *KWY*⁴ *na Cidade*, lançado por Celso Guimarães, e o humorístico *Cascatinha do Genaro*, cujos personagens, espécie de herdeiros do teatro de revista, retratavam alguns tipos urbanos, como “o caipira, o proprietário rural vindo à cidade, o italiano, o português, o turco, o malandro, a mocinha

¹ MUNIZ, Egas. Para um “Hora da Saudade”. *FM*, 30.10.1946, 2º caderno, página 5.

² PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2001, p. 77.

³ CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003, p. 283.

⁴ Conjunto regional brasileiro, sob a direção e orientação do cantor e compositor Mario Alvim. *CP*, 12.12.1937, p. 22.

casadoira”⁵. Os programas de variedades pareciam também ser um gênero bastante representativo na radiofonia do período:

O primeiro programa que se tornou popular entre nós era chamado “A Hora X” e transmitido pela Rádio Record. Como era natural, surgiram as imitações. A Difusora lançou a “Hora Esquisita”. A Cosmos lançou a “Hora H”. Foi então que o Zé Fidelis, lá na Record, teve um lampejo de gênio e lançou a resposta para todas as imitações, criando o “Ora bolas!”⁶

Apesar do tom saudosista, o texto era publicado num momento em que o rádio estava em seu auge, sobretudo pelo caráter mobilizador que ele assumiu na vida cotidiana a partir da Segunda Guerra, trazendo em primeira mão os fatos ocorridos no mundo, bem como espetáculos musicais e programas de caráter escapista⁷ – lenitivos para anestesiar as notícias tristes que se sucediam. Na década seguinte, com a implantação da televisão no Brasil e a preferência dos patrocinadores pelo novo veículo, esse quadro passaria por mudanças significativas, como sugeria uma entrevista de José Nicolini, à época diretor-chefe da Rádio Cultura, à *Revista do Rádio*. Procurado para esclarecer os boatos acerca da demissão em massa dos funcionários e artistas da emissora, ele informava:

Estamos adaptando nossa estação para televisão. Não estamos dispensando elementos em massa, como dizem. Dispensamos, por ora, aqueles que atuavam no rádio-teatro. Eliminamos mesmo, de nossas irradiações, tais programas. Achamos que o povo já está saturado de novelas. E a não ser um trabalho da classe de “O direito de Nascer”, precedido de grande propaganda, não conseguirá outro a atenção dos ouvintes. Já se foi o tempo em que qualquer novelinha prendia a atenção dos ouvintes e obtinha, com facilidade, um patrocinador. (...) Acho que *os artistas que devem atuar na TV não serão aqueles que atuam hoje no rádio*, com raras exceções. A televisão requer qualidades que o rádio não exige. Por isso mesmo equipe de TV deve ser escolhida entre elementos que possuam as qualidades precisas.⁸

Com relação à programação musical, Nicolini afirmava que a emissora ainda não estava pensando em adotar a medida de irradiar apenas discos, como já ocorria em outras estações de São Paulo e do Rio de Janeiro. Por outro lado, não deixava de acenar para esta possibilidade, avaliando que esse sistema diminuiria sensivelmente as despesas. Restava saber como o público reagiria. Embora afirmasse que o rádio “jamais será suplantado pela Televisão”, Nicolini ponderava que a queda no faturamento, em decorrência da migração das verbas publicitárias, não era um “fato passageiro, oriundo de circunstâncias atuais, mas sim

⁵ DUARTE, Geni Rosa. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-50). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 181-193, jul.-dez. 2007, p. 188.

⁶ MUNIZ, Egas. Para um “Hora da Saudade”. *FM*, 30.10.1946, 2º caderno, página 5.

⁷ TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 173.

⁸ A TV não acabará com o rádio. *Revista do Rádio*, nº 186, 31.3.1953, p. 46. Grifo nosso.

uma coisa definitivamente imposta pela Televisão”⁹. Essa impressão era confirmada por Henrique Lobo que, observando retrospectivamente aquele momento, constatava que o rádio não soube como reagir à chegada da televisão. Segundo o radialista, “foi quando se voltou a descobrir o disco”¹⁰.

Apesar do impacto causado pela expansão da televisão em meados dos anos 1950, o desenvolvimento da cultura radiofônica nas duas décadas anteriores criou uma experiência que foi capaz de transcender seus próprios limites. Uma primeira evidência disso é que muitos dos gêneros que antes constituíam a programação radiofônica foram adaptados para a televisão – ainda que nem sempre bem-sucedidas¹¹ –, como as radionovelas, os programas de variedades e mesmo os musicais ao vivo. Da mesma forma, contrariando as expectativas de Nicolini, vários artistas e técnicos que antes pertenciam ao *cast* das emissoras de rádio, viriam a migrar para a TV, que pôde se beneficiar dos conhecimentos anteriormente consolidados¹².

Outro fator, não menos importante, é que a televisão, assim como ocorreu com o rádio no início, ainda levaria alguns anos para deixar de ser um artigo de luxo e atingir um mercado consumidor mais amplo. Dessa forma, o rádio continuava sendo, naquele momento, um equipamento mais acessível às camadas populares urbanas e no meio rural. Ao lado disso, a ideia de simultaneidade do rádio, do acontecimento divulgado em tempo real, fez com que ele ainda sustentasse seu lugar na sociedade, sobretudo devido aos noticiários e transmissões esportivas. Esse aspecto ganharia ainda maior vulto a partir da introdução do transistor, dispositivo que substituiu a válvula a vácuo, cujos primeiros modelos chegaram ao Brasil por volta de 1957. Compacto e livre de “filamentos sujeitos à queima”, “bulbos de vidro que quebram ou escapamento de vácuo no tubo”, o transistor, além de baratear o custo dos

⁹ A TV não acabará com o rádio. *Revista do Rádio*, nº 186, 31.3.1953, p. 46.

¹⁰ LOBO, Henrique. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite. Transcrição de Nanci Valença Hernandes. São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisas, 9.12.1983, p. 2. Emissoras Paulistas – Década de 40 a 50.

¹¹ Foi o caso da *História das Malocas*, transmitida pela TV Record entre 1958 e 1959. Passada para o domínio da imagem, a produção que fazia sucesso no rádio foi um fiasco no novo formato: “Imaginem só o diretor Randal Juliano pintando o Adoniran [Barbosa] de preto para interpretar [o personagem] Charutinho”. Krausche, apud ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 108. Nota de rodapé.

¹² Para o radialista Vicente Leporace, “o rádio foi uma espécie de babá da televisão. Deu-lhe condições de sobrevivência porque tratou dela nos primeiros tempos. (...) [A televisão] herdou do rádio os conhecimentos genéricos porque tudo que a televisão faz nós já fazíamos sem imagem”. LEPORACE, Vicente. Depoimento a Eliana Lobo de Andrade Jorge. São Paulo: IDART, CCSP-AMM, 20.1.1978. *História do Rádio*, p. 10.

aparelhos, permitiu que fossem criados modelos portáteis, estimulando o consumo individual e personalizado do rádio¹³.

Embora a televisão tenha sido importante para o desenvolvimento e a divulgação da canção popular nas décadas seguintes, ela não teve a mesma potência que o disco e o rádio para interferir em seu formato. De certa forma, a cultura musical criada por essas mídias deixou marcas que persistiram ao longo do tempo: a fixação da duração das músicas – determinando o tempo de três a quatro minutos –, e a hegemonia da forma canção, ainda que o rádio tenha tornado a música erudita num “fenômeno relativamente popular” no período entre as duas guerras¹⁴. Nesse sentido, cabe ressaltar que a fonografia, seguida pelo rádio, permitiu a um maior número de pessoas fruir de um repertório antes restrito à alta sociedade *habitué* dos concertos, criando uma nova categoria de ouvintes, para quem o prazer musical passou a ser mais valorizado que a questão do *status*¹⁵.

Além disso, a fusão daqueles dois meios propiciou a “experiência da música de fundo, que toca enquanto fazemos outra coisa. (...) A escuta deixa de ser um momento excepcional para se tornar uma espécie de duplo, ou sombra, de qualquer momento”¹⁶. Porém, conforme salienta Mammì, nem por isso “quem ouve um disco enquanto cozinha não faz necessariamente uma escolha menos meditada de quem compra o ingresso para um concerto”¹⁷. Dessa forma, o “encontro inédito entre um formato técnico, um formato musical e um formato de escuta”¹⁸, propiciado pelo disco e pelo rádio, implicou em importantes transformações nos padrões de produção e consumo musical, com implicações culturais ainda mais amplas.

Entre as rupturas evidentes e as permanências variadas, as práticas adotadas pelos sujeitos que vivenciaram a experiência da radiofonia nos anos 1930 e 1940 – empresários, anunciantes, produtores, músicos, ouvintes etc. – se mostrariam bastante significativas, tanto na conformação de uma moderna indústria da cultura, como na criação de uma nova cultura musical, a qual este trabalho buscou compreender e analisar. Muitos outros aspectos deixaram

¹³ “O Transistone Philco é portátil... é pessoal! Você o levará a qualquer parte, pois é de uma utilidade espantosa”. Anúncio da marca Philco. *OESP*, 9.6.1957, p. 12.


¹⁴ MAMMÌ, Lorenzo. “A era do disco”. In: *A fugitiva. Ensaios sobre música*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017, pp. 104-126.

¹⁵ MAISONNEUVE, Sophie. *L'invention du disque. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains (1877-1949)*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 96-97.

¹⁶ MAMMÌ, op. cit.

¹⁷ Idem.

¹⁸ MAISONNEUVE, op. cit., p. 103. Tradução livre.

de ser abordados, e poderão ser mais bem dimensionados por trabalhos futuros. Entretanto, como diria de maneira macarrônica certo humorista dos anos 1930, “hoje nós não irradiamos tudo que tinha pra irradiar porque não é preciso. É o mesmo como dizia aquele poeta inglês que já nem se lembra o nome dele: pra que fazer hoje o que se pode fazer amanhã?”¹⁹ .

¹⁹ SILVA, Luiz Dias. *No estúdio da rádio*. Humorismo. Arte-fone, 4.025, 1930-1932.

REFERÊNCIAS

Periódicos

A Cigarra, 1932-1946
A Noite, 1938-1939
Almanaque do Rádio, 1951
Antenna, 1976 (edição comemorativa)
A Scena Muda, 1948
Carioca, 1938
Correio da Manhã, 1936
Correio de São Paulo, 1932-1933
Correio Paulistano, 1932-1938
Folha da Manhã, 1932-1949
Folha da Noite, 1932-1949
Il Moscone, 1936
O Estado de S. Paulo, 1928-1949
O Malho, 1934
PRANove, 1938
Revista do Rádio, 1949-1955

Bases de Dados

Acervo Estado de S. Paulo
Acervo Folha de S. Paulo
Arquivo do Estado
Atas e Anais da Câmara Municipal de São Paulo, Centro de Memória da CMSP
Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo
Biblioteca Nacional Digital
Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (CPDOC/FGV)
Entre a memória e a história da música
Filmografia Brasileira – Cinemateca Brasileira
Fundaj – Discos
Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB)
Instituto Moreira Salles
Junta Comercial do Estado de São Paulo

Museu da Imagem e do Som de São Paulo

The Travel Film Archive

Depoimentos

- ASSIS, Enéas Machado de. Depoimento a Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP-AMM, 24.6.1991.
- BARROSO, Inezita. Depoimento a Zuza Homem de Mello, Dalva Cordeiro Rosa, Daniel Renó e Ana Luiza Pinheiro. São Paulo: MIS-SP, 23.7.1992. Coleção Memória Viva – Cantoras do Rádio.
- CARVALHO, Paulo Machado de; DUARTE, Raul. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite. São Paulo: CCSP-AMM, 1979. História do Rádio.
- D'AVILA, J. Antonio. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. São Paulo: Divisão de Pesquisas, CCSP-AMM, 6.6.1984. A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50.
- DURST, Walter George. Depoimento Flávio Luis Porto e Silva. São Paulo: IDART, CCSP-AMM, 11.11.1976. O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60.
- FONTES, João Ferreira. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite. São Paulo: CCSP-AMM, 28.11.1983. História do Rádio.
- GURGEL, Odmar Amaral (Gaó). Depoimento a Zuza Homem de Mello, João Luis Ferreti, José Ramos Tinhorão. São Paulo: MIS-SP, 3.2.1987. Memória do Piano Brasileiro.
- JULIANO, Randal. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. Transcrição de Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP, 21.5.1984. A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50.
- LEITÃO, Arnaldo Câmara. Depoimento a Elysabeth Carmona Leite e Valvênio Martins. Transcrição: Vera Lúcia Rocha. São Paulo: Divisão de Pesquisas/CCSP-AMM, 14.06.1984. A Produção Radiofônica Paulista nas décadas de 40 e 50.
- LEPORACE, Vicente. Depoimento a Eliana Lobo de Andrade Jorge. São Paulo: IDART/CCSP-AMM, 20.1.1978. História do Rádio.
- LIMA, Dermival Costa Lima. Depoimento a Flavio Luiz Porto e Silva. São Paulo: IDART/CCSP-AMM, 31.10.1977. O Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60.
- TUMA, Nicolau. Depoimento a Luiz Rezende Puech e Fausto Macedo. São Paulo: MIS-SP, 28.2.1983. Projeto Memória do Rádio.
- LINARDI, Batista. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite e Vera Lucia Rocha. São Paulo: CCSP-AMM, 26.5.1984. A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50.
- LOBO, Henrique. Depoimento a Elisabeth Carmona Leite. Transcrição de Nanci Valença Hernandez. São Paulo: CCSP/Divisão de Pesquisas, 9.12.1983. Emissoras Paulistas – Década de 40 a 50.
- MACEDO, Fausto. Depoimento a Boris Kossoy, Geraldo Leite, Nicolau Tuma, Valvenio Martins Almeida e Fausto José de Macedo. São Paulo: MIS-SP, 21.02.1983. Coleção Memória do Rádio.
- RAGO, Antonio. Depoimento a Paulo Marcos Putteman. São Paulo: MIS-SP, 25.9.1981. Série Depoimentos sobre choro e música paulistana.

Discos

- ALVARENGA, Murilo; RANCHINHO; SALES, Chiquinho Sales. *Musga estrangeira*. Moda de viola. Odeon, 11790-A, nov. 1939.
- ALVARENGA; RANCHINHO; TORRES, Raul. *Sai, feia!* Marcha. Columbia, 8.129-B, 1934.
- BARBOSA, Adoniran; AIMBERE, J; TORRES, Raul. *Dona boa*. Marcha, Columbia, 8.129-A, 1934
- CAYMMI, Dorival; MIRANDA, Carmen. *O que é que a baiana tem*. Samba. Odeon, 11710-A, abr.1939.
- FIO, Nhô; TONICO. *Leilão dos cantores de rádio*. Moda de viola. Columbia, 55.281-A, jul.1941.
- MANDY & SOROCABINHA. *A muié e o rádio*. Moda de viola. Columbia nº 8.315, Lado A, 1937.

- MARQUES JR. Arlindo; ROBERTI, Roberto; ALVARENGA; RANCHINHO II. *Marcha da Saúva*. Marcha. Odeon, 13.740-B, dez. 1954.
- REDONDO, Jaime; CARVALHO, Helena Pinto de. *Chi! iaiá tá brava*. [S.l.]: Columbia, 22.021-B, 1930.
- REDONDO, Jaime; FERNANDINHO; JANNETE. *Chi... iaiá tá brava!...* Acompanhado por Regional. [S.l.]: Columbia, 55.156-B, 1939.
- SILVA, Antenogenes; CAMPOS, Ernani; PAGÁS, Irmãs. *A boemia da lua*. Marcha. Odeon, 11.325-A, 1936.
- SILVA, Luiz Dias. *No estúdio da rádio*. Humorismo. Arte-fone, 4.025, 1930-1932.
- SILVEIRA, Décio Pacheco da; OLIVEIRA, Januário de. *Saudades de minha terra*. Acompanhado por Conjunto Serenata. Valsa. Columbia, 8.195-B, 1936.
- SILVEIRA, Decio Pacheco; SERENATA, Conjunto. *Saudades de Minha Terra*. Valsa. Columbia, 8.189-A, 1936.
- SILVINO NETO; CARVALHO, Sonia. *A lua também quer brincar*. Marcha. Victor, 34.022-A, 1935.
- TORRES, Raul; FLORENCIO. *A Revolta de 9 de Julho*. Arte-Fone, 4.139, 1932.

Filmes

- Carnaval em Lá Maior*. Adhemar Gonzaga, Mário Audrá Jr. São Paulo: Companhia Cinematográfica Maristela/Cinédia. 1955. 90 min., 35 mm, BP.
- A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. Carlos Adriano Jerônimo Rosa. 1998. 15 min., 35mm.
- São Paulo*. Julien Bryan. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. 1943. 15 min., 16 mm, BP.

Programas de Rádio

- Carnaval Cafiaspirina*. Participação de Isaurinha Garcia, Vagalumes do Luar (Hervê Cordovil) e Otelo Santiago. São Paulo: Rádio Record, fev.1950. MIS-SP. Memória Paulistana.
- Cortiço, o retrato vivo da vida*. Roteiro e produção: Júlio Atlas. Regente: Gabriel Migliori. Participação: José Rubens, Mário Sena, Adoniran Barbosa, Armando Peixoto, Oswaldo de Barros, Hélio V. Lins, Maria Onelia, A. Aguiar. São Paulo: Rádio Record, 5.10.49. MIS-SP. Memória Paulistana.
- Cultura Documento*. A História do Rádio, parte 2. São Paulo: Rádio Cultura, s/d. CCSP-AMM.
- Nossa Cidade*. Roteiro e direção: Oswaldo Moles. Regente: Hervé Cordovil. Participação: Maria Amélia, Celina Amaral, Leonor de Abreu, José Rubens, Adoniran Barbosa, Vicente Leporace, Oswaldo de Barros e Mário Serra. São Paulo: Rádio Record, [1949]. MIS-SP. Memória do Rádio.
- Programa Comemorativo de 44 anos da Record*. 5 Vols. São Paulo: Rádio Record, jun.1975. MIS-SP. Memória do Rádio.
- Programa Memória*. Produção e apresentação: Milton Parron. São Paulo: Rádio Bandeirantes, s/d. Centro de Documentação e Memória da Rádio Bandeirantes (Cedom).

Scripts

- Luna de Arrabal*. Apresentação de Ary Falcone. Locutor: Jóta Domingues. Legendas literárias de Egas Muniz e João Gaia Gomes. Orquestra Típica Colon, sob a direção de Totó (Antonio Sergi). 13.1.1944. 1 roteiro radiofônico. CCSP-AMM, DT 2909.
- Curiosidades Bandeirante*. Fantasia radiofônica “Notas Musicaes”. Produção e narração: José Medina. Radiadores: Rosália Ferraro, Walter Forster, Daisy Fonseca, Aramis de la Torre, Santiago Netto, Maristela de Barros, J. Silvestre. Contrarregra: Bruno de Lucca. Déc. 1940. 1 roteiro radiofônico. CCSP-AMM, DT2922.

Momentos Musicais Ford, nº1, 2.7.1947; nº 4, 23.7.1947; nº 5, 30.7.1947; nº6, 6.8.1947; nº7, 13.8.1947; nº8, 20.8.1947; nº 10, 3. 9.1947. Acervo Leon Kaniefsky.

O Maestro Veste a Música. Produção: Thalma de Oliveira. Programa-mostra para São Paulo Alpargatas SA. CCSP-AMM, DT 2919.

Sol Tropical, 23.4.1945; 25.4.1945. Redação e legendas: Odilon Negrão. CCSP-AMM, DT 2910 e DT 2911.

Documentos da administração pública

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, 19ª Sessão Ordinária, 4.6.1927, p. 238-239.

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, 19ª Sessão Ordinária, 4.6.1927, p. 239.

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, 9ª Sessão Ordinária, 23.3.1929, p. 197-198.

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Projeto de Lei 9/1929, 4ª Sessão Ordinária, 16.2.1929, p. 105.

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Substitutivo ao Projeto de Lei 9/1929, 8ª Sessão Ordinária, 16.03.1929, p. 176.

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Substitutivo ao Projeto de Lei 9/1929, 8ª Sessão Ordinária, 16.03.1929, p. 180.

CÂMARA MUNICIPAL de São Paulo, Substitutivo ao Projeto de Lei 9/1929, 8ª Sessão Ordinária, 16.03.1929, p. 183.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, Seção 1, 10.11.1937, p. 22359.

Jornal do Estado – órgão oficial dos poderes do Estado de S. Paulo – Brasil, Sábado, 4 de fevereiro de 1933 – 2ª fase, num. 28, Ano I.

Jucesp. Rádio Tupi Sociedade Anonima. Ficha de Breve Relato, 2 p.

Biografias

ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Edição Manon, 1986.

CAMORIM, Botyra. *Sonata em quatro movimentos (vida artística do maestro Gaó)*. Mogi das Cruzes, SP: edição da autora, 1985.

CAMPOS JR., Celso. *Adoniran: uma biografia*. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2010.

CARDOSO, Tom e ROCKMANN, Roberto. *O Marechal da Vitória. Uma história de Rádio, TV e Futebol*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

CARVALHO FILHO, Paulo Machado de. *Histórias... que a história não contou*. Organização de Carlos Coraúcci. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: FUNARTE : Instituto Nacional de Música, 1985.

LIMA, João de Souza. *Moto perpetuo: a visão poética da vida através da música. Autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1982.

MENDES, Edith Gabus. *Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à televisão*. São Paulo: Lua Nova, 1988.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Quem é quem no Brasil: biografias contemporaneas. 2ª Edição. São Paulo: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1951.

Quem é quem no Brasil: biografias contemporâneas. Vol. IV. 1. Ed. São Paulo: Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1955.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RODRIGUES, Carolline. *Ivani Ribeiro: A dama das emoções*. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2018.

SILVA, Maria Immaculada da. *Sorocabinha: vida e obra. A raiz da música sertaneja*. São Paulo: Scortecci, 2011.

Referências Bibliográficas

- ADAMI, Antonio. *O Rádio com Sotaque Paulista*. Pauliceia Radiofônica. São Paulo: Editora Mérito, 2014.
- ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. COHN, Gabriel. (org). Coleção Grandes cientistas sociais. FERNANDES, Florestan (coord). São Paulo: Ática, 1994.
- ALBERT, Pierre; TUDESQ, André-Jean. *Historia de La Radio y La Televisión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ALZUGUIR, Rodrigo. Perfil biográfico. In: BATISTA, Wilson [1913-1968]. *Cancioneiro comentado*. Idealização, pesquisa, seleção de repertório e perfil biográfico Rodrigo Alzuguir. São Paulo: Irmãos Vitale, 2013.
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira* [1928]. 4ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- _____. *Música e jornalismo. Diário de S. Paulo*. Pesquisa, estabelecimento do texto, introdução e notas por Paulo Castagna. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. (Obras Completas de Mário de Andrade, Vol. VII).
- AZEVEDO, Lia Calabre de. *No Tempo do Rádio: Radiodifusão e Cotidiano no Brasil. 1923 – 1960*. Tese (Doutorado em História). Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2002.
- BARBOSA FILHO, André. Pauliceia radiofônica: gêneros e formatos. In: MELO, José Marques de; ADAMI, Antonio. *São Paulo na Idade Mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.
- BARBOSA, Alexandre de Freitas. *A formação do mercado de trabalho no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2008.
- BARROS, Rubem Rabello Maciel de. *A (Re)Construção do Passado: Música, Cinema, História*. 2011. 208 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2011.
- BARROSO, Inezita. Inezita Barroso: bisavó do Michel Teló? Entrevista a Pedro Alexandre Sanches. *Farofafá*, 5.1.2012. [Meio de divulgação digital]. Disponível em: <http://farofafa.cartacapital.com.br/2012/01/05/inezita-barroso-bisavo-do-michel-telo/>. Acesso em: 20.8.2018.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. V. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *A hora das crianças: narrativas radiofônicas de Walter Benjamin*. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2015.
- BESSA, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. 358 f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2012.
- _____. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: *Ficções*. Porto Alegre: Ed. Abril, 1972.
- BRECHT, Bertolt. Teoría de la radio. In: GODED, Jaime (compilador). *Los médios de La comunicación colectiva*. México: Universidad Autónoma de México, 1976 (Série Lecturas 1).
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BUCH, Esteban. Philosophies de la radio par gros temps. *Critique*, 2011/10, nº 773.
- BURKE, Peter. *Variadaes de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, s/d.
- CALABRE, Lia. Políticas públicas e culturais de 1924 a 1945: rádio em destaque. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 31, pp. 161-181, 2003.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

- _____. *Luz Neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel : Sesc, 1995.
- CANDIDO, Antonio [1965]. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANTERO & COMEGNO, V. *A Dinastia do Rádio Paulista*. Bragança Paulista, SP: ABR Editora, 2013.
- CANTERO, Thais Matarazzo. *A música popular no rádio paulista (1928-1960)*. 2ª ed. São Paulo: Editora Matarazzo, 2015.
- CAPELATO, Maria Helena R. *Os arautos do liberalismo. Imprensa paulista 1920-1945*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CARONE, Iray. Sobre o conceito adorniano de “regressão da audição” nos manuscritos de 1938. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, Número 6, pp. 259-288, dez. 2014.
- CAROZZE, Valquíria Maroti. *Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico de audições*. São Paulo: Alameda, 2014.
- CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: a construção social da vocação*. São Paulo: Alameda, 2012.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *O rádio paulista no centenário de Roquette Pinto. 1884-1984*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1984.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- _____. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- _____. *História e Psicanálise. Entre a ciência e a ficção*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- COEUROY, André. *Panorama de la Radio*. Avec un exposé technique de Jean Mercier. Dixième édition. Paris, Éditions KRA, 1930, s/n.
- COHEN, Andréa, Les compositeurs et l'Art radiophonique. *Site du Groupe de Recherches et d'etudes Sur La Radio* [<http://www.grer.fr/>], Janvier 2009.
- COLI, Juliana. *Vissi D'Arte por amor a uma profissão: um estudo sobre a profissão do cantor no teatro lírico*. São Paulo: Annablume, 2006.
- CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Geração Editorial : Edusp, 2000.
- DAECTO, Marisa Midori. *Comércio e vida urbana na cidade de São Paulo (1889-1930)*. São Paulo: Senac, 2002.
- DARNTON, Robert. *Poesia e polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII*. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DOUGLAS, Susan J. *Listening in: radio and the American imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. 257 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.
- _____. Risos de muitos sotaques: o humorismo no rádio paulistano (1930-50). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 181-193, jul.-dez. 2007.
- _____. Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40. *Revista de História Regional*, 8(2): 9-47, Inverno 2003.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica, popular*. Edição Marcos Antonio Marcondes. 2. ed. São Paulo: Art Editora: Itaú Cultural.
- FABBRI, Franco. La escucha tabú. In: *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*. Barcelona: Orquesta del Caos, 2008.
- FERRARETTO, Luiz Artur. O rádio antes do rádio: o Brasil como mercado para a indústria eletroeletrônica (1910-1920). *Anais do 11º Encontro Nacional de História da Mídia da Alcar*. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017.
- FONSECA, A. C. da; SYLOS, H. de. (org.). *Câmara Municipal de São Paulo: legislatura de 1926-1928*. São Paulo: Escolas Salesianas do Lyceu C. de Jesus, 1930, p. 74-79.
- FRANCISCO A. Rocha. *Figurações do ritmo: da sala de cinema ao salão de baile paulista*. 2006. 220 p. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH-USP, 2007.

- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A dança dos deuses: futebol, cultura, sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FREIRE, Rafael de Luna. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 51, jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862013000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 7 nov. 2013.
- GALLINI, Stefania; NOIRET, Serge. La historia digital en la era del Web 2.0. Introducción al dossier Historia digital. *Historia Crítica*, n° 43, pp. 16-37, Bogotá, enero-abril 2011.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- GENARO, Thiago de Mello. *Práticas publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2013.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. 4ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.
- GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. 2018. 451f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2018.
- _____. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- GUERRINI JR., Irineu. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- _____. *Túlio de Lemos e seus admiráveis roteiros: rádio, arte e política*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- GURGUEIRA, Fernando L. *A integração nacional pelas ondas. O rádio no Estado Novo*. 1995, 182p. Dissertação (Mestrado em História Social) – DH-FFLCH-USP, São Paulo, 1995
- HELENA JR., Alberto. Curta revive Vassourinha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1998. Ilustrada, p. 13.
- HELENA, Regina. “Escritora quer adolescentes com os pés no chão”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 e 22.6.1970, p. 3.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva : Fapesp, 2009.
- IKEDA, Alberto T. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Revista de Comunicação e Artes*, São Paulo, USP, ano 10, vol. 13, pp. 111-124, 1984.
- _____. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1998.
- KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated, with an Introduction, by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.
- LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. 5ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- LEAL, Isa Silveira. *A Rainha do Rádio*. São Paulo: Edição Saraiva, s/d [Coleção Rosa, n° 60]
- LENHARO, Alcir. Fascínio e Solidão: As Cantoras do Rádio nas Ondas Sonoras do seu Tempo. *Luso-Brazilian Review*. Wisconsin, Vol. 30, No. 1, “Changing Images of the Brazilian Woman: Studies of Female Sexuality in Literature, Mass Media, and Criminal Trials, 1884-1992”, (Summer, 1993).
- _____. *A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas: Unicamp, 1995.
- _____. *Sacralização da política*. 2ª ed. Campinas: Papirus/Editora da Unicamp, 1989.
- LEVIN, Thomas Y.; LINN, Michael von der. Elements of a Radio Theory: Adorno and the Princeton Radio Research Project. *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 2 (Summer, 1994).

- LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, a mais alta patente do rádio, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. São Paulo: Alameda : Fapesp, 2014.
- LOBATO, Monteiro [1926]. *O presidente negro*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2009.
- LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, pp. 63-105, São Paulo, n° 17, nov. 1998.
- MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre. Ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MAIA, Marta Regina. *Quadros radiofônicos: memórias da comunidade radiouvinte paulistana (1930 – 1950)*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002
- MAISONNEUVE, Sophie. De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4, n° 92.
- _____. *L'invention du disque. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains (1877-1949)*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009
- MAMMÌ, Lorenzo. “A era do disco”. In: *A fugitiva. Ensaio sobre música*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017, pp. 104-126.
- MARANHÃO FILHO, Luiz. *São Paulo – o rádio de ideias*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – São Paulo, ECA-USP, 1998.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MATALLANA, Andrea. Inventando la radio comercial: apuntes para una biografía de Jaime Yankelevich. *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, n° 58, pp. 147-166, Mayo 2013.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade que mais cresce no mundo. São Paulo território de Adoniran Barbosa. *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo, n° 15 (3), 2001.
- MATTAR, Denise, MARTINS, Ana Luiza (curadoria). *Traço, humor e cia*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira : Editora Fundação Armando Alvares Penteado, 2003.
- MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MÉADEL, Cécile. *Histoire de la radio des années trente: du sans-filiste à l'auditeur*. Paris: Anthropos : Institut National de l'Audiovisuel, 1994.
- MELLO, Jorge. *Gente humilde: vida e música de Garoto*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2012.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara. Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2009.
- MEYER, Adriano. A Orquestra Universitária de Concertos da Universidade de São Paulo. *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Campinas, 2017.
- MICHELETTI, Bruno Domingues. *Oswaldo Moles: O legado do radialista*. 2015. 247 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – São Paulo, Universidade Paulista, 2015.
- MIRANDA, Suzana Reck. Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil. *Revista Significação*, v. 42, n° 44, 2015.
- MOLES, Oswaldo. *Piquenique Classe C. Crônicas e flagrantes de São Paulo*. São Paulo: Boa Leitura, [s/d].
- MOLES, Oswaldo. *Recado de uma garoa usada. Flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. Organização e perfil biográfico por Celso Campos Jr. São Paulo: Garoa Livros, 2014.
- MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018.
- _____. “Entre a memória e a história da música popular”. In: MORAES; SALIBA (orgs.). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- _____. Lúcio Rangel comendo “ovos quentes com Noel Rosa”: a invenção de uma historiografia da música popular. *Revista Brasileira de História*, vol. 38, n° 77, 2018a.
- _____. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

- _____. Rádio e Música Popular nos Anos 30. *Revista de História da FFLCH-USP*. São Paulo, nº 140, 1º sem. de 1999.
- _____. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- MORAES, Julio Lucchesi. *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)*. 2014. 391 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – FFLCH-USP, São Paulo, 2014.
- MORELLI, Rita C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Unicamp, 1991. [Série Teses]
- MOTOYAMA, Shozo (org.). *USP 70 Anos: Imagens de Uma História Vivida*. São Paulo: Edusp, 2006.
- MOTT, Maria Lúcia de Barros; BYINGTON, Maria Elisa Botelho; ALVES, Olga Sofia Fabergé. *O gesto que salva: Pérola Byington e a Cruzada Pró-Infância*. São Paulo: Grifo Projetos Históricos e Editoriais, 2005.
- MURCE, Renato. *Bastidores do rádio (fragmentos do Rádio de ontem e de hoje)*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1976.
- NAPOLITANO, Marcos e WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 20, nº39, 2000.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- NUNES, Geraldo. São Paulo de Todos os Tempos, o programa que ensinou o sentido de respeito à cidade. *Estadão*, São Paulo, 18.10.2014. Madrugadas & Memórias [meio de divulgação digital]. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/geraldo-nunes/sao-paulo-de-todos-os-tempos-o-programa-que-ensinou-o-sentido-de-respeito-a-cidade/>. Acesso em 20.8.2018.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural*. 5ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. *Românticos e folcloristas. Cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- ORTRIWANO, Gisela Swetlana. Radiojornalismo no Brasil: fragmentos de história. *Revista USP*, São Paulo, n.56, pp. 66-85, dezembro/fevereiro 2002-2003.
- PASQUALINI, Maria Elisa Peretti. *Arranjos: repertório da Rádio Record de São Paulo (1928-1965)*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 1998.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2001.
- PICHERZKY, Andrea Paula. Armando Neves – Choro no violão paulista. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes/Unesp, São Paulo, 2004.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Ressonâncias da Modernidade: linguagem radiofônica e cultura urbana”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.), *Caminhos da História*. São Paulo: Xamã, 2006.
- PINTO, Theophilo Augusto. *Gente que brilha quando os maestros se encontram: música e músicos da “Era de Ouro” do rádio brasileiro (1945-1957)*. São Paulo: Alameda, 2014.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação. A idéia de mestiçagem na crítica musical do caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2000.
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. São Paulo: Humanitas : FFLCH/USP, 2001.
- RAUCH, André. L'oreille et l'oeil sur le sport. *Communications*, 67, 1998. Le spectacle du sport, pp. 193-210. [Meio de divulgação eletrônico]. Disponível em http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1998_num_67_1_2025. Acesso em: 21.3.2017.
- ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ROCHA, Vera Lúcia; VILA, Nanci Valença Hernandes. *Cronologia do Rádio Paulistano: anos 20 e 30*. São Paulo: CCSP/ Disvisão de Pesquisas, 1993. Vol. 1.
- SAID, Edward W. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SALIBA, Elias Thomé. “Pequena história do documento: aventuras e desventuras pós-modernas”. In: LUCA, Tania de; PINSKY, Carla B.. (Org.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2014.

- _____. As palavras e os homens: oratória, crônica e novela na São Paulo de 32. *Projeto História*, pp. 103-114, São Paulo, nº 10, dez./1993.
- _____. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)*. 2ª ed. São Paulo: Annablume : Fapesp, 2003.
- SANTOS, Jacqueline Pithan dos. *Miroel Silveira, um homem de teatro no espírito de seu tempo*. 208 f. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – ECA, USP, 2010.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHAEFFER, Pierre. *Ensaio sobre o rádio e o cinema: estética e técnica das artes-relé, 1941-1942*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil, vol.3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista USP*, São Paulo, nº 63, p. 16-35, set./nov. 2004.
- _____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SILBERMANN, Alphons. *La música, la radio y el oyente*. Traduzido para o espanhol por Alicia R. De Lechner. Buenos Aires: Nueva Vision, 1957.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1967.
- SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. *Memória e história: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986)*. 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2018.
- SMULYAN, Susan. *Selling radio: the commercialization of American broadcasting (1920-1934)*. Washington : London : Smithsonian Institution Press, 1994.
- STERNE, Jonathan. *The audible past. Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- SUISMAN, David. *Selling sounds: the commercial revolution in American music*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2009.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o rádio não contou*. São Paulo: Negócio Editora, 1997.
- TEIXEIRA, Carla Drielly dos Santos. A imprensa como fonte para estudos radiofônicos. *Temporalidades*, v. 6, n. 3, set./dez. 2014 – Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2014.
- _____. *Das ondas do rádio ao papel dos jornais: desenvolvimento da radiodifusão e autonomia política da imprensa no Brasil, 1931-1937*. 2015. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Unesp, Assis, 2015.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo, 1924-1934*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : PW, 1990.
- _____. *O imperialismo sedutor: americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2013.
- _____. Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954). In: PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- TOURNÈS, Ludovic. Le temps maîtrisé. L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2006/4 (nº 92), pp. 5-15. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-4-page-5.htm>. Acesso em 11 out. 2016.

- VELLOSO, Monica Pimenta. A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. *Revista Rio de Janeiro*, n. 8, p. 83-100, set./dez. 2002.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis, RJ: KBR Editora Digital, 2015.
- VILELA, Ivan. Canonizações e esquecimentos na música popular brasileira. *Revista USP*, São Paulo, nº 111, pp. 125-134, out.nov.dez./2016.
- _____. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2013.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 - 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte : Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WEBER, William. Did People Listen in the 18th Century? *Early Music*, Vol. 25, No. 4, 25th Anniversary Issue; Listening Practice (Nov., 1997).
- WINTHROP-YOUNG; WUTZ. Translators' Introduction. In: KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Translated, with an Introduction, by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.
- WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

ANEXO 1

Roteiro de escuta das fontes audiovisuais, disponíveis para consulta em: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/472-o-som-da-garoa-cultura-radiofonica-e-producao-musical-em-sao-paulo-anos-1930-e-1940#audioosomdagaroa>

O som da garoa: Cultura radiofônica e produção musical em São Paulo (anos 1930 e 1940).

1. *São Paulo*. Julien Bryan. Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. 1943. 15 min., 16 mm, BP.
2. TORRES, Raul; FLORÊNCIO. A Revolta de 9 de Julho. *Arte-Fone*, 4.139, 1932.
3. MANDY & SOROCABINHA. A muié e o rádio. *Moda de viola*. Columbia nº 8.315, Lado A, 1937
4. *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. Carlos Adriano Jerônimo Rosa. 1998. 15 min., 35mm.
5. REDONDO, Jaime; CARVALHO, Helena Pinto de. Chi! iaiá tá brava. [S.l.]: Columbia, 22.021-B, 1930
6. REDONDO, Jaime; FERNANDINHO; JANNETE. Chi... iaiá tá brava!... Acompanhado por Regional. [S.l.]: Columbia, 55.156-B, 1939
7. ALVARENGA, Murilo; RANCHINHO; SALES, Chiquinho Sales. *Musga estrangeira*. *Moda de viola*. Odeon, 11790-A, nov. 1939
8. BARBOSA, Adoniran; AIMBERE, J; TORRES, Raul. Dona boa. *Marcha*, Columbia, 8.129-A, 1934
9. FIO, Nhô; TONICO. Leilão dos cantores de rádio. *Moda de viola*. Columbia, 55.281-A, jul.1941.
10. SILVEIRA, Décio Pacheco; SERENATA, Conjunto. *Saudades de Minha Terra*. Valsa. Columbia, 8.189-A, 1936.
11. SILVEIRA, Décio Pacheco da; OLIVEIRA, Januário de. *Saudades de minha terra*. Acompanhado por Conjunto Serenata. Valsa. Columbia, 8.195-B, 1936.
12. SILVA, Luiz Dias. No estúdio da rádio. *Humorismo*. *Arte-fone*, 4.025, 1930-1932.

ANEXO 2

Quadro dos artistas e técnicos do rádio paulistano, elaborado a partir do *Almanaque o Rádio de 1951*. Compilado e editado por Thyrso Pires. São Paulo, janeiro de 1951, Ano 1. CCSP, Arquivo Multimeios, P885/CM LI 189.

As informações preservam a redação da publicação original e a maneira como os entrevistados responderam à pergunta.

Nome artístico - slogan	Nome verdadeiro	Data de nascimento	cidade	Profissão mais modesta que exerceu até hoje?	Profissão que exerce fora do rádio	Cargo em que se iniciou no rádio	Qual emissora e quando	Data de início	Quanto ganhava	Atividade atual no rádio	Principais emissoras em que atuou
Abigail de Lourdes	Abigail de Lourdes Bernardo	07/11/1932	Guarantã, SP		Cantora	Cantora	Rádio Clube de Marília	08/06/1940	Cr\$180,00 (por mês)	Radiatriz e locutora	Rádio Clube de Garça, Cruzeiro do Sul e Associadas
Adolfo Guimil	Adolfo Guimil Sabaris	05/01/1920	Pontevedra, Espanha	Bancário	Programador	Programador	Panamericana	1948	Sempre trabalhei por conta própria	Diretor de "La Voz de España"	Panamericana, Bandeirantes e Tupi
Adoniran Barbosa - "O milionário creador de tipos"	João Rubinato	07/11/1910	Valinhos, SP	Entregador de marmitta	Cantor de samba	Cantor de samba	Cruzeiro do Sul (Calouro) - Data: 1933.		Nada e depois Cr\$30,00	Radiador cômico	DiFunora, Cosmos, Cruzeiro e Record
Alberto de Carvalho	Aparecido Bento de Carvalho	29/03/1926	Jaboticabal, SP	Entregador de farmácia	Contra-regra	Contra-regra	Associadas de São Paulo	22/03/1948	Cr\$1.200,00 (por mês)	Contra-regra e radiador	Associadas de São Paulo
Aleu Silveira	Aleu Camargo Silveira	17/04/1911	Ribeirão Preto, SP	Escriturário Ferroviário	Locutor	Locutor	Rádio Clube de Ribeirão Preto	10/10/1930	Cr\$150,00 (por mês)	Locutor, radiador, redator	Rádio Difusora, Cosmos, Tupi do Rio de Janeiro e Bandeirantes
Alicia de Toledo	Alicia de Toledo Pereira	13/06/1929	Itajubá, MG	Aprendiz em perfumaria	Datilógrafa	Datilógrafa	Associadas de São Paulo	01/04/1947	Cr\$500,00 (por mês)	Auxiliar de redação	Só Associadas de São Paulo
Alidasa de Oliveira	Odete Lucas de Oliveira	17/Jun	Botatava, SP	Ferroviana	Radiatriz	Amadora	Bandeirantes			Radiatriz	São Paulo, Cruzeiro do Sul, Piratininga, Bandeirantes e Associadas
Aldo Santiago	Aldo Sebastião Coimbra	24/03/1922	Porto Alegre, RS	Funcionário Público	Cantor	Cantor	Sociedade Rádio Gaúcha	1941	Cr\$150,00 (por mês)	Cantor	Difusora de Porto Alegre, Guarujá de Florianópolis, Rádio Clube de Curitiba, Associadas de São Paulo
Alfredo Grossi	Leandro Alfredo Grossi	06/06/1918	Buenos Aires, Argentina		Músico	Músico	Rádio Belgrano de Buenos Aires	20/06/1935	4 pesos (cachê)	Diretor da Orquestra Típica que leva o seu nome	Belgrano, El Mundo, Tupi do Rio, Rádio Clube, Rádio Cruzeiro do Rio, Ipanema e Associadas
Alfredo Nagibe - "Brigadeiro da Alegria"	Alfredo Nagib	28/out	São Paulo		Locutor	Locutor	Sorocaba	02/200,00 (por mês)		Locutor	Sorocaba, Record, Cosmos, Educadora e Tupi
Alfredo Todaro	Alfredo Todaro	3/11/1898	Ribeirão Bonito, SP	Funcionário de casas de loterias	Radiador	Radiador	Piratininga	11/02/1942	Cr\$300,00 (por mês)	Radiador e ensaiador e diretor de teatros	Piratininga, Cruzeiro do Sul, Cosmos e São Paulo
Alvaro de Albuquerque	Alvaro de Albuquerque	30/10/1914	São Paulo	Barbeiro	Escrivente da Força Pública	Tocador de Violílo	Rádio Bragança	26/05/1949	colaboração	Radiador	Rádio Bragança, Excelsior de São Paulo
Alves Teixeira	Antonio Alves Teixeira	20/12/1910	São Paulo	Desenhista	Jornalista	Locutor (jornalista)	Tupi	1941	Cr\$800,00 (por mês)	Locutor, programador, redator	Tupi, Difusora e Bandeirantes
Amaral Novais	Iraci Potiguara Novazzi	04/05/1925	Itapetins, SP	Confenente de Estrada de Ferro	Radiador	Radiador	Associadas de São Paulo	15/12/1949		Radiador e cantor	Associadas de São Paulo
Amélia Rocha	Amélia Rocha de Barros	09/04/1925	São Paulo		Radiatriz	Radiatriz	Piratininga	1940	Amadora	Radiatriz	Piratininga, São Paulo, América, Associadas e Excelsior
Antonio Carlos Ladeira	Antonio Carlos Ladeira	02/09/1915	Campinas, SP	Auxiliar de Escritório	Discotecário	Discotecário	Rádio Educadora de Campinas	1935	Cr\$170,00 (por mês)	Rádio Técnico	Rádio Educadora de Campinas, Rádio São Paulo e Rádio Cultura
Antonio Helio	Antonio Helio de Azevedo Marques	20/08/1918	Itapeva, SP	Só trabalho no rádio	Locutor	Locutor	Difusora	01/09/1943	Cr\$150,00 (por mês)	Locutor e comentarista esportivo	Associadas de São Paulo
Antonio Paulo Ferreira	Antonio Paulo de Oliveira Ferreira	06/11/1921	Itapetininga, SP	Estudante	Advocacia	Locutor, radiador	Difusora	1945	Cr\$30,00 (cachê)	Locutor	Rádio Difusora, Rádio Cultura
Arary Dias de Mello	José Arary Dias de Mello	31/07/1920	Lins, SP	Caixeiro de bazar	Advocacia	Locutor comercial	Bandeirantes	08/05/1940	Cr\$300,00 (por mês)	Locutor esportivo e Diretor do Departamento Esportivo	Bandeirantes, Cosmos, Excelsior, América
Armando Peixoto	Armando Peixoto	23/03/1912	São Paulo	Office-boy	Escritório	Cômico	S. Paulo	nov/34	Cr\$20,00 (cachê)	Radiador	S. Paulo, Difusora, Cruzeiro do Sul, Tupi, Record, Bandeirantes, Cosmos e América
Armando Rosas	Armando Antonio Rosas	30/05/1906	Santos, SP	Redator da revista "flama"	Redator	Redator	Atlântica de Santos	23/12/1934	Cr\$700,00 (por mês)	Redator	Atlântica e Record
Arminda Falcão - "A mais perfeita intérprete da música portuguesa no Brasil"	Arminda Falcão Waldeck	14/12/1906	Coimbra, Portugal	Caixa de cinema	Cantora	Cantora	Educadora Paulista	18/02/1934	Cr\$400,00 (por mês)	Cantora	Educadora, Record e Associadas de São Paulo
Arnaldo Pescuma - "O cantor de todos os ritmos"	Arnaldo Pescuma	29/01/1906	São Paulo	Contador e alfaiate	Cantor	Cantor	Educadora Paulista	02/12/1925	Cr\$200,00 (por mês)	Cantor	Record, Mayrink Veiga, Philips, Belgrano e Portenha de Buenos Aires, El Pueblito de Montevideo, Difusora e Tupi
Ary Campos	Ary de Oliveira Campos	22/07/1922	Guará, SP	Repórter de um jornal do interior	Advocacia	Cantor	Educadora Paulista	mar/42	Cr\$280,00 (por mês)	Diretor de Estúdio	Educadora Paulista, Piratininga, Cosmos e América
Ary Silva - "O cronista que dispensa adjetivos"	Ary Silva	28/06/1917	São Paulo	Vendedor de ramos na praça	Advocacia e jornalismo	Cronista e repórter	Bandeirantes	01/04/1938	Cr\$150,00 (por mês)	Comentarista esportivo	Bandeirantes, Difusora e Tupi
Ascendino de Souza - "O mais jovem redator"	Ascendino de Souza Ferreira Filho	01/08/1928	Niterói, RJ	Carregador de marmitta	Redator de revista	Operador	Exlnta R. S. Fluminense	02/07/1944	Cr\$400,00 (por mês)	Radiador e redator	Rádio Sociedade Fluminense, Mayrink Veiga, Cruzeiro do Sul do Rio, Tupi e Difusora de São Paulo
Augusto Barone - "O homem dos sete instrumentos"	Augusto Barone	12/12/1902	Porto Alegre, RS	Caixeiro de loteria	Contra-regra e radiador	Contra-regra e radiador	Record	16/09/1941	Cr\$500,00 (por mês)	Diretor de rádio-teatro, ensaiador, radiador	Record, Tupi, S. Paulo e Farrupiilha
Aurelio Ribeiro	Antonio Carlos de Azevedo	19/07/1922	Remaço, BA		Doméstica	Doméstica	Bandeirantes	18/06/1942	Cr\$200,00 (cachê)	Redator e cantor	Bandeirantes e Record
Aurelio Campos	Aurelio Rosolino Campos	10/08/1914	Santos, SP	Professor de jornalismo	Advocacia	Locutor e redator	S. Paulo	01/09/1937		Locutor esportivo, produtor, animador	Rádio São Paulo, Tupi e Difusora
Azevedo Neto	José Azevedo	05/02/1909	S. João da Boa Vista, SP	Vendedor de primários nos trens da Mogiana	Farmacêutico	Locutor	Rádio Club Ribeirão Preto	mar/44	Cr\$440,00 (por mês)	Locutor	Rádio Club Ribeirão Preto, América, Panamericana e Record
Badão	Carlos Ribeiro Canzela	16/05/1912	Ponta Grossa, PR		Humorista	Humorista	Difusora	ano de 1947	Cr\$100,00 (cachê)	Músico excêntrico e datilógrafo	Tupi e Difusora
Bado - "O absoluto"	Oswaldo Canecchia	02/02/1917	Campinas, SP		Locutor/humorista	Locutor/humorista	Educadora de Campinas	ano de 1942	Cr\$30,00 (cachê)	Cantor	Baseia todas as Emissoras Associadas do Brasil
Basiano Neves	Helio Neves Cotrim	06/09/1923	Cateté, BA	Comercário	Cantor-regra	Cantor-regra	Cultura	11/10/1947	Cr\$800,00 (por mês)	Copista, radiador, operador	Cultura
Baptista de Souza "O sambista impar de São Paulo"	João Baptista de Souza	11/07/1918	Rio de Janeiro		Motorista	Corista de Ataíffo Alves e Sua Academia	Mayrink Veiga	1939	Cr\$30,00 (cachê)	Cantor	Rádio Guanabara, Nacional, Mayrink Veiga (Rio de Janeiro), Record, Tupi e Difusora (São Paulo)
Berimbau	Helio Vieira Lins	05/02/1928	Macéió, AL		Humorismo e canto caipira	Humorismo e canto caipira	Rádio Club de Pernambuco	1943	Cr\$150,00 (por mês)	Humorismo, canto caipira, radioteatro	Mayrink, R. C. do Brasil, Guaraní e Mineira (Belo Horizonte), Excelsior da Baía, Nacional e Record
Blota Junior	José Blota Junior	03/03/1920	Ribeirão Bonito, SP	Tipógrafo amador	Advocacia	Locutor esportivo	Rádio Cosmos	26/11/1939	Cr\$200,00 (por mês)	Locutor, animador, comentarista	Cosmos, São Paulo, Cruzeiro do Sul e Record Nacional, Jornal do Comércio (Recife), Rádio Clube (Recife), Inconfidência (Belo Horizonte) e Rádio Sociedade (Salvador)
Bob Nelson - "O cow-boy do rádio"	Nelson Roberto Perez	12/10/1921	Campinas, SP	Escriturário	Proprietário de Farmácia	Cantor	Tupi	11/03/1943	Cr\$150,00 (por mês)	Cantor	Cultura, Cruzeiro do Sul, Bandeirantes e Record
Borges de Barros	Fleitey Borges de Barros	27/03/1923	Corumbá, MT	Menino de entrega	Radiador	Radiador	Standard Publicidade	28/09/1944	Cr\$20,00 (cachê)	Radiador	Cultura, Cruzeiro do Sul, Bandeirantes e Record
Brasil Filho	Armando Bellintani	23/03/1926	Ribeirão Preto, SP	Entregador de empório	Publicidade	Locutor	Bandeirantes	set/43	Cr\$150,00 (por mês)	Locutor	S. Paulo, Tupi, Difusora e Bandeirantes
Bruce Rodrigues Alves	Bruce Rodrigues Alves	04/03/1917	São Paulo	Corretor	Conta própria (Orquestra Invisível Boogie Woogie)	Operador	Record	04/03/1937	Cr\$150,00 (por mês)	Técnico de reportagens	Record, Educadora, Bandeirantes e Excelsior
Caco Velho - "O sambista Infernal"	Mateus Nunes	12/03/1912	Porto Alegre, RS	Fundidor	Músico	Cantor	Tupi	1943	Cr\$400,00 (por mês)	Cantor e músico	Tupi, Difusora, Record e Nacional do Rio de Janeiro
Capitão Furtado - "O caipira que fala com o coração"	Ariovaldo Pires	31/08/1907	Tietê, SP		Vivo de diretores autorais de composições e p.e	Intérprete do norte-americano Wallace Dowr	Cruzeiro do Sul			Programador e radiador	Rádio S. Paulo, Tupi (RJ) e SPN, Nacional, Difusora, Cultura e Excelsior
Capitão Bardulino	Pedro Astenori Mariângani	13/11/1904	Socorro, SP	Operário	Corretor de publicidade	Locutor	Bandeirantes	02/02/1939	Cr\$150,00 (por mês)	Redator	Bandeirantes
Carlo Buti - "A voz de ouro da Itália"	Carlo Buti	14/11/1904	Fidenza, Toscana, Italia	Inicie-me cedo no teatro	Cantor	Cantor	Radio de Roma		35 liras por dia, equivalente 1935 a Cr\$2,00 (cachê)	Cantor	Radio de Roma, Radio Torino, Radio Fidenza e em várias emissoras dos Estados Unidos. Em São Paulo, já fez temporadas na Rádio São Paulo e Emissoras Associadas.
Carlos Alton	Nivaldo de Mello	14/07/1920	S. José dos Campos	Barbeiro	Pintura	Sincronizador	Cruzeiro do Sul	10/11/1941	Cr\$300,00 (por mês)	Radiador	Cultura, Difusora, Record, Bandeirantes
Carlos de Araújo	Antonio Carlos de Araújo	15/08/1923	São Paulo	Febra em lojas	Corretor	Corretor	Cosmos	18/12/1942	Cr\$250,00 (por mês)	Cantor	Cosmos e S. Paulo
Carlos Costa	Carlos Ferreira da Costa	08/05/1918	São Paulo	Auxiliar em construção de estradas de rodagem	Cantor	Cantor	Cosmos	mar/38	Cr\$20,00 (cachê)	Locutor esportivo interiorano	Cosmos, Difusora, Excelsior, Cruzeiro do Sul e Panamericana
Carmen Silva	Maria Amélia Feijó Cancella	05/04/1916	Pelotas, RS	Florista	Radiatriz	Radiatriz	Rádio Cultura de Pelotas	02/02/1941	Cr\$50,00 (cachê)	Radiatriz	Tupi-Difusora, América, Record, Pelotas (RS)
Casé	José Ferreira Godinho Filho	03/08/1932	Guauxupé, MG	Sempre foi músico	Músico	Músico	Tupi	10/10/1946	Cr\$2300,00 (por mês)	Músico	Associadas de São Paulo
Cassiano Gabus Mendes	Cassiano Gabus Mendes	29/07/1927	São Paulo		Datilógrafo de Otávio Gabus Mendes	Radiador	Bandeirantes	1939	Amador	Produtor, redator, radiador, locutor esportivo, em de São Paulo	Bandeirantes, Record, Difusora, Tupi. É o diretor da parte de Televisão da Difusora de São Paulo
Cecy de Alencar - "A dupla romântica do Rádio, com Wald, Gíglion"	Nabilisa Semensati	04/07/1925	Araraquara, SP		Cantora (garota com 8 anos)	Cantora (garota com 8 anos)	Cultura de Araraquara	1933	Cr\$120,00 (por mês)	Radiatriz	Cultura de Araraquara, Cruzeiro do Sul e Rádio S. Paulo
César Montenegro	Renato Augusto Montenegro César	27/02/1925	Guaratangua, SP	Nenhuma, pois só trabalhou em rádio			Pan-Americana	01/05/1944	Cr\$400,00 (por mês)	Radiador	Pan-Americana e Associadas
Chico Carretel - "O Faizendeiro Milionário do Bom Humor"	Durvalino Peluso	21/08/1906	Socorro, SP	Barbeiro	Corretor e proprietário do atelier fotografico	Humorista caipira	S. Paulo	07/04/1934	Cr\$250,00 (por mês)	Programador, animador e artista	São Paulo e Cruzeiro do Sul
Chucho Martinez - "La voz inconfundible de México"	Jesus Martinez Gil	19/12/1917	Misantla, Vera Cruz, Mexico		Cantor	Cantor	XEW, México	01/01/1935	500 pesos (2.000 cruzeiros)	Cantor	Rádio Belgrano, NBE, Nova York, CMQ, Havana, Cultura, Tupi e América, Brasil
Cid Moreira	Cid Moreira	29/09/1927	Taubaté, SP	Contador	Locutor	Locutor	Rádio Difusora Taubaté e Rádio Bandeirantes	15/11/1945	750 cruzeiros (por mês)	Locutor	Rádio Difusora Taubaté e Rádio Bandeirantes
Ciro Bassini	Enzo Ciro Bassini	04/06/1916	São Paulo	Nenhuma, pois só pertenceu ao rádio à advocacia	Advocacia	Redator	Cultura	jun/44 nada			Cultura, São Paulo e Difusora
Ciro Pompeio do Amaral	Ciro Pompeio do Amaral	19/08/1913	Rio de Janeiro	Datilógrafo comercial	Traduções avulsas	Redator	S. Paulo	1.300 cruzeiros	Redator-programador	S. Paulo, Tupi, Globo, Tupi do Rio	
Claudio Moretto	Claudio Moretto	13/02/1928	São Paulo	Artista de circo	Nenhuma	Contra-regra	S. Paulo	11/04/40		Contra-regra e radiador	Só Cultura
Clemar de Oliveira	Clemar de Souza Oliveira	24/07/1937	São Paulo	Office-boy	Nenhuma	Office-boy e discoteca	Bandeirantes	24/01/1948	500 cruzeiros (por mês)	Office-boy e radiador	Bandeirantes
Daniel Azevedo	Salomão Jacob	26/04/1927	Conceição Aparecida, MG	Caixeiro	nenhuma	Radiador	Difusora	1944	800,00 cruzeiros (por mês)	Radiador	Associadas e Cruzeiro do Sul
Dárcio Ferreira	Dárcio Moreira Alves Ferreira	13/03/1910	São Paulo	Auxiliar de escritório de advocacia	Advocacia	Locutor	Difusora	24/11/1934	400,00 cruzeiros (por mês)	Locutor, programador e diretor artístico	Difusora e Bandeirantes
Dias Gomes	Alfredo de Freitas Dias Gomes	19/10/1922	Salvador, BA	Radio	Romancista e teatrólogo	Programador	Panamericana	01/05/1944	2.000,00 cruzeiros (por mês)	Redator	Panamericana, Emissoras Associadas, América e Transmissora do Rio de Janeiro
Diva Lobo	Diva Lobo	18/04/1929	São Paulo	Nenhuma, pois nas horas vagas auxilio em minha casa, nos afz nenhuma		Radiatriz	Record	22/12/1948	500,00 cruzeiros (por mês)	Locutora	Record
Divo André - "O cantor que toda a cidade quer bem"	Divo Legnailoti	14/09/1926	São Paulo	Contador	Contador	Cantor	Bandeirantes	dez/46	800,00 cruzeiros (por mês)	Cantor	Bandeirantes e Record
Dolores Barrios	Maria Mancini	18/set	Jurupema, SP			"Estrelas do Futuro" (Concurso)	S. Paulo	1940	250,00 cruzeiros (por mês)	Cantora de tangos, boleros, pasodobles etc.	S. Paulo, Cosmos, Panamericana, Record, Cruzeiro do Sul e América
Os Domínis - "A dupla melódica do ritmo"	José Cornelio Leão e João Crisóstomo Dias	16/9/1924; 27/1/1923	Belo Horizonte; Conselheiro Lafayette, MG	Garimpeiro; Garçom	Cantores	Cantores	Guaraní de Belo Horizonte	1946	900 cruzeiros (por mês)	Cantores	Rádio Sociedade Mineira, Rádio Clube do Brasil, Rio; Rádio Clube de Ribeirão Preto e Associadas de São Paulo
Dorinha Bueno	Lina de Almeida Bueno	28/09/1921	Nazaré, SP	Vendedora da Casa Slopser	Funcionária pública	Radiatriz, caricata	PRH-9	18/08/1945	25,00 cruzeiros (cachê)	Radiatriz	Record, Excelsior, Cruzeiro e Bandeirantes

Edgard Garcia	Gervasio Garcia Trotti	19/06/1927	Juá, SP	Auxiliar de escritório		Radiador	Cultura	20/03/1944	90,00 cruzeiros (por mês)	Radiador	Cultura, São Paulo, Record, Bandeirantes e Emissoras Associadas	
Eduardo Souza Costa	Eduardo Souza Costa	10/01/1930	Rio de Janeiro	Só foi radialista		Radiador	Bandeirantes	1945	100,00 cruzeiros (por mês)	Locutor, radiador	Bandeirantes	
Egas Muniz	Egas Moreira Landim	05/08/1912	S. Simão, SP	Continuo de Jornal	Jornalista	Redator comercial	Cultura	350,00 cr		Redator comercial, programador, diretor	Cultura, Cruzeiro do Sul, Educadora Paulista, Cosmos, América	
Ela Faria	Ela Faria	01/02/1930	S. Carlos, SP		Funcionária pública	Radiatriz	S. Paulo	22/11/1949	20,00 cruzeiros (cachê)	Radiatriz	Rádio São Paulo	
Ela Laranjeira - "Cantora de todos os ritmos"	Ela Laranjeira	16/06/1925	Bauru, SP	Magistério	Lady crooner	Cantora de música fina	Radio Club de Bauru	amadora, 30,00 cruzeiros 1935 (cachê)		Cantora popular brasileira, mexicana e norte-americana	Rio Claro, Cruzeiro do Sul e Rádio Record	
Emília Borba - "A favorita da marinha"	Emília Savana da Silva Borba	31/08/1924	Rio de Janeiro			Cantora de músicas populares	Cruzeiro do Sul Rio	50,00 cruzeiros (por mês)		Solista de violino e membro da Orquestra	Nacional, Tupi, Mayrink Veiga, Cruzeiro do Sul, Vera Cruz e Bandeirantes	
Emma Shmih	Emma Hamerschmidt	13/03/1928	Paris, França	Sempre tocou violino		Violinista da Orquestra Sinfônica de São Paulo	Solista de violino	Gazeta	jul/47	300,00 cr (por mês)	Excelsior	
Enéas Fontana - "O maior, entre os menores"	Enéas Fontana	21/02/1942	São Paulo			Cantor (Club do Papai Noel)	Difusora	08/12/1945			Difusora, Tupi, Atlântica de Santos, Guaiará de Curitiba, Linense São Paulo, América, Gazeta e Emissoras Associadas	
Enzo Soli	Enzo Soli	18/02/1920	São Paulo			Músico de cinema	Violinista da Orquestra Sinfônica do Teatro M. Velozina	Educatória		CR\$400,00 (por mês)	Maestro	
Érico de Almeida - "Nobre sem fortuna"	Érico Vieira de Almeida	23/07/1921	Limeira, SP	Office-boy		Funcionário Público Estadual	Radiador	Excelsior	30/06/1949	CR\$30,00 (cachê)	Radiador	Excelsior e São Paulo
Erion Chaves - "A mais bela voz colégial"	Erion Vieira Chaves	09/12/1923	São Paulo			nenhuma	Cantor	Cultura	1935	Amador	Cantor e radiador	Educatória Paulista, São Paulo, Cultura, Difusora, Tupi
Ernesto de Oliveira	Ernesto de Oliveira	31/12/1928	Pirajuacá, SP	até agora o rádio foi a única profissão		Contador (afastado da profissão)	Locutor esportivo	Rádio Emissora de Botucatu	1946		Locutor comercial turfístico e radiador	Rádio Emissora de Botucatu e São Paulo
Ernesto Wagner - "O maior locutor da Record (comprometo...) "	Ernesto Gütschow	04/07/1928	São Paulo	Estudante	Aerovário	Locutor	Record	01/05/1940	CR\$1.500,00 (por mês)	Locutor Anunciador	Record	
Esmeraldino Sales	Esmeraldino Sales	11/06/1916	São Paulo	Pintor de parede	Professor de cavaquinho etc.	Músico	S. Paulo	1938	Amador	Músico	Gazeta, Record, Cosmos e Associadas	
Esterezinha Borges	Esther Borges Gurijo	13/05/1927	São Paulo	Só foi radialista		Cantora	Cruzeiro do Sul	1946	CR\$800,00 (por mês)	Cantora	R. Sociedade Mineira de Belo Horizonte, R. Guarani de Belo Horizonte e Associadas de São Paulo	
Eugênio Mascarenhas	Eugênio Mascarenhas	27/03/1927	São Paulo			Corretor de anúncios	Partilha de Buenos Aires	1938	30,00 pesos (cachê)	Cantor e corretor	S. Paulo, Tupi, Record, Cultura, Cosmos e Cruzeiro do Sul	
Faria de Magalhães	Abílio Faria Ferreira de Magalhães	29/08/1902	Penafiel, Porto, Portugal	Operário		Professor de ginástica e massagista	Radiador	Cosmos	12/04/1943	CR\$20,00 (cachê)	Contratista	Cosmos, Cruzeiro, Record e Excelsior
Farid Riskallah	Farid Riskallah	17/06/1906	São Paulo	Balconista		nenhuma	Ensaiador	Excelsior	out/37	CR\$300,00 (por mês)	Diretor de radioteatro e ensaiador	Excelsior, Record, Bandeirantes, Cruzeiro do Sul, Tupi e Guanabara do Rio de Janeiro
Fernando Albuerner - "El trovador del Caribe"	Luiz Fernando Albuerner	28/06/1920	Oriente, Saguá del Tanamo, Cul	Operário de uma indústria de sabão			Cantor	Rádio Cadeña de Porto Rico		3 pesos (por audição)	Cantor	Cadeña CMQ de Porto Rico, WAAB de Porto Rico, Rádio Caracas, Wx. W. México, CBS de Nova York, Rádio Belgrano de Buenos Aires e Tupi de São Paulo
Fernando Cordeiro Galvão	Fernando de Camargo Cordeiro Galvão	20/12/1928	São Paulo	Investigador de polícia e soldado do Exército	Jornalista	Sub-secretário de Serviço Informativo	Record	01/10/1948	CR\$1.500,00 (por mês)	Radiador	Record	
Flora Geni	Eugenia Tortulada	19/04/1929	São Paulo			Crooner da Orquestra Peruzzi	Radiatriz	Difusora	14/04/1946	CR\$800,00 (por mês)	Radiatriz	Emissoras Associadas
Francisco Palma	Francisco Palma	14/01/1908	Córdoba, Córdoba, Argentina	Operador de rádio			Operador	Difusora	ago/46	CR\$300,00 (por mês)	Operador	Record, Panamericana, América, Tupi
Fred Jorge	Fued Jorge	31/05/1924	Tietê, SP	Só rádio	nenhuma	ZY-18 Rádio Tietê	Record	1946	CR\$200,00 (por mês)	Redator de programas	São Paulo	
Gabriel Migliori	Gabriel Migliori	09/11/1906	São Paulo	Sempre na música desde os 14 anos		Lesiona piano, harmonia, instrumentação	Pianista solista	Record	1939	CR\$200,00 (cachê)	Maestro (Arranjamto)	Educatória, Difusora e Record
Galeto Neto	Manoel Garcia Neto	18/02/1921	Santos, SP			Só rádio	Programador	Difusora	1942	CR\$300,00 (cachê)	Excelsior, América (Cosmos), São Paulo e Record	
Gastão do Rêgo Monteiro	Gastão do Rêgo Monteiro	17/03/1903	Rio de Janeiro	Funcionário numa firma de café		Funcionário federal (Ministério da Fazenda)	Locutor	R. Club do Brasil	20/06/1933	CR\$400,00 (por mês)	Locutor	Rádio Club do Brasil e Record
Geni Prado	Geni de Almeida Prado	14/07/1918	S. Manuel, SP	Cafeteira de publicidade		Comerciaría	Radiatriz	Cruzeiro do Sul	jul/43	CR\$900,00 (por mês)	Radiatriz	Cruzeiro do Sul, Excelsior, São Paulo e Associadas
George Fernandes - "O maior intérprete do folclore brasileiro"	Jorge de Oliveira Fernandes	05/06/1907	Rio de Janeiro			Engenheiro Arquiteto do Ministério da Aeroná	Cantor	Sociedade do Rio de Janeiro	19/02/1928	CR\$30,00 (cachê)	Cantor	R. Sociedade do Rio de Janeiro, Mayrink Veiga, Nacional, Tupi do Rio e São Paulo, Cultura, Globo, Cruzeiro do Sul, Educadora Paulista, Record, R. Club de Pernambuco, R. Sociedade da Bahia, R. Club do Pará, Guaiaracá (Curitiba), Stentor (Buenos Aires), Caire (Uruguai), Gazeta, R. Ministério da Educação, Mauá, Guanabara e Roquete Pinto
George Neto	Gyovsz Steuce	08/08/1921	Budapeste, Hungria	Carvoeiro de gazões		Redator do semanário "Guídeo"	Agente de publicidade	Cruzeiro do Sul	1941	CR\$500,00 (por mês)	Locutor	Cruzeiro do Sul, Cultura, Panamericana, São Paulo, América
Georges Henry	Georges Henry	16/06/1919	Paris, França	Músico		Músico dos "Lecuna Cuban Boy's"	Poste Parisien (Paris)	jul/39		Diretor de orquestra e diretor musical	Splendid de Buenos Aires, Rádio Berlim etc	
Gerardo José de Almeida	Gerardo José de Almeida	12/03/1919				Corretor de anúncios	Locutor comercial	Record	dez/36	CR\$250,00 (por mês)	Locutor esportivo	Record, Nacional do Rio, São Paulo e Cosmos
Gibi - "O branca de Neve"	Ezequiel de Araújo	17/09/1928	São Paulo	Auxiliar de tintureiro		nenhuma	Cantor	Cultura	1944	CR\$200,00 (por mês)	Cantor e radiador	Cultura
Gilberto Alves - "Cantor que venceu"	Gilberto Alves Martins	15/04/1915	Rio de Janeiro	Armazém, botequim e sapateiro			Cantor	R. Club do Brasil	1937	CR\$30,00 (cachê)	Cantor	Todos do Rio. Grava discos em RCA Victor, distribuídos, em São Paulo, por Cassio Muniz S/A
Gilberto Grassi	Nicolau Grassi	27/03/1918	São Paulo			Alfaite	Record	Record		CR\$600,00 (por mês)	Cantor	Record, Educadora, Cruzeiro do Sul, Piratininga, Tupi e América
Giuzella Thury - "O contralto de voz maravilhosa"	Giuzella Boodny	16/02/1920	Budapeste, Hungria	Estudante		Cantora (teatro)	Cantora	Rádio de Budapeste	fev/40		Cantora	R. Budapeste, Rússia, França, Americanas, Suíças e Rádio Excelsior
Guilherme Lara	Guilherme Silveira Gimenez	18/05/1918	São Paulo	Balconista		Cantor de músicas mexicanas	S. Paulo	1940	CR\$200,00 (por mês)	Departamento de controle de publicidade e radiú	Rádio São Paulo	
Guomar Gonçalves	Guomar Gonçalves de Silva	25/03/1923	Vargem Grande, SP	Radiologista			Radiatriz	S. Paulo	1943	CR\$600,00 (por mês)	Locutora, protagonista	Cruzeiro do Sul, Record, Bandeirantes e Emissoras Associadas
Hebe Camargo - "A estrelinha do samba"	Hebe Camargo	08/03/1929	Taubaté, SP			Cantora	Tupi	1944	CR\$340,00 (por mês)	Cantora	Ceará Rádio Clube de Fortaleza, Rádio Posti de Natal, Rádios Guarani e Mineira de Belo Horizonte e Associadas de São Paulo	
Helcio de Freitas Souza	Helcio de Freitas Souza	18/02/1926	Penápolis, SP			Funcionário Público Municipal	Locutor	Rádio Cultura de Aracatuba	20/03/1947	CR\$300,00 (por mês)	Locutor	Rádio Cultura de Aracatuba, Rádio Cultura de São Paulo
Helio Ansaldo	Helio de Francisco Ansaldo	16/06/1924	Santos, SP	Estudante		Advogado	Locutor e radiador	Gazeta	abr/42	CR\$600,00 (por mês)	Locutor esportivo	Gazeta, Panamericana
Homem de Mello	Pedro Homem de Mello Fonseca	22/06/1923	Mogi das Cruzes, SP	Boy de escritório de advocacia		Funcionário Público Estadual	Radiador	Excelsior	23/05/1945	CR\$30,00 (cachê)	Radiador, Centro, Caricato e outros	Excelsior, América
Helio Couto	Helio de Araújo	29/07/1920	Piratininga, SP			Programador	Programador	Difusora	jan/39	CR\$50,00 (por mês)	Locutor animador	Rádio América e Associadas
Helio Rossi	Helio Nicolau Rossi	15/03/1920	São Paulo	Caxeiro		nenhuma	Redator	Bandeirantes		CR\$100,00 (por mês)	Bandeirantes	Bandeirantes
Helio Sindo - "O 'majorengo' do samba"	Helio Rodrigues Sindaes	07/10/1919	Senador Pompeu, Ceará			Fiscal do Direito Autoral da UBC	Cantor	Educatória Paulista	11/10/1939	CR\$120,00 (por mês)	Cantor	Educatória, América, Record e Tupi de São Paulo, Rádio Club, Tupi e Globo do Rio
Henrique Lobo	Henrique Luiz Guitice Lobo	27/11/1922	Campinas, SP			Locutor	Locutor	Educatória de Campinas	1939	CR\$150,00 (por mês)	Locutor, redator, radiador	Tupi, Difusora, Cultura e Bandeirantes
Homero Macedo	Homero Macedo	24/10/1921	São Paulo	Estudante		Corretagens	Locutor	Cruzeiro do Sul	20/10/1939	CR\$350,00 (por mês)	Locutor, animador e corretor de publicidade	Cruzeiro do Sul, São Paulo, Record e Gazeta
Homero Silva	Homero Domingues da Silva	30/01/1918	São Paulo	Escriturário no antigo Tiro de Guerra S46		Advocacia	Funcionário de escritório e locutor-substituto	Difusora	01/04/1937	CR\$400,00 (por mês)	radiador	Associadas de São Paulo e outras, em caráter de viagem
Iama de Castro	Amalia Callaveri B. Bavgagnani	15/12/1903	Araras, SP	Fábrica de sedas (revizora)			Radiatriz	Bandeirantes	30/03/1937	CR\$50,00 (por mês)	Radiatriz	Bandeirantes, Cosmos, Cruzeiro, Panamericana, São Paulo e Excelsior
Ibá Ferreira - "Divina intérprete"	Hilda Ferreira Lantão	05/04/1926	São Paulo			Cantora (programa infantil "Tia Chiquinha"	Tupi	Bandeirantes		amadora	Radiatriz	São Paulo (profissionais), Tupi (amadora)
Império Argentino - "A expressão máxima do canto espanhol"	Magdalena Nilo Del Rio	14/09/1911	Buenos Aires, Argentina			Cantora	Rádio Belgrano de Buenos Aires	1947		Cantora	Rádio Belgrano, Spléndid de Buenos Aires e Associadas de São Paulo	
Iray Massani	Iray Aparecida Massani	22/01/1938	Cruzeiro, SP			nenhuma	Radiatriz	S. Paulo	jun/48	CR\$10,00 (cachê)	Cantora	São Paulo e Record
Isa Leal	Isa Silveira Leal	20/02/1910	Santos, SP	Tradutora			Produtora	Difusora	1948	CR\$3.000,00 (por mês)	Produtora	Associadas de São Paulo
Italo Izzo	Italo Antonio Izzo	25/03/1911	São Paulo	Professor de música			Pianista de orquestra	Educatória		CR\$800,00 (por mês)	Regente-instrumentador	Educatória, Record, Difusora, Tupi e São Paulo
Ivany Ribeiro - "O maior cartaz feminino do rádio brasileiro"	Cleyde de Freitas Alves Ferreira	20/02/1920	Santos, SP			Sec. Federação Paulista Soc. De Rádio	Cantora (programa juvenil)	Educatória		CR\$250,00 (por mês)	Redatora, programadora	Educatória, Bandeirantes, Tupi, Difusora, Cruzeiro e Bandeirantes
Izaura Garcia - "A mais pessoalíssima"	Izaura Garcia	26/02/1926	São Paulo			Cantora	Record	Record	1936	CR\$30,00 (cachê)	Cantora	Nacional, Mayrink, Jornal do Comércio, Record e grav em disco RCA Victor, distribuídos, em São Paulo, por Cassio Muniz S/A
Izaura Marques	Izaura Marques Piffer	07/01/1923	Socorro, SP	Propagandista			Radiatriz	Piratininga		CR\$200,00 (por mês)	Radiatriz	Piratininga, Difusora, Tupi, Panamericana, São Paulo, Cruzeiro do Sul e Bandeirantes
Nete Jaine	Nete Jaine	27/01/1921	São Paulo			Cantora (Club do Papai Noel)	Parodista	S. Paulo		CR\$150,00 (por mês)	Programador	São Paulo, Record, Bandeirantes, Panamericana, Cosmos e Cultura São Paulo e Record
Ivo de Freitas (Hans von Churcuts)	Ivo Paccini	02/10/1916	São Paulo	Caxeiro de empório			Cantora de grapa como se recebesse favores	Tupi do Rio		recebe favores	Cantor	Rádio Tupi e Nacional do Rio e Associadas de São Paulo
Ivon Curi - "Um cantor para todos os corações"	Ivon José Curi	05/06/1926	Caxambu, MG	Caxeiro			Cantor	Cosmos	1934	CR\$250,00 (por mês)	Cantor	Dir. Broadcasting, locutor, programador
J. Abatsumpção	João Abatsumpção	10/02/1914	São Paulo			Agricultura	Radiador	Record	1948	CR\$20,00 (cachê)	Radiador	Record e América
J. Fernandes	Joazim Fernandes	11/07/1922	São Paulo	Fiandeiro			Escritor	Record	22/11/1941	CR\$350,00 (por mês)	Radiador	São Paulo, Record, Tupi do Rio, Cultura e Bandeirantes
J. Silvestre	João Silvestre	14/12/1922	Saão, SP	Escriturário			Radiador	Bandeirantes			Locutor	Cruzeiro do Sul, América, São Paulo
Jane Batista	Tulcia Quilici	21/07/1925	São Paulo	Telefonista			Radiatriz	Cruzeiro do Sul	1945		Locutora, radiatriz	Rádio América e Associadas
Janet Clair	Janet Stocco Emer	25/04/1925	Conquista, MG	Analista laboratório			Radiatriz	Emissoras Associadas	1944	CR\$400,00 (por mês)	Locutora, radiatriz, diretora de programas	Difusora (Dick Peter), Tupi (Caixa de Perguntas Bysiod), Cosmos (diretor de programação, vários programas), Cultura (Sinbad e Lendas Brasileiras)
Jeronymo Monteiro	Jeronymo Monteiro	11/dez	São Paulo	Sapateiro, na indústria Calçados Clark		Escritor	Creador e apresentador do programa Dick Pe	Difusora	07/02/1937	CR\$1.500,00 (por mês)	Sub-diretor de Programação da Excelsior	
João Monteiro (Tebatomakara)	João Francisco Monteiro	21/04/1915	Bragança, Três os Montes, Portl	Ascensorista		Humorista	Record	Record		CR\$250,00 (por mês)	Humorista	Bandeirantes, Tupi, Difusora, Atlântica de Santos e Record
João Tavares do Couto	João Tavares do Couto	27/12/1913	Guaratatingá, SP	Auxiliar de oficina de rádio			Operador	Difusora	02/01/1938	CR\$350,00 (por mês)	Operador-chefe	Tupi e Difusora
Joel Robinson - "O tal do swing"	Severiano Pereira	23/07/1923	São Paulo	Caregador de marmitta			Cantor	Cruzeiro do Sul	1938	30,00 cruzeiros (cachê)	Cantor	Cultura, São Paulo, Panamericana e Associadas de S. Paulo
José Aldana	José Aldana	05/10/1923	Dourado, SP	Tintureiro			Cantor	Bandeirantes		1.200,00 cruzeiros (por mês)	Cantor	Rádio S. Carlos, Bandeirantes, Record
José Luiz Gilberto	José Luiz Gilberto	07/05/1928	Leme, SP	Auxiliar de farmácia			Músico	Bandeirantes		2.000,00 cruzeiros (por mês)	Músico solista	Atlântica de Santos e Bandeirantes
Pe. José Maria Ramos - "Centenas de corações ao derredor de um microfone - Hora do Angelus"	Pe. José Maria da Silva Ramos	13/05/1912	Jambeiro, SP	Coadjuutor		Sacerdote	Diretor da Hora Angelus	Excelsior		1.000,00 cruzeiros (por mês)	Idem	Excelsior, Cruzeiro do Sul

José Medina	José Medina	14/4/1896	Sorocaba, SP	Pintor-decorador					28/01/1939	500,00 cruzeiros (por mês)	Assistente do diretor e programador	Bandeirantes, Difusora, Tupi, Cruzeiro do Sul e Cultura
José Nicolini	José Nicolini	3/10/1899	Juá, SP	Músico (trombomista)					1932	600,00 cruzeiros (por mês)	Administrador geral	Rádio Cruzeiro, Record, Bandeirantes e Cultura
José Pinheiro - Chico Paca	José Fortunato Pinheiro	15/02/1925	Piracaja, SP	Entregador de carvão, engraxate, jornalista					12/12/1945	20,00 cruzeiros (cachê)	Radiador, humorista, locutor	Record
José Rubens	Avesio José Roblant Corleto	01/08/1910	São Paulo	Telegrafista	Ferrocarril E.F.S.J.				1939	CR\$200,00 (por mês)	Comediante e radiador	Bandeirantes, Tupi, Tupi-Difusora e Record
Jôa Domingues	Jôão Batista Domingues	24/06/1914	Bocaina, SP	Tipógrafo, com muita honra	Funcionário Público Municipal				1944	Nada	Radiador e locutor	Piratiniga, Cruzeiro do Sul, América e Rádio São Paulo
Julio Nagh	Julio Nagh	21 ago	Sorocaba, SP						02/09/1944	CR\$500,00 (por mês)	Tupi	Tupi e Difusora
Julio Rosemberg	Julio Rosemberg	28/09/1917	Pelotas, RS	Comerciário							Comissário	Agente, programador e animador de programas
Leonardo de Castro - "O galã mais sincero da cidade"	André Casquel Madrid	20/08/1926	S. Manuel, SP	Só foi radialista	nenhuma				jun/45	CR\$360,00 (por mês)	Redator e radiador	Bandeirantes e Excelsior
Lia Marçal - "A jovem estrelinha do samba"	Lia Marçal	22/09/1931	São Paulo						05/03/1947	CR\$100,00 (cachê)	Cantora e radiatriz	Rádio Club Paranaense, Rádio Guaracá, Atlântica de Santos, América e Excelsior
Lia Valêre	Lia Silva	23/06/1931	S. José de Toledo, MG		Estudante					A principio nada, depois CR\$1.300,00 em dupla		Bandeirantes e Excelsior
Lima Duarte	Arcilenes Martins	29/03/1930	Sacramento, MG	Carregador de sacos					abr/48	função	Radiatriz	Associação de São Paulo
Lia de Aguiar	Lia Borges de Aguiar	30/04/1927	Taubaté, SP						07/11/1943	CR\$400,00 (por mês)	Radiatriz e diretora de programas	Tupi e Difusora
Lino Braga - "A voz romântica de São Paulo"	Nicolino Barbalzo Primo	20/06/1916	Monte Santo, MG	Afiliate	Proprietário de Alfaiataria				03/06/1937	CR\$10,00 (cachê)	Cantor	Rádio Club de Santos, Cruzeiro do Sul, América, Bandeirantes, Record, Mayrink Veiga
Lino Monteiro	Nicolino Monteiro Liguori	07/07/1924	São Paulo	Escriturário	Corretor				31/12/1948	CR\$1.200,00 (por mês)	Radiador	Tupi e Difusora
Lolita Rodrigues - "La salerosa"	Silvia Gonçalves	10/03/1929	Santos, SP		Professora				10/01/1944	CR\$400,00 (por mês)	Cantora	Rádio S. Paulo, Cultura, Bandeirantes, Tupi e Difusora
Lourenço Amadeu - "Locutor das 1001 fantas"	Lourenço Amadeu	09/01/1912	São Paulo		Locutor e programador				1937	CR\$4.000,00 (por mês)	Locutor e programador	Excelsior, Cultura, Cruzeiro, Bandeirantes, América, Associação de São Paulo
Luiz Guimarães	Dice Zammataro	05/jul	São Paulo	Escritório	nenhuma				fev/45	CR\$200 (cachê)	Radiador, locutora	Excelsior, Cultura e Cultura
Luigi Balducci	Luigi Balducci	05/05/1920	Imola, Bologna, Itália	Somente rádio					nov/39	Amador	Cantor	Rádio Athene, Grécia, Rádio Roma, Roma, Associação de São Paulo
Luisir Blota	Luisir Blota	09/11/1921	Ribeirão Bonito, SP	Açougueiro	nenhuma					CR\$300,00 (por mês)	Cantor e publicista	Cruzeiro, Record, Tupi e Difusora
Luiz Falanga	Luiz Falanga	23/04/1916	São Paulo	Comerciante					jan/38	CR\$150,00 (por mês)	Locutor, radiador, assistente Direção Artística	Rádio Cultura Araguabá, Rádio São Paulo, Rádio Piratiniga, Emissoras Associadas de São Paulo e Rádio Sociedade Jahuense
Luiz Gonzaga - "Sua sanfona e sua simpatia"	Luiz Gonzaga do Nascimento	13/12/1912	Exú, PE	Lavrador	Sarfonista (solista)					CR\$300 (cachê)	Cantor, compositor	Rádio Nacional, Cultura, Record, Tupi, Grava em discos RCA Victor, distribuídos em São Paulo por Cassio Muniz S/A.
Lulu Benincase	Amalio Benincase	22/08/1913	Americana, SP	Carteiro	Cultura				03/06/1934	CR\$100 (cachê)	Humorista e radiador	Difusora, São Paulo, Inconfidência, Belo Horizonte, Farroupinha, Porto Alegre, Rádio Clube do Paraná, Cultura e Tupi
Magno Salerno	Magno Salerno	20/10/1921	Rio de Janeiro, DF	Só rádio					1941	CR\$500,00 (por mês)	Discotecário e técnico	Record e Cultura
Manoel Inocencio	Manuel Joaquim Inocencio	17/07/1905	Vale Bem Feto, Três-os-Monte	Motorista	Contador, corretor de imóveis				1941	20 mil réis)	Radiador	Tupi, Difusora e Cruzeiro do Sul
Marcelo Tupinambá - "O milionário de melodias e canções"	Fernando Lobo	30/5/1892	Tietê, SP	Músico de baile (violonista)	Jornalista					Espeçe de permuta, somente apresentava as 1928 próprias composições	Compositor e pianista	Rádio Globo do Rio; Rádio Clube do Paraná, Curitiba; Rádio Sociedade Gaúcha, Porto Alegre; Rádio Record, São Paulo
Marcos de Oliveira	Wanda de Souza Pinto Meireles	03/06/1924	São Paulo	Nenhuma, pois só trabalhou em rádio					jun/44	CR\$300 (cachê)	Radiatriz	Tupi, Cruzeiro, América, Panamericana, Cultura e Excelsior
Marcos Ayala - "Uma voz brasileira na canção do México"	Marcos Ayala Ribeiro de Melo	12/11/1921	Guauxupé, MG	Funcionário público					1945	CR\$100,00 (cachê)	Cantor do gênero franco-italiano-hispano-mexicano	Rádio Clube do Brasil, Globo, Nacional, Associação de São Paulo
Maria Amélia	Maria Amélia Mendes Couto	24/02/1919	São Paulo	Balconista (Casa Henrique)	nenhuma				1939	CR\$200 (cachê)	Comediante	Bandeirantes, Piratiniga e Record
Maria Aparecida Alves	Maria Aparecida Alves	12/01/1932	Jaboticabal, SP	Secretária					nov/47	CR\$200 (cachê)	Locutora e radiatriz	Rádio América, Cultura e São Paulo
Maria Consuelo	Americano do Brasil	17/9/1892	Sorocaba, SP	Contramestre de chapéus	Funcionária pública				1941	CR\$200 (cachê)	Radiatriz	Difusora, Tupi, Cruzeiro do Sul, Bandeirantes e Record
Maria Lúcia	Maria Lucia de França	28/08/1930	São Paulo	Profissionalmente nenhuma outra					22/09/1949	CR\$200,00	Radiatriz	Rádio Cultura
Maria da Luz - "O coração de Portugal"	Benvinda Maria Lopes dos Santos	22/03/1919	Porto, Portugal	Sempre doméstica	Doméstica					Sempre gratuito em Portugal	Cantora	Rádio Tupi de São Paulo, Nacional do Rio, Farroupinha de Porto Alegre, R. Jornal do Comércio de Recife, Caeirá R. Clube, R. Excelsior da Bahia, R. Banê de Manaus. Grava com exclusividade para discos Elite
Maria Estela Barros	Maria Estela Falconi	30/jul	São Paulo						18/04/1941	CR\$150,00 (por mês)	Radiatriz e locutora	Rádio Bandeirantes (Unidas, São Paulo, Panamericana, Record), Grava com exclusividade para discos Elite
Marino Netto	Rosario Marino Netto	04/06/1917	São Paulo	Médico	Locutor				10/11/1937	CR\$300,00 (por mês)	Repórter, comentarista de cinema, futebol, e red	Cruzeiro e Cosmos, Educadora, Tupi, Difusora, São Paulo e Record
Mario Donato	Mario Donato	29/04/1915	Campinas, SP	Ajudante em oficina tipográfica	Romancista						Diretor de programação de estúdio	Excelsior
Mario de Lorenzo	Mario de Lorenzo	23/06/1912	São Paulo	Corretor de imóveis	Proprietário "Posto de Serviço Mário"			S. Paulo	1941	CR\$260,00 (por mês)	Cantor (lenor)	Rádio Cultura, Gazeta, Cruzeiro, Mayrink Veiga e Excelsior
Mario Zan - "O acordeonista que brinca com o teclado"	Mario João Zandomenihi	09/10/1920	Roncado, Veneza, Itália	Relíquia (mecânica)	Espetáculos				1939	CR\$200 (cachê)	Sanfoneiro	Bandeirantes, Cultura, Record, Tupi, Piratiniga, Nacional e Mayrink
Mariza	Maria Sanches	08/04/1924	São Paulo	Cigarette-gei	Cantora de músicas norte-americanas	NBC de New York			jan/48	50 dólares	Cantora	Tupi e Difusora
Mauricio Loureiro Gama	Mauricio Loureiro Gama	18/08/1912	Tatuí, SP	4º Escrivurário da Prefeitura					1935	CR\$300,00 (por mês)	Cronista e comentarista político	Tupi e Bandeirantes
Mauro Pires	Mauro Pires	31/01/1904	Tietê, SP		Jornalista				1931	CR\$300 (cachê)	Discotecário	Cosmos, Difusora e Tupi
Maurio Silva - "A fadista mágica"	Maurio Marques da Silva	25/05/1916	Sorocaba, SP		Funcionário público				jan/39	CR\$400,00 (por mês)	Chefe de conjunto regional, PNB-6 e PRA-5	Cruzeiro, Tupi, Difusora, Cultura, Cosmos e São Paulo
Mazzaropi - "O maior humorista caipira do rádio"	Amácio Mazzaropi	09/04/1914	São Paulo		Humorista				1945	CR\$1.500,00 (por mês)	Humorismo	Rádio Guarani de Belo Horizonte, Tupi do Rio, Tupi e Difusora de São Paulo
Milton Figueiredo	Job Milton Figueiredo Pereira	19/05/1928	Carmo R. Claro, MG	Bancário	Repórter "Esso"	Tupi-Difusora			02/12/1949		Locutor	Tupi e Difusora
Milton Ribeiro	Francisco Milton de Souza Ribeiro	21/08/1919	Pastos, MG		Cantor	Cruzeiro do Sul			18/08/1944	CR\$300 (cachê)	Radiador	Cruzeiro, Difusora e Tupi
Miriam Simone	Miriam Simone D'Angelo	22/04/1929	Juá, SP	Só rádio		Tupi-Difusora			08/05/1948	CR\$1.200,00 (por mês)	Radiatriz	Tupi e Difusora
Mirtis Grisoli	Myrthis Grisoli	16/09/1928	Campinas, SP	Só rádio		S. Paulo			1943	CR\$350,00 (por mês)	Radiatriz	São Paulo, Cultura e América
Moras Sarmiento	Rubens de Moraes Sarmiento	14/12/1922	Campinas, SP	Entregador de produtos farmacêuticos	Operator	Educadora de Campinas			1938	CR\$150,00 (por mês)	Locutor	Difusora Uberlândia, Rádio Cultura, Tupi, Radio Rio Preto, Rádio Tamoi e atualmente Rádio São Paulo
Motinha - "O caipira gaó"	Mario Pinto da Motta	02/07/1922	Cruzeiro, SP	Balconista na Feira das Nações	Cantor em dupla com seu irmão Sylvio Mota	Bandeirantes			15/11/1944	CR\$150,00 (por mês)	Cantor humorístico	Bandeirantes e América
Murillo Pereira Leite	Murillo Pereira Leite	30/08/1922	São Paulo	Office-boy		Record			20/12/1936	CR\$100,00 (por mês)	Diretor-comercial	Record e Bandeirantes
Nair Belle	Nair Belle	28/04/1931	São Paulo	Só rádio		Rádio-teatro			17/07/1945		Rádio-teatro, locutora	Excelsior e Record
Nels Simões	Ella Simões	19/04/1923	São Paulo			Cultura			1945	CR\$300,00 (por mês)	Radiatriz e locutora	América, Tupi, Difusora e Cultura
Neyde Fraga	Neyde Hor-Meyll Fraga	17/fev				Cantora			1942	CR\$300,00 (por mês)	Cantora	Rádio Nacional e Record. Grava com exclusividade para Discos Elite
Neyde Pereira (Juriti) - "A moreninha que tem açúcar na voz"	Neyde Pereira Baldivia	28/11/1929	São Paulo	Embalagem, em laboratório	Costureira				28/08/1938	CR\$100,00 (por mês)	Cantora	Difusora, Panamericana, Cultura, América e Emissoras Associadas
Nelson Novais	Armando Carlos de Campos Souza Aranha	20/05/1920	São Paulo	Litotipista	Cantor	Cultura			14/06/1940	CR\$450,00 (por mês)	Cantor de música popular romântica	Rádio Cultura, Gazeta, Tamoi, Mayrink Veiga do Rio de Janeiro, Emissoras Associadas de São Paulo
Nelson de Oliveira	Nelson de Oliveira Esper	28/05/1917	Santos, SP		Corretor de imóveis				1938	CR\$400,00 (por mês)	Locutor, animador, jingle-man, programador	Rádio Sociedade Jahuense, Presidente Prudente, Uberaba, Araguaya, Cultura e Bandeirantes
Newton Prado	Newton Prado	28/10/1897	Rio de Janeiro, DF	Professor	Advogado e funcionário público	Record			02/10/1938	CR\$500,00 (por mês)	Redator e Excelsior	
Newton Sá	Newton Sá	13/10/1923	Maracay, SP	Mecânico		Comos-América			abr/45	CR\$360,00 (por mês)	Radiador	América, Excelsior, Associação de Bandeirantes
Nha Fra - "A irrequieta caipirinha"	Nair de Campos	29/05/1921	Pirapanguá Paulista, SP	Professora		Comos-América			1942	CR\$200 (cachê)	Galã de radiatro	Panamericana, Gazeta, América e São Paulo
Nhô Toticó - "XPIFO da Areleia - A Voz do Nhô Toticó"	Vital Fernandes da Silva	10/05/1903	Descalvado, SP	Funcionário público		Bandeirantes			10/10/1945	CR\$800,00 (por mês)	Cantora humorística	Bandeirantes e América
Nicolau Sulzou	Nicolau Sulzou	13/05/1924	Santo André, SP	Jornalista	Humorista	Cultura			1933	CR\$600,00 (por mês)	Humorista	Cultura, Record, Mayrink, Rádio Clube de Recife e América
Noely Mendes	Judith Fazolari	25/05/1924	Abelardo Luz, SC	Balconista	Redator e locutor esportivo	Cultura			10/06/1945	CR\$1.000,00 (por mês)	Redator de novelas policiais	Record (amador), Locutor de esportes coletiva e Cultura
Nogueira do Vale	Antuálpa do Vale Nogueira	17/11/1924	Jaborandi, SP	Jornalista	Fiscal de Aposentadoria	Cosmos			1944	CR\$ 300,00 (por mês)	Radiatriz	Cosmos, Panamericana, São Paulo
Norah Fontes	Organdina de Sousa Cardoso	17/08/1910	Porto Alegre, RS	Prendas domésticas	Teatro e cinema				1928	Nada (amador)	Radiatriz	Rádio Sociedade Gaúcha, Rádio Difusora Portalgrense, Rádio Cultura de Pelotas, Rádio Charua de Uruguaiana e Emissoras Associadas de São Paulo
Norma Ardany	Norma Ardany	28 ago	Buenos Aires, Argentina	Nenhuma, pois só pertenceu ao rádio					31/12/1948	CR\$1.200,00 (por mês)	Cantora	Só Associação de São Paulo
Norma Avian	Norma Avian	30/03/1929	Penedas, SP	Comerciária		Cantora			1940	CR\$700,00 (por mês)	Cantora	Associação de São Paulo
Oday Marsano	Odayr Marsano	20/07/1929	Botucatu, SP	Secretária	Farmácia	Locutor comercial			1945	CR\$ 5,00 (cachê por hora)	Locutor e protagonista	Rádio Emissora de Botucatu e São Paulo
Odette Liz	Odette Ehrlich de Araujo	27/08/1924	São Paulo			Radiatriz				CR\$ 200,00 (por mês)	Radiatriz	Bandeirantes e São Paulo
Oduvaldo Viana	Oduvaldo Viana	27/2/1892	Funcionário público	Jornalista, teatro e cinema		S. Paulo				CR\$ 4.000,00 (por mês) e 5% dos lucros	Diretor de rádio-teatro	Panamericana, S. Paulo, Nacional do Rio e Associação do Rio e de São Paulo
Olavo Palhares	João Palhares de Andrade	24/06/1907	Itapira, SP	Telegrafista		Cosmos			29/05/1941	CR\$ 10,00 (cachê)	Radiador	Rádio Cosmos, América, Excelsior, São Paulo, Tupi, Difusora e São Paulo
Olga Maria	Olga Ramos da Silva	15/03/1930	Monte Azul Paulista, SP	Datilógrafa		Rádio Cultura			1948	CR\$ 800,00 (por mês)	Datilógrafa, radiatriz	Só Cultura
Otário Alvêria	Otário Alvêria	27/05/1925	Rio de Janeiro, RJ	Tipógrafo		Associação de São Paulo			01/09/1944	CR\$ 800,00 (por mês)	Músico	Tupi e Difusora
Osiiris Mendes Caidas	Osiiris Mendes Caidas	13/07/1918	São Paulo	O 1º emprego foi o rádio	Advogado	Locutor			05/05/1937	CR\$ 250,00 (por mês)	Locutor	São Paulo, Record, Bandeirantes e Cultura
Osmano Cardoso	Osmano Cardoso	22/05/1914	São Paulo	Cantador de prêmios da Loteria de São Paulo		Cantor			Nada e olhe lá)		Radiador	Educadora, Record, Cosmos, Bandeirantes, Cruzeiro e Excelsior

Oswaldo de Barros Oswaldo Caffa - "A voz de tafetá"	Oswaldo Rodolfo Rolando Fernandes Monteiro Nogueira dos Santos Barros José Oswaldo Caffa	09/06/1912 Resende, RJ 25/02/1920 São Roque, SP		Cabeleireiro e cinematografista Pracista	Cantando em dupla com Alberto Montalvão Rádio	Educadora S. Paulo	Cr\$ 30.00 (cachê, para a 1940 duplão) 1941 Cr\$ 500.00 (por mês)	Radiador, cantor e redator Locutor, radiador, narrador, repórter	Rádio Club do Rio de Janeiro, Educadora Paulista, Cultura, São Paulo, Bandeirantes, Panamericana, Excelsior e Record S6 S. Paulo
Otávio Muniz Pablo Ortiz Padua Muniz Pagano Sobrinho - "O maior humorista do rádio bandeirante"	Leandro Bruno Prisciliano M. Blanco Antonio Muniz Floravante Pagano Sobrinho	08/11/1922 Taubaté, SP 29/08/1914 Burgos, Estado de Burgos, Espanha 17/04/1921 São Luís do Paraitinga, SP 11/11/1912 São Paulo		Auxiliar de escritório Organista Viajante Funcionário Público	Rádio Club de Jaboticabal Organiستا Radiador	Rádio Club de Jaboticabal Tupi de São Paulo Rádio S. Paulo	1940 Cr\$ 150.00 (por mês) 01/04/1949 Cr\$ 2.500,00 (por mês) 17/08/1947 Cr\$ 20,00 (cachê)	Locutor, redator esportivo Organista Radiador	Panamericana, Rádio Club de Jaboticabal, América, Difusora e Tupi Associadas de São Paulo Rádio S. Paulo e Record
Paulo Castello Paulo Castello Paulo Rogério	Julio Pinto Figueira Paulo Madureira Sobrinho Paulo de Campos Tripoli	27/07/1916 Passos, MG 25/02/1911 São José dos Campos, SP 20/01/1924 São Paulo		Escrevente de cartório Carreiro Escriturário	Studio de gravação (dócio) Radiador Locutor, radiador	Record Rádio Atlântica de Santos Globo	1937 Cr\$ 450.00 (por mês) 1940 Cr\$ 150.00 (por mês) 1944 Cr\$ 35.00 (cachê)	Locutor Produtor, rádio-locutor e protagonista Locutor	Difusora, Tupi, Cruzeiro, Cultura, Excelsior, Panamericana, Record e América Atlântica de Santos, Cultura, América e Associadas de São Paulo Globo, Mayrink, Bandeirantes, Club do Brasil, Tupi e Difusora
Pedro Luis Percy Ayres Percival Ferreira	Pedro Luis Paulelli Percy Ayres Loesch Manuel Ferreira dos Santos	14/06/1919 São Thomás Aquino, MG 28/01/1932 São Paulo 04/05/1922 Bica de Pedra, SP		Estudante Comercário Comerciante	Locutor comercial Cultura Radiador	Rádio Hertz de Franca Cultura S. Paulo	01/11/1936 Cr\$ 200.00 (por mês) Cr\$ 800.00 (por mês) 1946 Cr\$ 10.00 (cachê)	Locutor esportivo Radiador e locutor Radiador e locutor de turfe	Rádio Nacional, Tupi, Gazeta, Panamericana, Atlântica, Cultura de Poços de Caldas, Rádio Club Hertz de Franca, Rádio Triângulo Mineiro de Uberaba e Cruzeiro do Sul de São Paulo Rádio Cultura e Guaracá de Curitiba Rádio S. Paulo, Cruzeiro do Sul e Emissores Associadas de São Paulo
Perreira da Silva Perillo Jr.	Joaquim Pereira da Silva Pantaleão Antonio Anselmo Perillo	31/08/1904 São Paulo 15/11/1919 São Paulo		Praticante de escritório Pintor de parede	Alto funcionário da T.S.P.T. Light and Power Radiador amador Operador	Difusora Rádio Educadora de Limeira	por cachê 24/12/1939 Cr\$ 120.00 (por mês)	Radiador Locutor e produtor	Tupi e Difusora Atlântica de Santos, Difusora e Tupi
Peruzzi (Maestro) Pezit Pitico Camargo	Edmundo Peruzzi Hudson Gaia Pitico Camargo	29/06/1918 Santos, SP 25/02/1911 São José 16/09/1929 Goiás, GO	11/8/1896	Tantureiro Músico Radiador	Arranjador (orquestrador) Educadora Paulista Radiador	Flautista Violonista Rádio Clube de Santos Professor de violão Rádio Club Paranaense	Cr\$ 260.00 (por mês) Cr\$ 50.00 (cachê) Cr\$ 1.800.00 (por mês)	Maestro e Arranjador Violonista Radiador	Rádio Club de Santos, Rádio Atlântica de Santos, Rádio Gazeta, Rádio América e Tupi São Paulo, Cosmos e Difusora PRB-2 de Curitiba e S. Paulo
Porfirio Damasceno Rafael Gusmão	Porfirio Damasceno Rafael Sampaio Vidal Gusmão	27/11/1913 Santa Cruz do Rio Pardo, SP 03/05/1926 São Paulo		Servente de Pedreiro nenhuma	Compositor, orquestrador e arranjador Locutor	Músico Cultura	1934 Cr\$ 10.00 (cachê) 03/01/1947 Cr\$ 1.500,00 (por mês)	Pianista da Orquestra de Sylvio Mazuca Locução	Record, Cruzeiro do Sul, Tupi de São Paulo, Farrouplha de Minas Gerais [sic], Cultura Gaúcha e Difusora de Porto Alegre, Record e Bandeirantes Rádio Cultura
Rago Raytto de Sol - "La Venus de Cuba" Rebello Junior - "O homem do goal inconfundível"	Antonio Rago Gilda Alvarez Peña Manoel Bittencourt Rebello Jr.	02/07/1916 São Paulo 09/11/1924 Camaguey, Camaguey, Cuba 16/09/1917 São Paulo		Lesiona vilão Cantora e bailarina Vendedor	Violonista Cantora e bailarina Locutor e comentarista esportivo	Cultura CMQ Cruzeiro do Sul	1934 Cr\$ 250.00 (por mês) Cr\$ 60.00 (cachê) 1935 Cr\$ 180.00 (por mês)	Diretor de conjunto que tem o seu nome Cantora e bailarina Locutor	Belgrano de Buenos Aires, Transmissora do Rio, Record e São Paulo, Tupi e Difusora Tupi do Rio, Jornal do Comercio de Recife, Barê de Manaus, América e Tupi de São Paulo Rádio Cruzeiro do Sul, Cosmos atual América, Educadora Paulista, Difusora, Tupi, Bandeirantes e Cultura
Renato Cardoso Renato Macedo Renato de Oliveira Renato Pernafrime Aguiar	Renato de Sousa Cardoso Renato Augusto Ribeiro de Macedo Renato de Oliveira Renato Pernafrime Aguiar	26/05/1932 Porto Alegre, RS 17/10/1912 Franca, SP 23/12/1923 São Paulo 20/02/1911 Taubaté, SP		Publicista cinematográfico Faturista de uma casa importadora aos 13 anos nenhuma Jornalista no interior	Rádio Sociedade Gaúcha de Porto Alegre Locutor de discos de 23 as 24 horas nenhuma Rádio Bandeirante de Taubaté (ats)	Record Record Associação de Curitiba Rádio	Cr\$ 20.00 (cachê) Cr\$ 450.00 (por mês) Cr\$ 1.200.00 (por mês) 1934 Cr\$ 500.00 (por mês)	Redator do Departamento Esportivo Das Associaç Locutor, comentarista, esportivo, correitor e prog Maestro, arranjador, compositor Locutor	Rádio Sociedade Gaúcha, Difusora Porto-Algrense, Difusora e Tupi Mayrink, Vinga, Excelsior, Cultura e Gazeta Associadas de São Paulo Bandeirante de Taubaté (atual Difusora) e Cultura de São Paulo
Ribeiro Filho Ricardo Dias - "O Marco Polo do rádio brasileiro"	João Martins Ribeiro Filho Oidone Salvoze Pandolfi	15/06/1917 São Paulo 21/06/1916 Jaú, SP		nenhuma Estudante	Locutor Corretagem	S. Paulo Rádio Excelsior Argentina	1936 Cr\$ 200.00 (por mês) 15/06/1934 Cr\$ 40.00 (por semana)	Produtor, locutor e radiador Locutor-repórter	Rádio Club de Santos, Cosmos e Cruzeiro do Sul simultaneamente e Tupi-Difusora Bandeirantes, Cultura, Tupi e Panamericana
Risadinha - "Sambista das Multidões" Roberto de Albuquerque Maranhão Roberto Córte Real	Francisco Ferraz Netto Roberto de Albuquerque Maranhão Roberto Gomide Córte Real	18/03/1921 São Paulo 15/09/1925 São Paulo 21/10/1919 Campinas, SP		Comercio nenhuma Só trabalhou em jornal e rádio	Cantor nenhuma Locutor, programador, discotecário, animador	Cruzeiro do Sul Marabá de Mogi das Cruzes Rádio Educadora de Campinas	27/07/1935 Cr\$ 400.00 (por mês) 07/04/1947 Cr\$ 1.000.00 (por mês) 25/11/1934 Cr\$ 50.00 (cachê)	Cantor Locutor Locutor, programador, discotecário, animador, e	Cruzeiro do Sul, Mayrink, Tamoio e Tupi do Rio, Tupi de São Paulo, Farrouplha de Porto Alegre, Rádio Paranaense e Rádio América Marabá de Mogi das Cruzes, Associadas de São Paulo Educadora de Campinas, Cultura, América e Bandeirantes
Roberto Villar Romeu Feres Ronald Lago Rosa Moreno Rosa Bardini Rosita Del Campo - "A espanholinha da B-9"	Romeo Bissolati Romeu Feres José Ronald Emílio de Souza Lago Geneisete da Cunha Soares Rosa Bardini Adelina Cucchi	14/09/1918 São Paulo 13/10/1919 São Paulo 21/09/1928 Monte Santo, MG 02/05/1919 Rio de Janeiro, DF 09/08/1926 São Paulo 12/09/1930 São Roque, SP		Cantor, corista nenhuma Estudante Escriturário Cantora Auxiliar de escritório	Cantora, corista nenhuma Estudante Escriturário Cantora Auxiliar de escritório	Cruzeiro do Sul Guarany de Belo Horizonte Na secretaria Farrouplha de Porto Alegre S. Paulo Panamericana	1941 Cr\$ 50.00 (cachê) Cr\$ 400.00 (por mês) 02/12/1946 Cr\$ 100.00 (por mês) 1943 Cr\$ 50.00 (cachê) 1943 Cr\$ 400.00 (por mês)	Cantor e subdiscotecário da PRA-5 Cantor e radiador caricato Locutor de turfe Radiatriz Cantora	Rádio Club Fluminense, Rádio Club do Brasil, Sociedade Radio Guanabara, S. Paulo Rádio Sociedade Mineira, Inconfidência (Belo Horizonte), Difusora e Tupi S0 Panamericana Farrouplha de Porto Alegre e Associadas de São Paulo Record, Cultura, Tupi, Difusora e São Paulo
Rubens Peniche Ruy Lemos Ruy Machado Salomão Esper Santana Campos Sandra Ferraz	Rubens Peniche Fernando M. Leme Ruy Machado Tomi Salomão Esper Salomão Albertina de Grammont Costa Lima Aizra da Gama	19/04/1921 Santos, SP 24/09/1907 São Paulo 25/07/1931 S. José do Rio Preto, SP 26/10/1929 Santa Rita do Passa Quatro, SP 25/07/1912 Rio de Janeiro, DF 14/12/1913 São Paulo		Comercário Entregador de plumas de chapéu (linha 13 anos) Estudante Corretor e estudante de Direito Escriturário nenhuma	Cantor Corretor de imóveis Estudante Locutor comercial Radiatriz Radiatriz	Rádio Club de Santos Bandeirantes Rádio Piratininga Rádio Difusora de Pirassununga Record S. Paulo	mai/35 Cr\$ 10.00 (cachê) fev/37 Cr\$ 300.00 (por mês) 30/12/1939 Cr\$ 20.00 (cachê) 1946 Cr\$ 100.00 (por mês) 08/09/1942 Cr\$ 220.00 (por mês) Cr\$ 30.00 (cachê)	Cantor Redator, programador, intérprete Cantor Locutor e animador Redatora Radiatriz	Tupi, Record, Bandeirantes, América, extinta Piratininga, R. Club de Bauru, Atlântica de Santos, Rádio Club, R. Difusora Curitiba, Mayrink Veiga Piratininga, Tupi, Cultura e Record Piratininga, Cosmos (hoje América), Rádio Cultura de Poços de Caldas, Difusora e Tupi Difusora de Pirassununga, Cruzeiro do Sul, Record e Cruzeiro do Sul Record e Emissores Associadas de São Paulo e Rio S. Paulo, Tupi, Cruzeiro do Sul e Excelsior
Sérgio Falcão - "O intérprete perfeito" Síes Sylvio Tancredi - "Pianista de todos os ritmos" Simplicio - "O maior capira do Rádio Paulista" Salon Saltes - "O seresteiro das Estrelas" Sônia Ribeiro	Sérgio Falcão Waldeck Wanderley Taffo Sylvio Tancredi Francisco Flaviano de Almeida Solon Hauser Saltes Neyde Moczarcel Biota Junior	09/09/1925 São Paulo 26/04/1926 Ribeirão Preto, SP 17/09/1925 Monte Azul Paulista, SP 05/10/1916 Itu, SP 05/12/1923 Sorocaba, SP 20/03/1930 São Paulo		Auxiliar de escritório Alfaiate Balcônista Empresário cirmcense Acrebata Prendas domésticas	Cantor Músicista Balcônista Professor de piano e harmonia Pianista Humorista Cantor cultura Radiatriz	Tupi Rádio Club de Ribeirão Preto Record nov/43 Cr\$ 700.00 (por mês) Bandeirantes cultura 1942 Cr\$ 600.00 (por mês) 1942 Cr\$ 400.00 (por mês)	Cantor Músico Pianista solista e xompanhador Pau para toda obra Cantor Animadora e radiatriz	Associadas de São Paulo Rádio Clube Araguari, Minas, Inconfidência,, de Belo Horizonte, Associadas de São Paulo e Rádio Club de Ribeirão Preto Record, América, Gazeta, Excelsior e Tupi Cultura, Tupi, Difusora e Atlântica de Santos Bandeirantes, Record, Cultura e Excelsior S0 Record	
Spartaco Rossi Stella Camargo Tallulah Mayo Tácio Monteiro Tito Fleury	Spartaco Rossi Stella Camargo Tallulah Abramo Tácio Monteiro Tito Livio Fleury Martins	12/02/1904 São Paulo 26/12/1925 Taubaté, SP 02/09/1930 São Paulo 05/06/1926 São Paulo 01/07/1918 São Paulo		Maestro Auxiliar de escritório Só trabalhou em rádio Estudante Locutor	Flautista Dúbligrafa Locutora Estudante Locutor	Amaral Cesar (Educadora) Difusora Excelsior Rádio Club de Ribeirão Preto Excelsior	Cr\$ 200.00 (por mês) Cr\$ 350.00 (por mês) 10/01/1944 Cr\$ 20.00 (cachê) 12/02/1943 Cr\$ 300.00 (por mês) 25/02/1935 Cr\$ 250.00 (por mês)	Maestro Canto em conjunto vocal "As 3 Meninas" Locutora e radiatriz Locutor Locutor, repórter, radiador, ensaiador, programador	S. Paulo, Tupi, Ipanema, Emissores de ondas curtas Berlin e Rádio Excelsior Difusora, Tupi e Cruzeiro do Sul, como componente das "3 Américas" Só rádio Excelsior Rádio Club de Ribeirão Preto, América, Record e Excelsior Record, Bandeirantes, Cruzeiro do Sul, Associadas, América Belgrano de Buenos Aires, NBC dos Estados Unidos, Rádio de Paris, Rádio da África do Sul, Austrália, Nova Zelândia e Egho. Em São Paulo, Rádio São Paulo, Gazeta e Emissores Associadas
Tito Schipa Tobias Troisi - "O Boulanger Brasileiro" Toledo Pereira Totó - "O mais jovem band-leader do Brasil" Tita Brasil Moreno - "O trio mais perfeito" Ubirajara	Tito Raffaele Schipa Tobias Troisi José de Toledo Pereira Antonio Sergei Helena, Dora e Antonieta de Paula (são irmãs) Vicente Felisette	2/1/1896 Lecce, Itália 18/05/1912 São Paulo 02/09/1922 Itaubá, MG 10/06/1913 Squillace, Itália 18/08/1903 Mariana, MG		Sempre foi cantor Violinista do Cine Capitólio Desenhista Médico Pianista Bancário	Cantor Violinista de orquestra Rádio Mantiqueira, de Cruzeiro	Rádio Italiana Record 15/06/1935 Cr\$ 500.00 (por mês) 03/03/1942 Cr\$ 500.00 (por mês)	Cantor Maestro da Rádio Cultura Locutor	Rádio Italiana Record, Difusora, Rádio Nacional, Cultura e América Tupi e Difusora	
Urbano Reis Vicente Celestino Vicente Leporace Vicente Lia Vicente de Paula Neto Vida Alves Vitoria de Almeida Waldemar Ciglióni Waldemar de Moraes Waldemar Silveira Walter Avancini Walter Canci	Bras Espósito Antonio Vicente Felipe Celestino Vicente Fiderice Leporace Vicente Lia Vicente de Paula Neto Vida Alves Gasparinette Vitoria Nascimento de Almeida Waldemar Antonio Ciglióni Waldemar Leite de Moraes Waldemiro Ineje Silveira Walter Avancini Walter Canci	31/05/1921 São Paulo 12/9/1895 Rio de Janeiro, DF 26/01/1912 S. Tomás Aquino, MG 23/03/1918 07/03/1913 São Paulo 15/04/1928 Itanhambi, MG 25/12/1922 São Paulo 12/12/1918 São Paulo 10/11/1929 São Paulo 02/03/1925 São Paulo 04/12/1935 São Paulo 28/10/1910 São Paulo		Jornalista Ator de teatro Aprendiz de sapateiro Secretário da Orquestra Columbia Cantor Cantora em programas infantis Costureira Locutor anunciador Radiador Radiador Radiador Empregado de escritório de advocacia	Radiador Cantor Vareador do estúdio Rádio Hertz de Franca Rádio Cruzeiro do Sul Educadora Paulista Tupi Como "xetxá" de radiatro S. Paulo Educadora Paulista Record Gazeta Bandeirantes Record Radiador	Bandeirantes Antiga Rádio Sociedade do Rio Rádio Hertz de Franca Rádio Cruzeiro do Sul Educadora Paulista Tupi S. Paulo Educadora Paulista Record 1942 Cr\$ 20.00 (cachê) 1943 Cr\$ 40.00 (cachê) mai/45 Cr\$ 25.00 (cachê) Cr\$ 3,00 (cachê por página de peyá)	Banfoniador e novelista Cantor Radiador, locutor e animador Diretor de radioteatro e radiador Radiatriz Radiatriz Diretor geral Radiador e contrarregra Locutor Radiador Redator, radiador e corretor	Bandeirantes, Difusora, Piratininga, Educadora, Cultura, Excelsior e São Paulo Quase todas das capitais e algumas do interior PRB-9, PRB-9, PRB-9 e PRB-6 S0 na Cruzeiro Educadora Paulista, Record e Bandeirantes S. Paulo, Cultura, Tupi e Difusora América, S. Paulo, Tupi e Difusora Educadora, Bandeirantes, Cosmos e S. Paulo Record, Bandeirantes, América, Gazeta e Tupi América, S. Paulo, Gazeta e Cultura Bandeirantes, Tupi e Difusora Bandeirante, Educadora, Piratinga, Cosmos, Cruzeiro, S. Paulo, Cultura, Record, Rádio Clube de São José dos Campos	

Walter Forster - "O galã que toda a cidade quer bem"	Walter Gerhard Forster	23/03/1917	Campinas, SP	O próprio rádio	Locutor	Rádio Educadora de Campinas	abr/36	Cr\$ 100,00 (por mês)	Locutor, rádio teatro	Educadora de Campinas, Educadora Paulista, Bandeirantes, Tupi, Difusora
Walter George Durst	Walter George Durst	15/07/1922	São Paulo	Repórter	Redator	Bandeirantes	abr/46	Cr\$ 50,00 (cache)	Produtor	Bandeirantes, Tupi-Difusora
Walter Guilherme	Walter Guilherme	27/02/1915	São Paulo		Pianista de sala de ginástica	Cruzeiro do Sul	1931	Cr\$ 1.000,00 (por mês)	Arranjador, diretor de orquestra	Gazeta e Cultura
Walter Krumpus	Walter Krumpus	15/03/1929	Jaboticabal, SP	Peixeiro	Corredor de publicidade	América	09/09/1947	Cr\$ 300,00 (por mês)	Radiador, comediante	Só na Rádio América
Walter Junior - "O galã do auditório"	Edgard Walter Guastelli	26/05/1917	São Paulo	Chefe dep. Propaganda	Advocacia	Educadora Paulista	mai/34	Cr\$ 350,00 (por mês)	Locutor, animador, programador	Educadora Paulista, Bandeirantes, Cosmos, Cruzeiro do Sul e Record
Walter Ribeiro dos Santos	Walter Ribeiro dos Santos	29/08/1924	São Paulo	Auxiliar de escritório	Assistente social	América	02/06/1947	Cr\$ 30,00 (cache)	Radiador	Rádio Tupi e Cultura de Popos de Cidades
William Fourmeaut	William Fourmeaut Riquetto	27/05/1921	São Paulo	Músico e cantor	Músico e cantor, na orquestra de Georges He	Tupi de São Paulo	10/09/1949	Cr\$ 2.000,00 (por mês)	Músico e cantor, na orquestra de Georges Henry	Rádio Tupi de São Paulo e Tupi do Rio de Janeiro
Wilma Bertvegne - "A bonequinha da Cidade do Rádio"	Wilma Bertvegne	17/06/1929	São Paulo		Cantora amadora, em programa infantil	Difusora	1938	Amadora	Cantora e radiatriz	Difusora e Tupi
Wilson Brasil	Wilson H. Mizura	20/08/1923	Uberaba, MG	Bancário	Jornalista	Locutor esportivo	15/09/1947	Cr\$ 1.000,00 (por mês)	Locutor e animador	Associação de São Paulo
Wilson Fitzpaldi	Wilson Fitzpaldi	04/08/1920	Santo André, SP	Comerciante, caixa da Cinédia em São Paulo	Locutor	Bandeirantes	abr/39	Cr\$ 250,00 (por mês)	Locutor e redator esportivo	Bandeirantes, Educadora, Cruzeiro do Sul, Excelsior e Panamericana
Wilson Roberto - "o cantor das grandes sucessos"	Antonio Bistene	04/06/1922	Corinto, MG	Comerciante	Shows	Confidência de Minas	25/06/1944	Cr\$ 600,00 (por mês)	Cantor	Guarani de Minas, Tupi e Difusora de São Paulo, Tupi do Rio e Bandeirantes
Xisto Guzzi	Gisto Guzzi	23/06/1909	Franca, SP	Fiscal de fazenda de café	Corretor	Locutor	01/11/1932	Cr\$ 250,00 (por mês)	Redator, locutor, protagonista, humorista, assistente de direção	Cruzeiro do Sul e Emissoras Associadas
Yara de Aguiar	Julia Paulina Garcia de Araujo	05/09/1910	São Paulo	Professora particular	Radiatriz	Cruzeiro do Sul e Cosmos	1935	Cr\$ 50,00 (cache)	Radiatriz	Cruzeiro, Cosmos, Record, Piratininga, Educadora, Bandeirantes e Record
Zé Fidelis - "O inimigo nº 1 da Trêzeza"	Gino Cortopassi	23/09/1910	São Paulo		Jornalista (O Governador, Bom Humor)	Cantor popular	1930	Cr\$ 25,00 (cache)	Humorista e programador	Educadora, S. Paulo, Tupi, Record (10 anos)
Zé Gonzaga - "O artista mais imitado"	José Januário dos Santos	15/01/1921	Exú, PE	Tocando sanfona aos 10 anos		Globo		Cr\$ 20,00 (cache)	Exclusivo da Tupi do Rio	Tupi, Rio, Globo, Radio Clube, Guanabara
Zé da Piná	José Clete	15/06/1914	São Simão, SP	Auxiliar de escritório		Cultura	15/06/1938	Cr\$ 30,00 (cache)	Diretor de regional	Cultura
Zezinho Cutolo	José Cutolo	02/fev	São Paulo	Desde criança está no rádio	Imprensa	Record	29/01/1943	Cr\$ 150,00 (por mês)	Radiador	Record, Tupi, Difusora, Bandeirantes e Cultura
Zita Martins - "A voz diferente"	Elza Martins	10/nov	São Paulo		Pianista e professora de canto	Difusora	mai/42	Cr\$ 600,00 (por mês)	Cantora, pianista e ensaiadora	Associação de São Paulo
A.G.	Antonio Grassia	03/04/1916	Petrópolis, RJ	Auxiliar de escritório	Despachos na alfândega	S. Paulo	06/08/1949		Cronista especializado em turfe	Só na Rádio S. Paulo
Agostinho Aguiar Leilão	Agostinho Aguiar Leilão	11/06/1919	São Paulo	Auxiliar de escritório (Cia. City)	Redator	Panamericana	inauguração	Cr\$ 500,00 (por mês) - o trabalho escrito era pago por produção SBAT	Redator	Panamericana e S. Paulo
Alcides Bizozchi	Alcides Bizozchi	16/12/1909	São Paulo	Só foi músico	Músico	Cosmos	1934	Cr\$ 450,00 (por mês)	Diretor de orquestra (Rádio Excelsior)	Tupi do Rio e São Paulo, Excelsior, Cosmos
Alcides Pereira de Moraes	Alcides Pereira de Moraes	29/07/1928	Agudos, SP	Agente de trânsito	Agente de trânsito	Difusora	15/07/1940	Cr\$ 600,00 (por mês)	Redator	Bandeirantes
Alfredo Palacios	Alfredo Soares Palacios	20/01/1922	São Paulo	Piçoqueiro de porta de circo	Advocacia	Piratininga		Cr\$ 10,00 (cache)	Programador-produtor	Record, S. Paulo, Bandeirantes e Cruzeiro do Rio
Aloysio Silva Araujo - "Criador de programas de sucesso"	Aloysio Silva Araujo	18/06/1909	Nova Friburgo, RJ	Estudante de Direito	Pianista	Philips	31/07/1930	Cr\$ 200,00 (por semana)	Programador e artista	Nacional, Tupi, Mayrink do Rio, Tupi e Bandeirantes de São Paulo
Amalia Rodrigues - "A maior fadista do mundo"	Amalia Rodrigues	01/07/1920	Lisboa, Portugal	Serviços domésticos	Atriz cinematográfica	Emissora Nacional de Lisboa	25/07/1938	800,00 escudos (por mês)	Cantora fadista	Emissora Nacional, Rádio Club Portugues (Portugal), Rádio Renascença de Portugal, BBC de Londres, Emissora Nacional, Paris, Rádio Nacional do Rio de Janeiro, Tupi e Difusora de São Paulo
Amaro Cesar	Amaro Alves	15/01/1923	Monte Verde, SP	Carroceiro	Jornalista	Rádio Clube de Marília		Cr\$ 750,00 (por mês)	Radiador	Difusora de São Paulo e Bandeirantes
Amélia de Oliveira	Amélia Martins de Oliveira	3/5/1893	Matozinhos, Portugal	Modelista	Jornalista	América (declamava versos)	1928	Cr\$ 5,00 (cache)	Assistente de direção artística e ensaiador	Tupi, Difusora, Cruzeiro do Sul e Bandeirantes
Antonio de Freitas	Antonio de Freitas	08/07/1913	São Paulo	Trabalhou numa fábrica de móveis de vime	nenhuma	Piratininga	1938	Cr\$ 300,00 (por mês)	Radiador, diretor de radiador e contraregra	Piratininga, Cruzeiro do Sul, Cultura, Record, Club de Santos e S. Paulo
Antonio de Santi	Antonio de Santi Neto	11/11/1927	São Paulo	Mecânico	Cinema	Difusora	1948	Cr\$ 800,00 (por mês)	Radiador	Associação de S. Paulo, Cultura, S. Paulo
Aramis Dalla Torre	Aramis Dalla Torre	18/6/1895	Langões, SP	Barbeiro	Barbeiro	Difusora	10/03/1940	Cr\$ 25,00 (cache)	Radiador	Só na Bandeirantes
Arlete Cardoso	Irma Falcon	07/06/1926	São Paulo		Radioteiz	Bandeirantes	18/04/1949	Cr\$ 350,00 (por mês)	Radiatriz	Só na Bandeirantes
Armando Cigloni - "Maestro dos Napolitanos"	Armando Cigloni	4/12/1894	Nápoles, Nápoles, Itália	Violinista de cinema	Corretor, professor de violino, canto, piano	Gazeta		Cr\$ 2.500,00 (por mês)	Maestro-programador	Gazeta, Record, e S. Paulo
Armando Corte Real	Armando Gornide Corte Real	26/03/1926	Campinas, SP	Só rádio	Operador e discotecário	Panamericana	mai/44	Cr\$ 500,00 (por mês)	Sonoplastia e técnica	Panamericana, Record, S. Paulo, America
Armando Luiz de Amorim	Armando Luiz de Amorim	07/11/1918	São Paulo		Departamento de sócios	Record	27/07/1937	Cr\$ 400,00 (por mês)	Caixa	Record e Excelsior
Arnaldo Costa	Arnaldo Costa	18/04/1923	Santos, SP		Operador	Gazeta		Cr\$ 350,00 (por mês)	Técnica	Gazeta, Difusora e Tupi
Arnaldo Meireles	Arnaldo Meireles	26/10/1913	São Paulo		Sempre fui comerciante e radiasta	Educadora Paulista	25/02/1928	Cr\$ 300,00 (por mês)	Soltista de harmônica	Tupi, Bandeirantes e Difusora
Arruda Neto	Odórico Portela de Moraes	20/08/1927	Itapetininga, SP	Ferrovário	Locutor e radiador	Difusora de Itapetininga		Cr\$ 90,00 (por mês, porém atuando só uma hora por dia)	Locutor	Cultura de São Vicente, Guairacá de Curitiba, Jaraguá de Jaraguá do Sul e Associação de S. Paulo
Augusto Machado de Campos - "Lilico Swing"	Augusto Machado de Campos Neto	28/03/1918	Piracicaba, SP	Escriturário	Diretor do Instituto de Previdência do Estado	Cosmos	jan/37	Cr\$ 250,00 (por mês)	Locutor, animador, humorista e radiador	Bandeirantes, Tupi, Difusora, Club de Santos e Cultura
Aurelio Bellotti	Aurelio Bellotti	26/12/1919	São Manoel, SP	Porteiro e assessorista de A Gazeta	Sub-secretário de A Gazeta Esportiva	Cruzeiro do Sul		Cr\$ 150,00 (por mês)	Locutor redator	Cruzeiro do Sul, Record, Cultura, Gazeta e Panamericana
Benjamin Silva Araújo	Benjamin Silva Araújo	02/10/1902	Rio de Janeiro, DF	Sempre músico	Estudante	Cruzeiro do Sul	fev/42	Cr\$ 150,00 (cache)	Cantor	Record, Mayrink, Ipomene e Bandeirantes
Bob Carroll - "Crooner sensacional"	Braulio Madeira Simões	16/06/1923	São Paulo	Auxiliar de escritório	Estudante	América	01/08/1948	Cr\$ 1.300,00 (por mês)	Cantor	Cruzeiro, Tupi, América e Cultura
Braulio Madeira	Braulio Madeira Simões	13/08/1928	Itapetininga, SP	Auxiliar de escritório	Estudante	América	01/08/1948	Cr\$ 1.300,00 (por mês)	Cantor	América e Excelsior
Briquinho - "Os embaixadores da alegria"	Thesis dos Anjos Gala	20/07/1915	São Paulo	Funcionário público	Teatro	Transmissora do Rio	set/39	Cr\$ 40,00 (cache)	Cantor humorista caipira	Nacional, América, Atlântica, Tupi e Difusora
Briso - "Os embaixadores da alegria"	Euclides Costa	16/10/1913	São José dos Campos, SP	Funcionário público	Funcionário público	Atlântica de Santos	1949	Cr\$ 1.500,00 (por mês)	Dupla caipira	Tupi do Rio, Tupi de São Paulo, Bandeirantes, Cruzeiro do Sul, S. Paulo, América, Nacional do Rio, Transmissora Fluminense
Bruno Sobrinho	Francisco Bruno	28/04/1912	São Paulo	Secretário gínisio	Cantor e locutor comercial	PIG-4 Jaboticabal	22/12/1934	Cr\$ 150,00 (por mês)	Locutor e redator esportivo, animador auditório	PIG-4, PRE-7, PRB-6, PRA-5, PRA-6, PRH-9, PRF-3 e PRG-2 Rádio Globo e Rádio Club Fluminense
Candinho	Cândido Augusto dos Santos	01/03/1910	São Paulo	Contador	Violonista	Difusora	abr/37	Cr\$ 400,00 (por mês)	Violonista	
Carlos Cursi	Carlos Cursi	19/11/1910	Amparo, SP	Gerente Comercial	Representante - Gravatas	Cultura	18/10/1947	Cr\$ 2.000,00 (por mês)	Cantor (tenor)	Cultura, América, Difusora, Amparo, Rádio Club Tanabi e Bandeirantes
Carlos de Freitas	Carlos de Freitas	16/07/1918	Rosário do Sul, RS	Correspondente, publicitário e jornalista	Redator, autor de novelas	Excelsior	02/02/1949	Cr\$ 2.500,00 (por mês)	Redator	Somente na Excelsior
Carlos Ramirez - "O canto das Américas"	Carlos Ramirez	28/01/1914	Tocaná, Colombia	Cantor	Cinema	Voz de Bogotá	1938 (cache)		Cantor	
Castro Barbosa	Joaquim Silverio de Castro Barbosa	07/05/1909			Atualmente nenhuma	Cantor	1930	Um ano como amador, depois Cr\$ 30,00 (cache)	Humorista-produtor	Rádio Club, Mayrink Veiga, Tupi, Transmissora (hoje Globo), Nacional e Rádio Sociedade do Rio, Em São Paulo: Cruzeiro do Sul, Tupi e Record
Cecilia Ricardo	Cecilia Ricardo	02/11/1922	Girardot, Guandamaraca, Colô	Somente afazeres da minha casa	Cantora	Rádio Girardot	09/11/1930	300 pesos ouro	Componente do Duo Vozes de América	Buena Granada de Bogotá, Colômbia; Rádio Nacional do Peru; Cooperativo Vitálico, de Chile e Rádio Belzaran de Buenos Aires; Tupi e Cultura de São Paulo
Cidinha Silveira - "A garota do ritmo"	Maria Aparecida Silveira	19/jul	Socorro, SP		Cantora	Bandeirantes	1944	Cr\$ 600,00 (por mês)	Cantora (acha-se afastada)	Bandeirantes, Cultura e Bandeirantes
Cloaldo José	Cloaldo José Machado	22/02/1931		Estudante	Assistente de diretor de radioteatro	Bandeirantes	22/11/1949	Cr\$ 1.000,00 (por mês)	Radiador	Bandeirantes
Coronel Cucco - "A bomba atômica do bom humor"	Julio Couto	07/02/1917	São Paulo	Funcionário público	Funcionário público	Difusora	mar/37	Cr\$ 600,00 (por mês)	Humorista, locutor, programador	Cosmos, Atlântica, Difusora, Record, Bandeirantes
Dalmacio Jordão	Dalmacio Jordão	05/05/1920	São José do Rio Preto, SP	Mecânico	Locutor comercial	Rádio Clube de Marília	01/05/1948	Cr\$ 600,00 (por mês)	Humorista	
Eduardo Assumpção	Eduardo Assumpção Seixas	29/03/1920	São Paulo	Funcionário público, corretor de imóveis	Cantor	Excelsior	01/04/1943	Cr\$ 700,00 (por mês)	Locutor e corretor	Excelsior, Cultura
Eduardo Nunes	Eduardo Tancredi	02/06/1920	São Paulo	Mecânico	Chaufeur na Praça da Sé	Record	1940	Cr\$ 30,00 (cache)	Cantor	Record, Difusora e Tupi
Eglê Bueno	Eglê de Camargo Bueno	12/fev	Campinas, SP		Baladrina	S. Paulo	nov/41	Cr\$ 30,00 (cache)	Radiatriz	S. Paulo, Tupi, Cruzeiro do Sul, Panamericana, Bandeirantes e América
Elbio Pacheco	Elbio Pacheco	14/05/1917	São Paulo	Industriário (escritório)	Diretor de "Rádiorô"	S. Paulo	16/09/1946		Locutor comercial	S. Paulo
Enio Rocha	Enio Rocha	28/09/1921	Itapira, SP		Advocacia	Locutor, e fazendo "Lendas Orientais" como s. Paulo	04/10/1940	Cr\$ 300,00 (por mês)	Caix, Locutor	Só Rádio S. Paulo
Ernesto de Lucca	Ernesto de Lucca	19/10/1913	Bahía Blanca, Buenos Aires, Arg	Bateria	Bateria	Rádio Splendid de Buenos Aires	15/12/1930	200 pesos argentinos ou Cr\$ 1.000,00 (por mês)	Bateria da Orquestra Silvio Mazuca	América, El Mundo, Belgrano, Cultura e Bandeirantes
Ézio Leite	Ézio Leite	18/02/1928		Sempre pertenciu ao rádio	Diretor de empresa de propaganda	S. Paulo	jul/44	Cr\$ 500,00 (por mês)	Departamento comercial	Educadora Paulista, Cosmos, Bandeirantes (chefe de produção), Cultura S. Paulo e Cultura
Esther de Andrade	Esther de Andrade	02/fev	São Paulo		Cantora	Cultura	1946	Cr\$ 700,00 (por mês)	Locutor	S. Paulo e Cultura
Décio Bitencourt	Décio Bitencourt	18/abr	São José do Rio Pardo, SP		Locutor	ZYD-6 Rádio Difusora de São José		Cr\$ 300,00 (por mês)	Locutor	S. Paulo, Tupi, Difusora e Tupi
Delboni Neto	Antonio Delboni Neto	02/01/1918	Itu, SP	Assistente social	Locutor	Tupi	02/06/1948	Cr\$ 1.300,00 (por mês)	Locutor	Tupi, Record e América
Dermival Costa Lima	Dermival Costa Lima	29/03/1915	Santo Amaro, BA	Fazal de caricaturista	Redator	Transmissora do Rio	1938	Cr\$ 450,00 (por mês)	Diretor Artístico das Emissoras Associadas de São Paulo	Transmissora, Ceará Rádio Club, Rádio Tupi do Rio, Associação de São Paulo
Diogenes Greco	Diogenes P. Rêiler	26/02/1916	Lazes, SC	Engraxate	Radiador	Tupi Difusora	10/01/1949	Cr\$ 1.200,00 (por mês)	Radiador	Tupi, Difusora e Excelsior
Dionísio Azevedo	Taufik Jacob	04/04/1922	Conceição Aparecida, MG	Aprendiz de alfaiate	Radiador	Record	10/06/1942	Cr\$ 300,00 (por mês)	Radiador	Record, S. Paulo, Tupi, Difusora e Tupi
Diva Camargo - "Merenhinha do samba"	Domitila Gomes da Silva	20/09/1926	São Paulo		Cantora	S. Paulo	abr/43	Cr\$ 30,00 (cache)	Cantora	S. Paulo, Difusora, Tupi, Bandeirantes
Domitila Gomes da Silva	Domitila Gomes da Silva	29/04/1928	Piracicaba, SP		Locutora	PRD-6 Rádio Difusora, Piracicaba	02/12/1945	Cr\$ 163,10 (por mês)	Cantora	Associação de S. Paulo
Don Pedro - "El rey del bongó"	Pedro Diaz Jaime	17/12/1914	Havana, Cuba	Músico	Violonista	CMQ, de Havana	1937	98 dólares (por mês)	Acompanhador de Rayito de Sol	Panamericana, de Panamá; Rádio Caracas, de Venezuela, El Mundo, de Buenos Aires, Tupi do Rio e Tupi de São Paulo
Estevam Sangiardi	Estevam Bourour Sangiardi	03/02/1923	Monte Azul Paulista, SP	Estudante	Estudante	Record	abr/45	Cr\$ 600,00 (por mês)	Record e Panamericana	Record e Panamericana
Fauze Carlos	Fauze Carlos	19/10/1920	Catanduva, SP	Locutor	Médico-chefe do Serviço "Colônias Clínicas	Cruzeiro do Sul	01/05/1941	Cr\$ 150,00 (por mês)	Locutor, programador, redator	Exclusivamente na Cruzeiro do Sul
Fego Camargo	Sigefredo Monteiro de Camargo	16/3/1889			Músico (violonista)	Difusora de Taubaté	1931	Cr\$ 250,00 (por mês)	Violonista; chefe do Conjunto Serenata	Associação de S. Paulo, do Ceará, de Natal, Rio Grande do Norte
Fernando Baleroni	Fernando Baleroni	25/11/1922	São Paulo	Somente rádio	Radiador	Difusora	16/03/1944	Cr\$ 400,00 (por mês)	Redator, radiador	Difusora, Tupi e Cultura

Filinho - "O magnata do violão-tenor"	Antonio Cavaleiro	24/06/1924	Piedade, SP	Telegrafista	Violonista	Rádio Sociedade Sorocaba	1938	Cr\$ 200,00 (por mês)	Violonista	Record, Rádio Club de Sorocaba, Tupi, Difusora, Cultura	
Forster Moreira	José Forster Moreira	27/03/1916	São Paulo	Gerente de fábrica de chocolate, que por sinal já fechou	Locutor de jornal	Cosmos		Cr\$ 200,00 (por mês)	Locutor, redator	Cosmos e Cruzeiro	
Francisco Dorça	Francisco Dorça	28/03/1911	Santos, SP	Planteia de bar	Planteia	Cosmos	08/10/1934	Cr\$ 750,00 (por mês)	Maestro, ensaiador e pianista	Tupi, Difusora	
Francisco Renato Duarte	Francisco Renato Gama Duarte	08/08/1924	São Paulo	Locutor	Locutor	Pratina (extinta)		Cr\$ 100,00 (por mês)	Locutor	Record (cinco anos), Gazeta	
Gala Gomes	João Gala Gomes	24/06/1918	Pitangueiras, SP	Fotógrafo e desenhista	Jornalista	Rádio Club de Ribeirão Preto	jun/39	Cr\$ 120,00 (por mês)	Locutor, redator, programador	Bandeirantes, Cruzeiro, Cosmos, atuou em várias emissoras do interior, cooperou em emissoras do Rio, Idem C. Divisão do Rádio EE. UU. e BBC, programas feitos em São Paulo	
Garotos vocalistas - "Quatro amigos num conjunto notável"	Sidney Moraes, João de Oliveira, Oscar Ataíde, Areski Arato	dez/44	Sorocaba, SP			Vocal-instrumental	Rádio Clube de Sorocaba		Canto	R. Clube de Sorocaba, Tupi, Difusora	
Genaro Salinas - "La voz de oro del Mexico romantico"	Genaro Salinas	19/09/1919	Tampico, México			Cantor	XELW	1939	600,00 pesos mexicanos	Cantor	
Genesio Arruda - "O caipira mais popular do Rádio Brasileiro"	Genesio Arruda	28/05/1900	Campinas, SP	Telegrafista da Cia. Paulista	Empresário e ator de teatro	Humorista	Eduçadora Paulista	1925	Cr\$ 20,00 (cachê)	Humorista caipira	Tupi do Rio, Cruzeiro do Sul do Rio; Tupi de São Paulo, Bandeirantes, Panamericana, Record
Gerardo Castilho	Gerardo de Castilho	18/05/1924	São Paulo	Ajudante de fundidor	Secretário particular de Otávio Galus Mende	Record	21/09/1937	Cr\$ 120,00 (por mês)	Radiador e técnico soneplasta	Record, Tupi-Difusora, Cultura, Cruzeiro do Sul, Bandeirantes	
Gerdly Gomes - "O mais jovem locutor turfístico do Brasil"	Gerdly Gomes	30/05/1926	São Paulo	Vendedor de rádios	Gerente de firma de aparelhos elétricos	Locutor	Panamericana	abr/46	Cr\$ 500,00 (por mês)	Locutor e cronista de turfe	Panamericana, S. Paulo
Heitor de Andrade	Antonino Ettore Clemente Ferrarotto	10/06/1922	Palermo, Sicília, Itália			Radiador	Difusora	01/08/1944	Cr\$ 1.000,00 (por mês)	Radiador, produtor, diretor de programas etc.	Associadas de S. Paulo
Helena Schmidt	Helena Schmidt Vieira	30/mar	São Paulo	Telefonista		Telefonista	Bandeirantes	1938	Cr\$ 240,00 (por mês)	Radiatriz	Só Bandeirantes
Helio de Alencar - "Locutor-gaúli"	Eduardo Elias Mussi	07/10/1922	Salvador, BA	Comércio - Secretário Depto. de Rádio		Radiador	Pratina	1939	Cr\$ 250,00 (por mês)	Locutor, radiador	Pratina, Cruzeiro do Sul, Record, Cultura, América, Bandeirante e Excelsior
Hervé Cordóvil - "O mestre de Manhusso"	Hervé Cordóvil	03/02/1914	Vicosa, MG	Em relação ao ordenado: Professor Catedrático da Escola Non Advocacia	Pianista	Rádio Sociedade do Rio de Janeiro	1928	Cr\$ 20,00 (cachê)	Maestro, orquestrador	Record, Nacional do Rio, Philips, Mayrink, Rádio Club do Brasil	
Irmãs Castro	Lourdes Amaral Castro (a loura)	17/mar	Botucatu, SP			Cantora	PRG-8 de Bauru	1938	Cr\$ 150,00 (a dupla, por mês)	Cantora	Nacional e Globo do Rio, em São Paulo todas, exceto Gazeta
Irmãs Castro	Maria de Jesus Castro (a morena)	09/mar	Itapeva, SP			Cantora	PRG-8 de Bauru	1938	Cr\$ 150,00 (a dupla, por mês)	Cantora	Nacional e Globo do Rio, em São Paulo todas, exceto Gazeta
J. C. de Souza	José Costabile	23/09/1916	São Paulo	Auxiliar de escritório		Redator	Cruzeiro do Sul	1943	Cr\$ 1.200,00 (por mês)	Redator	Cruzeiro do Sul, América
Jayme de Barros	Jayme Rocelli	30/11/1922	Araraquara, SP	Operário em fábrica de papel	Funcionário público	Radiador	Bandeirantes		Cr\$ 400,00 (por mês)	Radiador	Bandeirantes, S. Paulo, Excelsior
José Carlos de Moraes	José Carlos de Moraes	24/11/1922	Angatuba, SP	Anunciador de alto-falante	Locutor do Palácio do Governo	Locutor	S. Paulo	15/08/1946	Cr\$ 800,00 (por mês)	Repórter-Bandeirante e animador	São Paulo e Tupi (programa infantil de Tia Chiquinha, quando tinha 14 anos, como cantor de embaladas; Programa do Centro Acadêmico XI de Agosto) e Bandeirantes
José de Castro Fontenelle	José de Castro Fontenelle	27/04/1926	Itapetininga, SP	Fu suplente de revisor em jornal a 30 cruzeiros por noite	Jornalista e estudante de Direito	Redator	Pratina	01/01/1948	Cr\$ 2.300,00 (por mês)	Redator comercial e produtor na Rádio Excelsior	América, Cultura de Poços de Caldas e Excelsior
José de Freitas	José de Freitas	31/07/1921	São Paulo		Artista circense	Dançador	Pratina	1942	Cr\$ 20,00 (cachê)	Radiador	Pratina, S. Paulo
José Roberto	José Roberto Pontes Castro	15/02/1928	São Paulo	Propagandista		Radiador	PRE 4	01/12/1947	Cr\$ 500,00 (por mês)	Radiador e redator	Até agora só na Rádio Cultura
Josefina Spagnuolo	Josefina Spagnuolo	06/04/1926	São Paulo			Cantora	Cruzeiro do Sul	01/01/1945	Cr\$ 700,00 (por mês)	Cantora	Cruzeiro do Sul, Cultura, Gazeta
Julio Atlas	Julio George Atlas	16/12/1914	São Paulo	Jornalista proprietário	Jornalista	Locutor	Educadora Paulista	Cr\$ 50,00 (por mês)	Redator- produtor	Cosmos, Excelsior, Tupi do Rio de Janeiro, Mayrink Veiga, Record	
Lahyr de Castro Cotti	Lahyr de Castro Cotti	02/05/1900	São Paulo	Engenheiro do Estado (agronomo)	Cronista	Educadora Paulista	fev/27	Amador	Responsável pelo Depto. Político da Rádio Record	Educadora, Cruzeiro do Sul (fundador também da Rede Verde Amarela e primeiro diretor de broadcast da Cruzeiro), Bandeirantes, S. Paulo e Record	
Laura Cardoso	Laurinda Baleroni	13/09/1927	São Paulo			Radiatriz	Cosmos	10/02/1944	Cr\$ 150,00 (por mês)	Radiatriz	Cosmos, Tupi, Bandeirantes, Cultura
Lauro de Souza	Loredano Prandini	30/12/1918	São Paulo	Tecelão		Cantor de música popular brasileira	Nacional do Rio	1938	Cr\$ 15,00 (cachê)	Cantor	Nacional, Bandeirantes, Pratina, Cruzeiro do Sul, América, Educadora Paulista, Record, Cultura, Panamericana e Transmissora
Lenita Helena	Sideria Faria Ozon	22/05/1924	São Paulo			Radiatriz	S. Paulo	02/04/1942	Cr\$ 400,00 (por mês)	Radiatriz	S. Paulo
Licínio Ferreira Neves	Licínio Ferreira Neves	20/09/1905	São Paulo			Corretor	Record			Record, Cosmos (1 ano), Record	
Lina Zani	Paulina Terzani	25/01/1934	Itu, SP	Comerciária		Cantora	Emissoras Associadas	12/03/1950	Cr\$ 100,00 (cachê)	Componente do Coro das 3 Meninas, das Associações de Cantoras	Tupi e Difusora
Lucia Arcekniegas	Lucia Arcekniegas	13/08/1918	Bogotá, Departamento de Cund Afazeres domésticos			Cantora	Nueva Granada de Bogotá	03/01/1927		Componente do Duo Vozes de América	Tupi e Difusora
Lucilia Greys	Maria Cardoso Fiaschetti	19/08/1909	Belmonte, BA	Modista	Professora de harpa	Harpista	Tupi	15/12/1941	Cr\$ 500,00 (por mês)	Harpista, programadora e animadora	Tupi e Nacional do Rio, Sociedade da Bahia, Panamericana e Record
Luis Oliveira	Luis Moreira de Oliveira	16/06/1912	Amaraju, PE	Estudante		Locutor	Educadora Paulista	1930	Cr\$ 600,00 (por mês)	Educadora, Cruzeiro (Programa da Fundação Brasil Central) e Bandeirantes	
Luis Varoli	Luis Varoli	29/07/1901	São Paulo	Estudante	Professor de música	Violoncelista	Educadora Paulista	fev/30	Cr\$ 850,00 (por mês)	Violoncelista	Record, Gazeta, Cruzeiro do Sul, Difusora, Tupi, Excelsior
Luizinho (do Trio Luizinho, Zezinha e Palmira) - "Os Coroneis da Música Sertaneja"	Luiz Raimundo	26/02/1916	São Paulo	Barbeiro		Cantor	Tupi	31/01/1940	Cr\$ 350,00 (por mês)	Cantor e violonista	Cultura, Cruzeiro do Sul, Record, América, Tupi e Difusora
Lya Ray - "A Rainha da Guaracha"	Lya Ray	27/03/1922	Havana, Cuba	Cantora		Cantora	CMQ, de Havana	mar/35	10 dólares	Cantora	CMQ de Havana, Rádio Belgrano, CKEW de México, Mundial de Peru, Mineira de Chile
Machado Coelho	Canuto Machado Coelho Filho	17/05/1930	Taubaté, SP			Cantor	Difusora de Taubaté	01/01/1948	Cr\$ 900,00 (por mês)	Locutor	Difusora de Taubaté, Mantiqueira de Cruzeiro e Associadas de São Paulo
Manezinho Araujo - "O Rei da Embolada"	Manoel Araujo	27/09/1910	Cabo de Santo Agostinho, PE	Estudante		Radiador	Mayrink Veiga	Cr\$ 30,00 (cachê)	Redator, programador e artista	Mayrink, Rádio Club do Brasil, Philips, Educadora, Transmissora, Guanabara, Ipanema, Nacional, Tamboi, Globo, Vera Cruz, Tupi do Rio de Janeiro e Record	
Marcio Iberê	Leônidas Heegenberg	14/03/1925	Curitiba, PR	Comércio	Magistério	Cantor	Excelsior	13/05/1944	Cr\$ 15,00 (cachê)	Locutor	Excelsior, S. Paulo, América e Excelsior
Marcos Rey	Marcos Reis	17/02/1925	São Paulo	Estudante	Colaboro na imprensa	Locutor	Excelsior	24/12/1949	Cr\$ 4.000,00 (por mês)	Locutor	Excelsior, Cruzeiro do Sul
Margalo Bruce - "A voz gostosa"	Nair Pimentel	24/abr	Rio de Janeiro, DF	Caixa		Cantora	S. Paulo	1943	Cr\$ 600,00 (por mês)	Cantora	Rádio Club do Brasil, Mayrink Veiga, Rádio S. Paulo e Associadas de São Paulo
Maria Dávila	Zilda de Melo	02/06/1923	Uberaba, MG	Só rádio		Cantora de músicas populares brasileiras	Rádio Sociedade Triângulo Mineir	1939	Cr\$ 600,00 (por mês)	Cantora e radiatriz	Inconfidência, Cultura, Bandeirantes
Maria de Lourdes	Maria de Lourdes Pereira Guido	08/12/1936	São Paulo			Cantora	Difusora	01/01/1950	Cr\$ 700,00 (por mês)	integrante do trio vocal "As Três Meninas"	Só Emissoras Associadas
Maria Vidal	Maria Cândida dos Santos Vidal	24/11/1905	Rio de Janeiro, DF		Teatro e cinema	Radiatriz	Philips	1930	Cr\$ 100,00 (cachê)	Radiatriz	Guanabara, Nacional do Rio, Tupi do Rio, Associadas de São Paulo
Mario Franqueira Filho	Mario de Araujo Franqueira Filho	16/08/1924	São Paulo	Estudante	Repórter esportivo	Locutor	Panamericana	set/48	Cr\$ 1.000,00 (por mês)	Locutor esportivo	Panamericana
Mario Lago	Mario Lago	26/11/1911	Rio de Janeiro, DF	Funcionário público		Radiador e programador	Panamericana	1944	Cr\$ 2.000,00 (por mês)	Radiador e programador	Nacional, Mayrink Veiga, Panamericana e Bandeirantes
Mario Santos	Mario Alves dos Santos	08/03/1912	Santos, SP	Oficial da Marinha		Redator	Bandeirantes	inauguração	Cr\$ 180,00 (por mês)	Redator e radiador	Bandeirantes, S. Paulo, Mayrink Veiga, Ipanema, Vera Cruz, Tupi (diretor do teatro), Panamericana, Record, Cultura, Poços de Caldas, Bandeirantes
Mario Senna	Mario Semnator Ceraso	10/04/1916	São Paulo	Corretagem de câmbio		Cantor de tangos	Difusora	1937	Cr\$ 30,00 (cachê)	Cantor de tangos e humorista	Bandeirantes, Record, São Paulo
Marlene - "A personíssima e inimitável intérprete da música popular brasileira"	Vitoria Bonakate	22/11/1924	São Paulo			Cantora, locutora	Tupi	05/03/1941	Cr\$ 120,00 (por mês)	Cantora	Tupi, Mayrink Veiga, Nacional do Rio, Espíndil e Belgrano de Buenos Aires
Mary Gonçalves - "A bonequinha do Cinema Nacional"	Nice Figueiredo Rocha	25/10/1927	Santos, SP		Cinema	Radioteatro	Tupi	1945	Cr\$ 3.000,00 (por mês)	Cantora	Tupi, Cruzeiro do Sul e Cultura
Mozart Novais	Mozart Novais	29/01/1924	Guaratanguá, SP			Locutor esportivo	Rádio Club de Guaratanguá	1943	Cr\$ 600,00 (por mês)	Locutor anunciador e redator esportivo	Rádio Club Guaratanguá, Rádio Club Marília, Rádio Convenção de Itu
Murilo Alberto Guimarães	Murilo Alberto Guimarães	15/12/1916	São Paulo			Publicista	Excelsior	20/06/1938	Cr\$ 150,00 (por mês)	Locutor- chefe	Excelsior, Cruzeiro do Sul
Murilo Antunes Alves	Murilo Antunes Alves	28/04/1919	Itapetininga, SP			Locutor comercial	S. Paulo	01/10/1938	Cr\$ 150,00 (por mês)	Repórter radiofônico	S. Paulo, Bandeirantes, Gazeta, Cultura, Tupi e Record
Nena Nascimento	Joanna Filomena Nascimento	22/07/1913	São Paulo	Balconista da antiga Casa Sotero (Santos)	Modista	Radiatriz	Atlântica de Santos	17/09/1937	Cr\$ 10,00 (cachê)	Radiatriz	Atlântica e América
Nestor Paes	Nestor Paes	03/12/1920	São Paulo	Perito contador	Publicista	Locutor	Pratina	05/12/1941	Cr\$ 600,00 (por mês)	Locutor redator	Cruzeiro do Sul, Record (Radio Teatro), Pratina e Panamericana
Nica Soares de Oliveira	Nica Soares de Oliveira	25/fev	Parnaicacaba, SP			Balconista	Difusora	04/04/1941	Cr\$ 90,00 (cachê)	Radiatriz	S. Paulo
Nicolau Chequer	Nicolau Chequer	29/11/1924	Pirajuí, SP	Auxiliar de redação de jornal	Professor de inglês, dirige uma escola de datt	Repórter esportivo	Difusora	15/03/1943	Cr\$ 4.000,00 (por mês)	Redator esportivo, locutor esportivo, diretor de v	Difusora, Tupi, Panamericana
Nino Crimi	Nino Crimi	08/10/1913	Milão, Itália	Comerciário		Cantor	Comércio	01/02/1947	Cr\$ 4.000,00 (por mês)	Cantor	Cultura, Gazeta, Cruzeiro do Sul, Record
Odilon Geraldo Araújo	Odilon Geraldo Araújo	07/02/1926	São Paulo	Só rádio		Locutor	Excelsior	1942	Cr\$ 300,00 (por mês)	Locutor	Excelsior
Odval Signorini	Odval Signorini	30/10/1924	Fernando Prestes, SP			Noticiarista esportivo	S. Paulo	1948	Cr\$ 800,00 (por mês)	Locutor-locutor	Associadas de São Paulo e Rádio S. Paulo
Ondino Righi	Ondino Righi	14/04/1915	Soliera Modenese, Itália	Cantor		Cantor	Gazeta	Cr\$ 45,00 (cachê)	Cantor frico	Só Rádio Gazeta	
Orlando Puzone	Orlando Puzone	21/5/1898	Araras, SP	Músico		Maestro	S. Paulo	15/11/1937	Cr\$ 300,00 (por mês)	Copista	Difusora, Record e Tupi
Orlando Ribeiro	Orlando Ribeiro	20/11/1927		Estudante		Cantor	Excelsior	01/09/1949	Cr\$ 2.000,00 (por mês)	Cantor	América e Excelsior
Oni Silva - "A mais bela voz da rádio paulista"	Oni Rufino da Silva Gomes Fetsosa Filho	30/09/1917	Rio Branco, território do Acre	Garimpeiro		Operador	Educadora Paulista	1929	Cr\$ 150,00 (por mês)	Cantor	Educadora Paulista, Record, Tupi do Rio, Associadas de São Paulo, do Ceará, do Rio Grande do Norte, do Rio Grande do Sul etc.
Oswaldo Molles	Oswaldo Molles	14/03/1913	Santos, SP		Escritor, jornalista	Redator	Educadora Paulista	10/12/1936	Cr\$ 800,00 (por mês)	Programador, cronista, escritor	Tupi, Record
Otelo Santiago	Otelo Siqueira Santiago	15/06/1920	São Paulo	Trabalhou numa fábrica de fusíveis	Praça	Office-boy	Cultura	1936	Cr\$ 90,00 (por mês)	Cantor de samba (música popular brasileira)	Tupi, Record, Cruzeiro do Sul, Bandeirantes, Cultura, América, São Paulo, Gazeta e Pratina
Palmeira (do trio Palmeira-Luizinho-Zezinha, da dupla Os Coroneis da Música Sertaneja)	Diogo Mulero	08/03/1918	Agudos, SP	Lavador de garrafas na Cia. Antártica		Cantor	Difusora	1942	Cr\$ 300,00 (por mês)	Cantor	Tupi e Nacional do Rio, Tupi de São Paulo
Paulo Assis Lorena	Paulo Assis Lorena	22/06/1917	São Paulo	Propagandista de produtos farmacêuticos		Locutor	S. Paulo	23/01/1949	Cr\$ 800,00 (por mês)	Locutor	S. Paulo
Paulo Machado de Carvalho Filho (Paulinho)	Paulo Machado de Carvalho Filho	25/04/1924	São Paulo	Tocador de discos		Office-boy	Record	mar/40	Cr\$ 250,00 (por mês)	Diretor-gerente da Rádio Panamericana	Sempre nas Emissoras Unidas: Record, Bandeirantes, Panamericana
Paulo Massenet	Antonio Pereira Borges	08/05/1912	São Paulo		Funcionário público	Discotecário	Bandeirantes	01/09/1937	Cr\$ 400,00 (por mês)	Radiador	Bandeirantes (de 1/9/1937 até 28/10/1942 ficou afastado do rádio até o dia 20/6/1949 quando ingressou na Rádio Excelsior)
Paulo Osborn	Paulo Osborn Sobrinho	01/01/1922	São Paulo	Revisor de jornal		Locutor	Rádio São José dos Campos			Tinha interesse	Atlântica de Santos, Rádio Club de Santos, Rádio Gazeta, Associadas
Pedro Geraldo Costa	Pedro Geraldo Costa	22/06/1918	Bragança Paulista, SP	Auxiliar de funileiro e faxineiro	Corretor de publicidade - tem escritório de gr	Corretor	Record	1938	Cr\$ 180,00 (por mês)	Locutor e redator	Record, Excelsior
Perilo de Magalhães	Perilo de Magalhães	09/04/1926	Campinas, SP	Balconista		Redator, animador e imitador	Record	1943	Cr\$ 800,00 (por mês)	Redator	Record, Excelsior

Plínio Campello	Plínio Freire de Sá Campello	18/09/1909	São Paulo	Menino de escritório	Locutor e crooner	Rádio Farroupinha de Porto Alegre	20/09/1935	Cr\$ 600,00 (por mês)	como 1	Publicidade	Farroupinha de Porto Alegre, Transmissora, Bandeirantes, Panamericana, São Paulo, América
Poema Alves	Poema Alves	30/01/1911	Pouso Alto, MG	Sempre foi radiatriz	Radiatriz	S. Paulo	01/05/1941	Cr\$ 10,00 (cachê)		Radiatriz	S. Paulo, Cultura, Bandeirantes e Record
Rafael Pugliesi	Rafael Pugliesi	21/01/1917	São Paulo		Clavista	América	01/01/1943	Cr\$ 650,00		Mestre e Arranjador	América, Tupi e Difusora
Randhall Juliano	Randhall Juliano Mattosinho	20/04/1925	Barra Bonita, SP		Locutor	Panamericana	01/05/1944	Cr\$ 400,00 (por mês)		Locutor-animador, radiador, redator	Panamericana e Record
Raul Duarte	Raul da Gama Duarte	30/05/1912	São Paulo		Locutor	Educadora Paulista	1931	Cr\$ 300,00 (por mês)		Direção Artística	Educadora, Rádio Clube de Santos e Record
Raul Frank	Francisco de Assis Gomes Fernandez	13/02/1922	Barcelona, Espanha		Médico-operador	Rádio Barcelona	01/05/1946	8.000 peretas		Cantor (barbano)	Rádio Madrid, Rádio Sevilha, Rádio Andorras, Tupi e Gazeta
Raul Tabajara	Tabajara Vidjal Leitão	20/09/1918	Uberlândia, MG	Violinista	Corretor	Rádio Club de Jaboatcaba	09/09/1940	Cr\$ 150,00 (por mês)		Locutor esportivo, e comercial das Emissoras Ume	Ribeirão Preto, Pocos de Caldas, Cruzeiro do Sul e Rádio São Paulo
Regina Macedo	Irma D'Ugo Miele	21/08/1915	São Paulo	Datilógrafa	Professora de piano	Cruzeiro do Sul	1934	Cr\$ 30,00 (cachê)		Radiatriz e cantora	Educadora Paulista, Difusora, Cultura e Excelsior
Regis Cardoso	João Regis de Souza Cardoso	24/06/1934	Porto Alegre, RS	Entregador de pacotes de laboratório		Tupi-Difusora	28/05/1947	Cr\$ 300,00 (por mês)			
Roberto Amaral - "Cantor romântico"	Roberto Amaral	05/05/1929	São Paulo		Cantor	Record	08/12/1945	Cr\$ 50,00 (cachê)		Cantor	Bandeirantes e Record
Roberto de Assis	Roberto Assaf	29/03/1920	São Paulo		nenhuma	Bandeirantes	01/01/1939	Cr\$ 250,00 (por mês)		Diretor comercial, locutor	Bandeirantes, Excelsior, América
Roberto Souza Costa - "Ministro do Rádio"	Roberto Souza Costa	01/06/1922	Rio de Janeiro, DF	Funcionário de escritório comercial	Locutor	Bandeirantes	1941	Cr\$ 300,00 (por mês)			Bandeirantes, Cultura, Cruzeiro do Sul
Rodolfo Maluhy	Rodolpho Maluhy	06/10/1925	São Paulo		Estudante de Engenharia (Politécnica)	Colaborador esportivo	fev/46	Cr\$ 520,00 (por mês)		Locutor esportivo	
Ronaldo Lupo - "O cioneiro elegante"	Ronaldo Lupo	18/dez	Campinas, SP	Compositor e ator de teatro	O rádio já dá tanto trabalho	Crooner de orquestra	Tupi Rio	1939		Cantor chansonier	Tupi do Rio e São Paulo, Mayrink Veiga, Bandeirantes, Rádio Club do Rio e de Recife
Rui do Amaral	Rui do Amaral	26/05/1917	Jacareí, SP	Estudante	Propaganda	Locutor-redator	Cultura	1940	Cr\$ 250,00 (por mês)	Intérprete, redator, produtor e corretor	Difusora, Cruzeiro do Sul do Rio, Cultura, Rádio S. Paulo e Nacional
Saldanha da Gama	Moscyr Saldanha da Gama Coelho	26/05/1902	Cataguás, MG	Funcionário bancário	Funcionário da Caixa Econômica Federal	Locutor	Cruzeiro do Sul	1934	Cr\$ 350,00 (por mês)	Locutor	Cruzeiro do Sul, Educadora, Bandeirantes, Tupi, Difusora e Record
Salem Junior - Reporter Estópni		14/01/1928	Ribeirão Claro, PR	Funcionário de banco	Chefe de cadastro	Repórter	Panamericana	jun/40	Cr\$ 450,00 (por mês)	Repórter, locução esportiva	S. Paulo, Tupi, Cruzeiro do Sul, Excelsior
Santa Mendes	Santa Mendes Rosa	01/11/1919	São Paulo	Comércio	Agente de publicidade	Publicidade	S. Paulo	Cr\$ 20,00 (cachê)		Radiatriz e corretora	S. Paulo
Saula Maris	Nair Rinaldi	18/01/1930	Campinas, SP			Radiatriz	Cruzeiro do Sul	1946	Cr\$ 800,00 (por mês)	Radiatriz	Cruzeiro do Sul, Bandeirantes
Sebastião Leporace - "Speaker-cantor"	Sebastião Leporace	2/12/1918	Ipanema, GO	Serralheiro		Cantor	Rádio Hertz de Franca	20/1/1934	Cr\$ 10,00 (cachê)	Repórter político	Nacional, Mayrink e Educadora do Rio, Cruzeiro, Difusora e Record de São Paulo
Serrinha, Cabuchinho e Riechito - "O trio sertanejo mais querido do Brasil"											Há seis anos exclusivos nas Emissoras Associadas de São Paulo
Silvia Regina	Hilda Verene de Dieri	20/01/1927	São Paulo	Comercária		Locutora	Difusora de Piracicaba	18/08/1947	Cr\$ 160,00 (por mês)	Radiatriz	Difusora de Piracicaba e Associadas de São Paulo
Sombrinha	Ailton Gomes	18/07/1928	Silveiras, SP	Entregador de farmácia		Contra-regra	Tupi	Cr\$ 850,00 (por mês)		Contra-regra	Associadas de São Paulo
Sousa Miranda	Oswaldo de Sousa Miranda	22/07/1928	Morretes, PR	Auxiliar de escritório		Locutor	ZVC-5, de Paranaíba	1945	Cr\$ 600,00 (por mês)	Radiador	Guairacá de Curitiba, Jaraguá de Santa Catarina, São Francisco de São Francisco do Sul e Associadas de São Paulo
Teodorico Soares - "O seresteiro da Pauliceia"	Teodorico Soares de Azevedo	01/07/1908	Rio de Janeiro, DF	Funcionário da Justiça	Funcionário da Justiça	Cantor		Cr\$ 300,00 (por mês)		Cantor	Tupi, São Paulo, Cruzeiro e Difusora
Thalma de Oliveira	Thalma de Oliveira	01/02/1917	São Paulo	Aprendiz de monotipista		Programador	S. Paulo	01/04/1944	Cr\$ 2.000,00 (por mês)	Programador	S. Paulo e Record
Triana Romero - "La Flor del Arte Español"	Odete Carrera	09/12/1930	São Paulo			Cantora	Cultura	1935	Amadora		Cruzeiro do Sul, Record, Panamericana, Belgrano de Buenos Aires, Tupi e Difusora
Titulares do Ritmo - O mais harmonioso conjunto vocal do Brasil		03/09/1945	Belo Horizonte, MG			Conjunto vocal	Rádio Inconfidência	03/09/1945	Cr\$ 600,00 (por mês)	Conjunto vocal	Guarani de Belo Horizonte, Cultura de Lavras, Rádio Club Três Corações, Gazeta, Bandeirantes
Toledo Barros	José Roberto Toledo de Moraes Barros	16/09/1923	São Paulo	Funcionário público		Locutor e programador	Panamericana	1947	Cr\$ 1.600,00 (por mês)	Locutor	Panamericana
Tom Bill	Loris Giraud	27/01/1900	Milão, Itália			Cômico	S. Paulo	01/09/1935		Cômico	S. Paulo e América
Tonico e Tinoco - Os expoentes da nossa música sertaneja	José Peres e João Salvador Peres	07/11/1944	São Manuel, SP	Industriários		Cantores	Difusora	07/11/1944	Cr\$ 700,00 (por mês, a dupl)	Cantores	Associadas de São Paulo
Trio Gaucho - O melhor trio do Brasil	Zulmiro, Gauchinho e Helena Maria	27/04/1948	São Paulo			Shows				Cantores e radiadores	Tupi, Nacional, Guairacá de Curitiba
Tulio de Lemos	Tulio Taquez de Lemos	16/12/1911	Ponta Grossa, PR	Comercário		Cantor	Rádio Club Paranaense	1928	Amador	Produtor, cantor etc.	Nacional, Jornal do Brasil, Record e Tupi-Difusora
Ulpiano Del Picchia	Ulpiano da Cunha Del Picchia	15/12/1912	Itapira, SP	Balconista de loja		Redator	Cultura	23/01/1940	Cr\$ 260,00 (por mês)	Assistente de Departamento Comercial	S6 Cultura
Vadeco	Oswaldo Soares	15/11/1920	São Paulo	Serviço de laboratório (revelação de fotografia)		Cantor	Excelsior	01/10/1949		Cantor	Excelsior
Vagalumes do luar - O mais perfeito conjunto da pauliceia	Pedro Adamo, Armando Argenton, Otaviano Caregatti, Mario Vieira, Dídimo da Silva Azevedo	out/40	São Paulo			Conjunto vocal	Educadora Paulista	out/40	Cr\$ 500,00 (por mês)	Conjunto vocal	Educadora e Record
Vicente Gentil	Vicente L. H. Gentil	17/04/1907	São Paulo	Pracista		Bateria	Record	20/03/1935	Cr\$ 450,00 (por mês)	Músico (bateria)	Record, Cruzeiro do Sul, América, Excelsior
Valdemar Depero Lacerda	Valdemar Depero Lacerda	08/06/1914	São Paulo	Auxiliar de operador		Operador	Educadora Paulista	06/07/1932	Cr\$ 400,00 (por mês)	Chefe de Audio	Educadora Paulista, Difusora, Bandeirantes
Waldir de Oliveira	Waldir de Oliveira	28/12/1925	São Carlos, SP	Auxiliar de escritório		Radiador	Bandeirantes	1939	Cr\$ 10,00 (cachê)	Radiador e contra-regra	Bandeirantes, Cosmos, Cruzeiro do Sul e S. Paulo
Walter Louzada	Walter Louzada	04/05/1921	Rio de Janeiro, DF			Eletricista	Mayrink Veiga	Cr\$ 25,00 (cachê)		Radiador	Mayrink, Record, Excelsior, Cruzeiro, Inconfidência de Minas, Guanabara do Rio e Bandeirantes
Zé Caninha ou Faoilin - O maior pau d'água do rádio - O Pálhao do dia	Mário Guimaraes	16/03/1914	São Paulo	Acrobata		Cômico	S. Paulo	1939	Cr\$ 100,00 (cachê)	Humorista-redator	S. Paulo, Cultura, Record, América
Zé Melado - O caipira civilizado	Hermelindo Siani	16/02/1921	Mogi-Mirim, SP	Rádio telegrafista		Humorista e cantor	PR-7	10/02/1936	Cr\$ 300,00 (por mês)		América, Farroupinha, Cruzeiro do Sul, Tupi e Record
Zé Pretinho	José Emilio	05/04/1919	Araras, SP	Industriário		Pandeirista	Educadora Paulista	1939	Cr\$ 280,00 (por mês)	Pandeirista	Educadora, Record, Difusora, Tupi
Zezinha (do trio Palmeira-Luzinho-Zezinha) - A imperatriz da harmônica	Carmela Bonano	16/01/1928	São Paulo	Correspondente	Leciona harmônica	Musicista	Tupi	Cr\$ 700,00 (por mês)		Musicista	Associadas de São Paulo