

## 2

### A Música Popular na Era do Rádio: aspectos tecnológicos

Dorival Caymmi, desde muito jovem, era um profundo admirador de Thomas Alva Edison. Por essa razão, quando teve a oportunidade de fazer uma pequena nota para uma revista, foi sobre o inventor que escreveu. O episódio aconteceu em 1938, quando Brício de Abreu, editor e dono da revista *Dom Casmurro*, que tinha em seu quadro de colaboradores jornalistas do peso de Carlos Lacerda, Jorge Amado e Danilo Bastos, o convidou para escrever na edição comemorativa do periódico. Caymmi havia travado amizade com eles alguns meses depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, naquele mesmo ano, e costumavam se reunir no Bar da Brahma, na Galeria Cruzeiro, no centro da cidade, quartel general informal dos jornalistas – o capítulo 8 voltará a mencionar a relação do compositor com estes intelectuais e profissionais da imprensa. Abreu pediu a Caymmi que escrevesse sobre a música do século passado, usando uma linguagem próxima da época, pois queria que aquela edição especial evocasse as publicações do período.

O compositor baiano pediu auxílio ao amigo Carlos Lacerda para saber como dar conta da tarefa – Lacerda ainda não se dedicava à política *stricto sensu* na época. É Caymmi quem relata o episódio:

“Carlos, como é que eu vou fazer uma nota dessas, que tenha forma de um assunto daquela época?”. Então veio a aula: “Você dá um salto ali defronte, na Biblioteca Nacional, procure um jornal da época, veja uma notícia ligada à música e faça uma nota” – instruiu Lacerda. “Eu saí dali feito um louco, fui à biblioteca, tomei informações, procurei saber da época e encontrei a jóia: era uma reportagem sobre a demonstração para D. Pedro II da descoberta de Edison, a música gravada num cilindro que reproduzia a voz humana” – confessa Caymmi. Feita a nota, foi mostrá-la para o jornalista. “Perfeito. Pode mandar para a redação” – disse Lacerda para um Caymmi radiante. “Fiz uma nota e saiu bonita. Pequena e boa” – revela o baiano, que, para alívio dos fãs que fez ao longo da vida, desistiu da carreira de jornalista (apud Caymmi, 2001, p. 152).

A paixão de Caymmi pelas novas tecnologias que despontavam no início do século XX se justificava. Ainda em Salvador, nos anos 30, ele se apresentava nas pioneiras rádios da cidade – Rádio Clube da Bahia, Rádio Sociedade e Rádio

Comercial – sozinho ou com o grupo amador “Três e Meio” que mantinha com seu irmão Deraldo e seus amigos de infância Zezinho (José Rodrigues de Oliveira) e Luizinho (Luís Rodrigues de Oliveira, irmão menor de Zezinho, o “meio” do título). A nova tecnologia atraía não só os mais jovens, mas todos que podiam ter um receptor em casa para escutar as rádios cariocas. Conforme o compositor descobriu em sua pesquisa na Biblioteca Nacional, a instalação do Rádio no Brasil se deveu muito ao espírito científico de D. Pedro II, que em 15 de novembro de 1879 criou a Companhia Telefônica do Brasil. Consta – são muitas as versões – que o Imperador estava presente na demonstração do invento do alemão Alexander Graham Bell, na Exposição do Centenário da Independência dos Estados Unidos, na Filadélfia, em 1876, quando teria exclamado: “Meu Deus, ele fala!” – expressão que passou para o folclore da descoberta. Edison, herói de Caymmi, por sua vez, além dos inúmeros inventos largamente conhecidos, fez aperfeiçoamentos que simplificaram a radiotelegrafia e aumentaram a nitidez das ligações telefônicas.

Na verdade, a série de descobertas e invenções que resultaria na criação da radiofonia começou em 1864, em Cambridge, Inglaterra, quando o escocês James Clerk Maxwell provou “matematicamente que um fenômeno elétrico era capaz de produzir efeito a considerável distância e vaticinou que a energia eletromagnética poderia expandir-se para fora de sua fonte em ondas que moveriam à velocidade da luz” (Severiano, 2008, p. 97). O próximo passo decisivo na direção da invenção do rádio foi dado pelo alemão Heinrich Rudolf Hertz, que em 1888 provou as teorias de Maxwell quando produziu equipamentos capazes de emitir e captar ondas de rádio, que foram batizadas com seu nome: ondas hertzianas (a medida que se usa para as ondas de rádio é feita em “hertz”). Foram os estudos de Hertz que “abriram caminho à futura ordem de invenções da telegrafia sem fio – do rádio e da TV” (Sampaio, 1984, p. 42). Treze anos depois, em 12 de dezembro de 1901, o italiano Guglielmo Marconi realizou a grande façanha da “primeira transmissão radiotelegráfica transatlântica, numa distância de 3.200 quilômetros” (Severiano, 2008, p. 97), entre os Estados Unidos e a Inglaterra. Foi Marconi quem inventou e desenvolveu a telegrafia sem fio.

Finalmente, entre 1903 e 1906, as pesquisas do inglês John Ambrose Fleming e do americano Lee Forest permitiram a criação da válvula eletrônica, peça fundamental para o funcionamento do rádio. Não se pode deixar de mencionar ainda o brasileiro Roberto Landell de Moura, padre jesuíta que parece ter sido, segundo pesquisadores brasileiros, um inventor à altura dos desafios científicos de sua época. Nascido em 1861, já aos 16 anos Landell construiu um telefone, um ano depois de Bell expor seu invento, que o gaúcho desconhecia. Entre suas invenções estavam a radiotelefonia (junho de 1900) e um aparelho mais aperfeiçoado de radiotelegrafia. Para além disso, foi “o precursor da invenção da lâmpada de três elétrodos, peça fundamental no desenvolvimento da radiodifusão” (Sampaio, 1984, p. 53). Há patentes do Padre Landell de Moura nos Estados Unidos datadas de 1904<sup>2</sup>.

Retomando a saga de Marconi, empresas dos Estados Unidos, em competição com os ingleses que controlavam mundialmente a telegrafia com fio, compraram

mais da metade das ações da Companhia Marconi americana, perdendo desta forma os ingleses o controle exercido na América. Foi daí que nasceu a nova empresa, a Radio Corporation of America (RCA), a qual além de explorar a radiotelegrafia, adentrou-se pela radiofonia em 1919, produzindo transmissores e receptores de rádio (Sampaio, 1984, p. 49).

## **2.1. Implantação do Rádio no Brasil**

Para se ter uma dimensão do pioneirismo do Brasil na área da radiofonia, basta comparar a data de inauguração da primeira rádio comercial americana, a KDKA, de Pittsburg, na Filadélfia, em 2 de novembro de 1920, e a inauguração da Rádio Sociedade<sup>3</sup>, primeira rádio brasileira, de propriedade de Edgar Roquette Pinto<sup>4</sup> e Henrique Morize (Henri Charles Morize), em 20 de abril de 1923,

<sup>2</sup> “Padre Landell é precursor do teletipo, ou mesmo do controle remoto pelo rádio e um dos pioneiros no desenvolvimento da televisão” (Sampaio, 1984, p. 53), além de ter desenvolvido diversos aparelhos para telecomunicações. As patentes obtidas nos Estados Unidos em 1904 foram para o transmissor de ondas, telefone sem fio e telégrafo sem fio (Tavares, 1997, p. 25).

<sup>3</sup> A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro foi originalmente SPE, que depois passou a ser conhecida como PRA-2.

<sup>4</sup> Roquette Pinto é chamado *o pai do rádio brasileiro* e o dia do seu nascimento, 25 de setembro, é considerado o Dia Nacional da Radiodifusão.

sediada no Rio de Janeiro<sup>5</sup>. No dia 1º de maio do mesmo ano são iniciadas as transmissões da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Meses depois, em São Paulo, em 30 de novembro, é a vez da Sociedade Rádio Educadora Paulista. Ainda no mesmo ano, foi criada a Rádio Clube do Brasil, na Capital Federal, com o engenheiro Elba Dias à frente do empreendimento. As duas emissoras do Rio de Janeiro fizeram um acordo em que elas funcionariam em dias alternados, com a Rádio Sociedade irradiando sua programação segundas, quartas e sextas, enquanto terças, quintas e sábados seria a vez da Rádio Clube do Brasil – aos domingos, ambas não funcionavam.

O primeiro contato dos brasileiros com a radiodifusão havia sido em 1922, por ocasião da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, no Rio de Janeiro. O Brasil entrava com atraso na prática das feiras, que já aconteciam nos Estados Unidos desde o século XIX. Aspirava-se pela modernização do país e as feiras ofereciam oportunidades para o aparecimento de novas tecnologias. No dia 7 de setembro, por meio de “um sistema de telefone-altofalante” no Morro do Castelo, onde foram sediados os pavilhões da exposição, conforme Reynaldo C. Tavares (1997), aconteceu a primeira demonstração do rádio no Brasil, através da emissora experimental montada no Morro do Corcovado. Esta operação envolveu a Rio de Janeiro e São Paulo Telephone Company e as americanas Westinghouse Internacional Company e Western Electric Company. O discurso inaugural do Presidente da República Epitácio Pessoa foi ouvido, na ocasião, não só nas instalações da Exposição como também em São Paulo, Petrópolis e Niterói, através de oitenta “aparelhos receptores, que foram trazidos pelos americanos, distribuídos nas cidades já mencionadas” (Tavares, 1997, p. 50). “O Guarani”, ópera de Carlos Gomes, irradiada do Teatro Municipal, também pôde ser ouvida ao vivo, assim como um *Te Deum* solene na Catedral Metropolitana.

Roquette Pinto, em palestra na Associação Brasileira de Telecomunicações, em 1953, contou como foi essa primeira transmissão de rádio: “os discursos e músicas [eram] reproduzidos em meio de um barulho infernal, tudo roufenho, distorcido, arranhando os ouvidos” (apud Severiano, 2008, p. 97).

A má qualidade do som emitido foi muito provavelmente o motivo da indiferença do público ao invento. Após os eventos comemorativos, os Correios e

---

<sup>5</sup> Em 1923, os Estados Unidos já contavam com 569 emissoras. O processo de implantação do rádio no Brasil foi bem mais demorado.

Telégrafos encamparam a estação transmissora do Morro do Castelo, chamada Estação Sumaré (SQE), e procuraram mantê-la funcionando, dentro de suas possibilidades, com uma programação incipiente que incluía a cotação das bolsas de açúcar e de café, previsão do tempo, música e declamação. Alguns pesquisadores consideram a Estação Sumaré, e não a Rádio Sociedade, a primeira emissora de rádio implantada no Brasil.

Entretanto, ainda segundo Roquette Pinto, a emissora comprada pelo governo, que daria origem à Rádio Sociedade, foi a montada na ocasião pela Western Electric na Praia Vermelha, enquanto a do Morro do Corcovado, construída pela Westinghouse, foi desmontada (Severiano, 2008, p. 97). A partir deste episódio, foram organizadas as primeiras sociedades de rádio em vários estados do país, como Pernambuco (Rádio Clube de Pernambuco, 1923)<sup>6</sup>, São Paulo (Rádio Educadora Paulista, 1923), Rio Grande do Sul (Rádio Sociedade Rio Grandense, 1924), Minas Gerais (Sociedade Rádio Mineira, 1927) e Bahia (Rádio Sociedade da Bahia, 1924). Dorival Caymmi frequentou a Rádio Sociedade da Bahia e a Rádio Clube da Bahia durante sua adolescência em Salvador. O compositor baiano lembrou em entrevista como foi seu primeiro contato com o rádio, em companhia do seu amigo de infância Zezinho:

Uma tarde, perambulando pelas ruas de Salvador, deram com um sobrado na avenida Sete, com uma tabuletazinha com uma seta indicando “Rádio Clube da Bahia”. Avistaram uma escada e, não resistindo, subiram. Deram com um rapaz de média estatura, muito gentil, chamado Vivi, que se apressou a mostrar as instalações simples da rádio. “Na sala tinha apenas um microfone de pedestal e uns armários. Numa outra, tinha uma discoteca, uma coisa desarrumada, já é o feito de rádio” – reconhece o compositor, prosseguindo – “ele mostrou aquilo tudo e de repente disse assim: ‘Vocês fazem alguma coisa, cantam? Este rapaz – e apontou um rapaz num canto – ainda agora pouco tocou. Se quiser, acerta com ele, experimente a voz’”. Zezinho, que não queria cantar, disse, “cante você, Dorival”. Foi nesse clima de informalidade que ele cantou pela primeira vez no rádio. Como não havia gravador na época, Dorival não tinha a menor idéia de como era a sua voz. “E aí, gostou?” – perguntou a Zezinho. “Sua voz é igual a do Francisco Alves” – garantiu empolgado o amigo. Vivi não cometeu os mesmos exageros, mas convidou-os para que voltassem no domingo (apud Caymmi, 2001, p. 87).

<sup>6</sup> Há quem considere a Rádio Clube de Pernambuco a pioneira da radiofonia no Brasil. Mas, de acordo com Luiz Artur Ferraretto (2000, p. 95), “no dia 6 de abril de 1919, jovens da elite recifense fundaram a entidade em um velho sobrado do bairro de Santo Amaro. Nos anos seguintes eles se dedicariam a experiências com recepção radiotelefônica. (...) os sócios da Rádio Clube adquirem alguns equipamentos da Westinghouse durante a Exposição do Centenário da Independência. Com um aparelho radiotelegráfico adaptado à emissão de sons, mais um amplificador e um transmissor de 10 watts da indústria norte-americana, transmitem de modo irregular a partir de 17 de outubro de 1923”. Segundo Ferraretto, “a primeira emissora regular, portanto, foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”.

O dono da Rádio Clube, Volney de Barros Castro, “um sulista louro, meio estrábico”, como recorda Caymmi, era um capitão do Exército, apaixonado pelo novo veículo de comunicação. Era, segundo o artista baiano, um patriota e costumava transmitir pequenos textos de exaltação ao Brasil e coisas do gênero na parca programação da Rádio Clube. Dorival Caymmi conta que ele era um faz-tudo na emissora: “Ele corria para lá e botava o disco e corria para o microfone”. A rádio tinha um único anúncio comercial, o do remédio Urodonal. A instabilidade financeira era tanta que nos três anos em que Caymmi frequentou a rádio, ela mudou de endereço três vezes. Da Avenida Sete, a emissora foi para a Ladeira da Palma, para logo em seguida mudar para a Mangueira. Em certa ocasião, o rapaz passou por lá e Castro pediu-lhe ajuda: “Caymmi, fica falando alguma coisa aí, você fala enquanto eu boto os discos”. Então, o baiano lia uns cartõezinhos com dizeres tais como “Sirva a Pátria, não esqueça”.

No Rio de Janeiro, além da Rádio Sociedade e da Rádio Clube do Brasil, três emissoras foram criadas nos anos seguintes: Mayrink Veiga, em 20 de janeiro de 1926; Educadora, em 11 de junho de 1927; e a Philips, em março de 1930<sup>7</sup>. Almirante, *A Maior Patente do Rádio* – como era conhecido o grande radialista, pesquisador e compositor Henrique Foréis Domingos –, descreve como as rádios sobreviveram nos primeiros tempos:

Segundo normas da Companhia dos Telégrafos, durante um ano nenhuma emissora podia transmitir anúncios. Seus dirigentes, sem a menor renda, criaram um sistema de associados, com cobradores de rua, que pagavam como colaboração 5 mil réis por mês. O comércio colaborava e suas firmas eram citadas numa extensa lista lida no início e no final das transmissões (Almirante, 1977, p. 64).

Ainda assim, a sobrevivência dessas rádios era muito difícil. A impossibilidade de veicular anúncios era o maior problema. Mesmo as sociedades e clubes formados pelos aficionados do novo veículo não eram suficientes para sustentá-las. Não havia grandes diferenças entre as rádios fundadas no Brasil nos anos 1920. Reynaldo C. Tavares explica como eram as rádios de então:

(...) eram empreendimentos não comerciais (não transmitiam anúncios), de grupos aficionados do rádio, geralmente de classes mais abastadas, e que se utilizavam dos mesmos muito mais para a diversão dos membros daquelas sociedades e clubes de rádio do que dos próprios ouvintes, uma vez que pagavam mensalidades para

<sup>7</sup> De acordo com Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira (Saroldi & Moreira, 2005, p. 21-22), a ordem das primeiras rádios no Brasil é: Rádio Sociedade do Brasil (1923), Rádio Clube do Brasil (1924), Rádio Educadora do Brasil (1926), Rádio Mayrink Veiga (1926), Rádio Phillips (1930).

manter as estações, cuidavam de fazer a programação (doando discos), escrevendo, tocando, cantando e ouvindo eles mesmos (afinal um aparelho receptor era bastante caro na época) aquela programação, que por sinal era bastante elitista (Tavares, 1997, p. 52).

Sobre a programação dessas rádios pioneiras, Renato Murce descreve que elas transmitiam “muita música clássica, muita ópera, muita ‘conversa fiada’ e a colaboração graciosa de alguns artistas da sociedade” (Murce, 1976, p. 19). Havia exceções, como Roquette Pinto, que fez o primeiro programa jornalístico da rádio brasileira:

Com tal gabarito foi elaborado, que depois jamais houve outro que a ele igualasse em profundidade, alcance e qualidade. Esse noticioso de rádio tinha o título de “Jornal da Manhã”. Nele, o Mestre distribuía fartamente informações, como devem ser consideradas em seu sentido. Não era um relato puro e simples dos acontecimentos; era a notícia comentada, esmiuçada, interpretada no seu conteúdo e nos seus reflexos no sistema social do Brasil e do mundo (Saint-Clair Lopes, 1969, p. 19).

Jairo Severiano enumera alguns dos problemas que as emissoras enfrentavam: improvisações, desacertos, falhas técnicas, baixa qualidade artística. Entretanto, menos de dois anos depois da Revolução de 30, no dia 1º de março de 1932, Getúlio Vargas assinou um decreto que permitia a veiculação de anúncios comerciais remunerados, o que possibilitou às rádios se capitalizarem e melhorarem a qualidade de suas transmissões. Jorge Caldeira esclarece a importância estratégica do controle do rádio para a política de Vargas:

Em troca do “favor”, transformava em concessão estatal o direito de operar as emissoras. Amigos do governo foram privilegiados nas concessões e montaram uma programação voltada para os consumidores de música popular, a única capaz de atrair publicidade. E quase todas as emissoras apoiavam o governo, que lhes garantia o mercado através de concessões. O impacto da mudança foi violento, dando início, em pouco tempo, à “era do rádio”. A audição garantida pelos músicos populares fez com que muitos adquirissem os aparelhos receptores e isto, por sua vez, acabou tornando viável o investimento publicitário. O rádio transformou-se então num elemento fundamental para a divulgação da música popular brasileira. (...) O êxito desses compositores populares revelou algo novo: o início da era da comunicação de massa, sob o controle do governo. (...) O Estado Novo foi o primeiro governo no Brasil a se preocupar com a autopromoção. (...) Para tanto criou, em dezembro de 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda, para fazer a censura e propaganda. O DIP<sup>8</sup> lançava mão tanto do poder policial (cada jornal tinha seu censor) e do econômico (o papel de imprensa era importado pelo governo, que decidia a cota de cada jornal). O rádio ficou sob o controle do DIP, assim como o teatro, o cinema e a música popular (Caldeira, 1999, p. 274-280).

<sup>8</sup> Antes do DIP, havia o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC).

Dorival Caymmi contou, em entrevista, que Dr. Lyra, diretor da Rádio Comercial, foi quem iniciou a profissionalização das atividades da rádio na Bahia, introduzindo o cachê para quem se apresentava na emissora, além de uma programação mais estável, com concertos, cantores amadores, meninos prodígios e anúncios. “O primeiro anúncio de Toddy foi feito nessa estação, nos anos 30, numa pergunta no ar assim: ‘Toddy, o que será Toddy?’. Então ficou um tempo essa pergunta no ar” – recorda o compositor. A implantação da publicidade e do pagamento de cachê aos artistas que se apresentavam nas emissoras baianas foram decisões inspiradas nas práticas comerciais já adotadas no Rio de Janeiro. Mas isso só foi realizado mais tarde.

## **2.2. Consolidação do Rádio**

Getúlio Vargas, já em sua campanha eleitoral, quando assassinaram João Pessoa, seu vice na chapa para concorrer à Presidência da República, tinha a consciência da força da música popular brasileira, do rádio e das gravadoras – um tripé imbatível. Foram muitas as músicas compostas sobre o episódio, conforme relata Sérgio Cabral, angariando simpatia para a Revolução de 30 (sem mencionar as compostas durante o período eleitoral)<sup>9</sup>. As gravadoras tratavam de lançar discos com a farta safra produzida no período. Logo depois da posse do novo governo, a Odeon lançou o “Hino a João Pessoa”, de Eduardo Souto e Osvaldo Santiago. Seguiu-se pela mesma gravadora o disco “Oração a João Pessoa”, com o discurso de Pinheiro Chagas, político de Minas Gerais; “Juarez Távora” (Batatinha, Júlio Casado e O. Rodarte), samba em homenagem ao líder da revolução no Nordeste; “Três de Outubro” (Francisco Pezzi), marcha do início da revolução; “Brasil Vitorioso” (Donga), marcha gravada por Patrício Teixeira, um dos cantores mais conhecidos naquela fase; “Lenço Vermelho” (Maria Amélia Macedo Galdo), batuque que aludia ao traje típico dos revolucionários gaúchos; “Hino da Legião Mineira” (Eduardo Souto e Osvaldo Santiago), gravado por Francisco Alves, um dos maiores cantores do país. A Victor lançou “Revolução

<sup>9</sup> “Marcada para 1º de março de 1930, a eleição serviria de tema a várias músicas de Carnaval daquele ano. Suas letras comentam, com muito senso de humor, as peripécias vividas pelos protagonistas da ruidosa campanha eleitoral. Deixando o âmbito estadual para projetar-se no nacional, Getúlio seria, pela primeira vez, objeto da atenção dos compositores, figurando em três dessas canções: “Harmonia, Harmonia”, “Comendo bola” e “É sopa” (Severiano, 1983, p. 4).

Getúlio Vargas” e “A morte de João Pessoa”, ambas modas de viola de Zico Dias e Ferrinho; “Rebentô a Revolução” e “Isidoro já vortou”, as duas de autoria de Manuel Rodrigues; “Heróis brasileiros” (Roberto Splendore e Orfeu) e “Liberdade” (Roque Vieira e Décio Abramo). A Columbia, por sua vez, lançou “Legião Revolucionária” (Mira e José Nicollini) e “Leão do Norte” (João Petrillo), marchas interpretadas por Paraguaçu; “Heróis do Norte” (Acácio Faria e Manuel do Carmo), com Céu de Câmara; e “Nova Era” (José Nicollini), com a Jazz Band Columbia. A gravadora Parlophon também aderiu à moda, lançando, na voz de Almirante, as marchas de Lamartine Babo – o “Barbado foi-se”, se referindo ao ex-presidente Washington Luís, e “Gegê - seu Getúlio”, cuja letra chamou a atenção para o papel do rádio naqueles acontecimentos:

Só mesmo a revolução  
Graças ao rádio e ao parabelo  
Nós vamos ter transformação  
Neste Brasil verde e amarelo (Cabral, 1996, p. 27-29)

Ainda mais duas gravadoras contribuíram para a onda de exaltação à revolução. A Brunswick lançou um disco de Gastão Formenti, com o hino “24 de Outubro”, composto por Henrique Vogeler e Catulo da Paixão Cearense; e a Ouvidor, gravadora paulista, apresentou “Seu Getúlio foi o vencedor”, marcha de João Bonfim.

A propósito das gravadoras, é interessante voltar um pouco no tempo. O primeiro disco gravado no Brasil, asseguram os pesquisadores, data de 1902 e trazia o lundu “Isto é bom”<sup>10</sup>, interpretada pelo cantor Baiano (Manuel Pedro dos Santos). A gravação foi feita pela Casa Edison, do tcheco naturalizado norte-americano Fred Figner – até 1928 era a maior gravadora brasileira. Lundu, explica Sérgio Cabral, “é um gênero musical de origem rural que, em meados do século XIX, chegou às grandes cidades” (Cabral, 1996, p. 8). Jairo Severiano completa:

(...) o lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração européia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se, portanto, o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba (Severiano, 2008, p. 19).

Os discos podiam ser ouvidos através do gramofone. Até 1925, as gravações

<sup>10</sup> Os discos do período continham apenas uma música num dos lados.

eram feitas através do rudimentar sistema mecânico. A qualidade fonográfica, inicialmente, deixava muito a desejar e o rádio era a melhor opção para o público, ao menos nas transmissões ao vivo. O veículo atingia uma qualidade suficiente na emissão dos seus programas, além de cobrir grande parte do território brasileiro, tornando-se em poucos anos o principal fator de integração nacional. Além da Casa Edison, a gravadora mais importante do período, havia também a Favorite Record, Grand Record Brasil, Discos Phoenix e a Disco Gaúcho. Em 1925, a Columbia americana fez

a primeira sessão de gravação elétrica comercial, com o pianista Art Gilham. (...). Com o novo sistema atingiu-se, então, notável melhoria de qualidade do som gravado, o que desencadeou verdadeira revolução no mercado fonográfico. Foi a Odeon que trouxe a gravação elétrica para o Brasil, em julho de 1927. Seu primeiro disco elétrico (nº 10001) mostrava Francisco Alves cantando duas músicas de Duque, a marcha “Albertina” e o samba “Passarinho do má”. Além de Alves, que aparecia em mais três faces de discos, participaram desse suplemento histórico o violinista Anselmo Zlatopolsky (dois discos), o bandolinista Francisco Neto, o cantor Carlos Serra, o violonista Canhoto (Américo Jacomino), o Trio Odeon e a Orquestra Pan American, num total de nove discos (Severiano, 2008, p. 99).

A partir daí, novas gravadoras surgiram, como a inglesa Parlophon, que se instalou primeiro no Rio, em 1928, e depois em São Paulo. Em 1929, foi a vez da Columbia Phonograph, em São Paulo, trazendo em sua equipe o americano Wallace Downey, que viria a ter uma participação importante no início da vida profissional de Dorival Caymmi, que será mencionado no capítulo 5. A Victor Record veio a seguir e se instalou na Capital na segunda metade daquele ano, tendo como diretor artístico Rogério Guimarães que contratou, entre outros, Pixinguinha, Silvio Caldas e Carmen Miranda – os dois últimos antes mesmo de alcançarem a fama. Com isso, a Victor era uma das poucas gravadoras em condições de competir com a Odeon. Carmen Miranda, no mesmo período, gravou na Brunswick, outra que se instalou em dezembro de 1929 no Rio de Janeiro. Esta gravadora, aliás, teve vida curta, encerrando suas atividades no início de 1931. Apesar disso, além de Carmen Miranda, ela lançou Benedito Lacerda e o Bando da Lua, nomes que se tornaram famosos. Com o crescimento do mercado fonográfico, a imprensa começou a dedicar espaço, ainda que muito restrito, para os discos que eram lançados, no jornal *O País* e nas revistas *O Cruzeiro* e *Phono Arte* – esta última, especializada no assunto. Mario Ferraz Sampaio enumera os principais artistas lançados pelas gravadoras no período seguinte:

Nelas figuravam astros como Silvio Caldas, Gastão Formenti, Araci de Almeida, Francisco Alves, Henrique Batista e o seu maior orquestrador e genial compositor Pixinguinha, Patrício Teixeira, Estefânia de Macedo, Albenzio Perrone, Elisinha Coelho, o violonista Rogério Guimarães, Bando dos Tangarás, do Almirante, competindo com Os Gaturanos, de Renato Murce, Augusto Calheiros, a “patativa do norte”, com os Turunas da Mauricéia, vindos do Recife (Sampaio, 1984, p. 121).

Os jornais da época costumavam promover concursos que agitavam a opinião pública. Em 1930, Renato Murce relata que o *Diário Carioca* fez um concurso para eleger a Rainha da Canção Brasileira e o Príncipe dos Cantores Regionais do Brasil, evento que movimentou o meio musical brasileiro:

No naipe feminino seria uma “barbada” para Carmen Miranda (*embora ela não fosse uma intérprete de canções*<sup>11</sup>). Isso se ela não se desentendesse com os organizadores do concurso e retirasse seu nome do mesmo. Proporcionou a Jesy Barbosa (uma excelente cantora, por sinal) sagrar-se vencedora. Do lado masculino, concorrendo com Francisco Alves, Gastão Formenti, Silvio Caldas, Breno Ferreira, Antônio Fernandes, Georges Fernandes e outros, o vencedor, para surpresa geral, fui eu, Renato Murce. Surpresa porque os disputantes eram quase todos mais credenciados do que o rabiscador dessas linhas [grifo da autora] (Murce, 1976, p. 32).

Além da proliferação das gravadoras, com o advento da gravação elétrica, outro avanço tecnológico, o cinema falado, veio sacudir o mercado de entretenimento. Em 1926, nos Estados Unidos, a Western Electric desenvolveu o sistema Vitaphone que passou a ser utilizado nos filmes da Warner Bros. Em 6 de outubro de 1927, a Warner lançava o filme falado *O Cantor de Jazz (The Jazz Singer)*<sup>12</sup>, protagonizado pelo cantor-ator Al Jolson, abrindo uma corrida pela modernização das demais companhias de cinema, como a Paramount, a United Artists e a Metro, que optaram pelo Vitaphone. A Fox-Case Corporation, surgida no período, desenvolveu o sistema Movietone, superior ao Vitaphone, e também em 1927 lançou o clássico *Aurora*, de Murnau, utilizando a inovação.

O Brasil se beneficiou rapidamente deste novo invento. Em 13 de abril de 1929, foi exibido em São Paulo o filme *Alta Traição (The Patriot)*, no cinema Paramount. Uma curiosidade era o curta com o cônsul do Brasil em Nova York, apresentando antes do filme a novidade do cinema falado. Pouco tempo depois, em 20 de junho do mesmo ano, foi apresentado ao público carioca, no Palácio

<sup>11</sup> Ao contrário do que Renato Murce afirma, Carmen Miranda era excelente intérprete. Murce no texto usa o termo “canção” como sinônimo para valsas, baladas, toadas etc., gêneros diferentes do samba e da marchinha, que eram os mais constantes no repertório da cantora.

<sup>12</sup> Até então eram utilizados dois tipos de sonorização: sonorização em disco (*sound-on-disc*) e sonorização em filme (*sound-on-film*), usado em curtas (*shorts*).

Teatro, na Cinelândia, com grande pompa e presença do Presidente Washington Luís, o musical *Melodia da Broadway* (*Broadway Melody*). Ao desenvolvimento das rádios e da emergente indústria fonográfica se juntou o cinema falado na divulgação da Música Popular Brasileira, sobretudo na produção de filmes musicais carnavalescos, que serão mencionados mais adiante. Entretanto, o impacto inicial do cinema falado foi devastador para os músicos que tinham nas salas e antessalas de cinema seu principal ganha-pão. Noel Rosa, que fazia verdadeiras crônicas com suas canções, compôs “Não tem tradução”, gravado por Francisco Alves, citando o fenômeno: “O cinema falado/É o grande culpado/Da transformação”.

No princípio da década de 1930, havia 29 emissoras de rádio funcionando no país. Para o Governo Vargas, o rádio foi definido como “serviço de interesse nacional e de finalidade educativa” (Tavares, 1997, p. 55), mas com a regulamentação<sup>13</sup> do uso da propaganda comercial foi aberto o espaço para a veiculação de programações voltadas para o lazer e entretenimento. Ricardo Cravo Albin explica o interesse do governo pelo rádio:

Getúlio usou o rádio para se comunicar com as massas desfavorecidas, e o fez com enorme eficiência e repercussão. Além disso, o Governo Vargas enxergou no rádio um oportuno fator de integração nacional. Era a primeira mídia na cultura ocidental a ter acesso direto e imediato aos lares das pessoas, acompanhando-as em vários momentos ao longo do dia e da noite. O rádio era o centro gerador de modas e sonhos. Por tudo isso, e pelo que significou em nossa cultura, como canal da paixão do povo brasileiro, as décadas de 1930, 1940 (e parte da de 1950) foram, substancialmente, a *Era do Rádio* (Albin, 2003, p. 81).

Com a permissão do uso da propaganda, o desafio estava lançado às rádios. Não foi uma transição fácil, mas foi se mostrando inevitável. Roquette Pinto, por exemplo, não permitia a propagação de nenhum tipo de anúncio na Rádio Sociedade. Foi ele quem cunhou a frase “pela cultura dos que vivem nesta terra, pelo progresso maior do Brasil”, que se tornou um *slogan* da Rádio MEC (Ministério da Educação) (Sampaio, 1984, p. 113). Segundo Hélio Tys<sup>14</sup>, no Brasil “o rádio nascia elitista e divorciado da realidade” (apud Sampaio, 1984, p. 112). Roquette Pinto, porém, definia o novo veículo com um ideal bastante democrático: “o rádio é o jornal de quem não sabe ler; é o mestre de quem não

<sup>13</sup> Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932.

<sup>14</sup> Fala pronunciada no 1º Congresso Nacional de Comunicação, organizado pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, em 1971.

pode ir à escola; é o divertimento gratuito do pobre; é o animador de novas esperanças; o consolador do enfermo; o guia dos sãos, desde que o realizem com espírito altruísta e elevado” (Ferraretto, 2000, p. 97). Entretanto, para grande parte das sociedades e clubes que se organizaram em torno da radiofonia, ele era um passatempo de uma nascente sociedade urbana.

Assim, apesar de todo o idealismo dos pioneiros da radiodifusão brasileira, não houve como deter a enorme mudança que se seguiria no veículo, com a introdução de anúncios na sua programação. A verdade é que até aquele momento não se tinha atentado realmente para as possibilidades lucrativas do rádio. Iniciava-se a Era das Comunicações de Massa no Brasil. As emissoras trataram de se modernizar e uma das novidades foi a criação dos “quartos de hora”, programas de quinze minutos, que podiam apresentar um cantor, um músico, um ator – este em geral com um número humorístico. O modelo dos “quartos de hora” foi um sucesso e atravessou praticamente todo o período da *Era do Rádio* – até meados da década de 50, quando o veículo começa progressivamente a decair –, mas no início da sua implantação ainda se podia ouvir o famoso chavão da fase amadora do rádio “de passagem pelos nossos estúdios...”, interrompendo a programação para apresentar algum artista ocasional. Com a propaganda, as emissoras de rádio passaram a enfrentar um problema inesperado, os falsos corretores:

Corretores desonestos faziam a permuta da publicidade de programas alheios por móveis e utensílios domésticos para arrumarem as próprias casas. Esse expediente afugentou muitos anunciantes dos nossos programas e quando queríamos obter suas verbas tínhamos que ir pessoalmente (eu, o Casé e outros) procurá-las (Murce, 1976, p. 35).

No Brasil, na década de 1930, já atuavam algumas agências de propaganda americanas, como a J. Walter Thompson e a McCann-Erickson. Técnicas usadas nos Estados Unidos foram adotadas no Brasil, como por exemplo associar o produto a um determinado programa de rádio, fazer promoções oferecendo fotografias de artistas em troca do envio do rótulo de um certo produto ou ainda um programa lançar um novo produto na praça. Foi, a propósito, neste contexto que Dorival Caymmi conheceu sua futura mulher, a cantora Stella Maris, quando ela participava de um programa de calouros patrocinado por um inseticida: “Raio K em busca de Talentos”, da Rádio Nacional.

Dois programas de rádio que gozavam de grande popularidade em 1932 foram imensamente beneficiados com a liberação da propaganda nas rádios e

fizeram história: *Esplêndido Programa*, de Valdo de Abreu, e o *Programa Casé*, de Ademar Casé. O mais antigo era o *Esplêndido Programa*, programa dominical da Rádio Mayrink Veiga. Com a permissão do uso do anúncio, o programa de Valdo de Abreu ganhou mais tempo no ar, chegando a ser transmitido de manhã até a noite. Os famosos cantores da época como Carmen Miranda, Francisco Alves, Albênzio Perrone, Elisa Coelho, Silvio Caldas, entre outros, se apresentavam no programa da Mayrink Veiga. O *Programa Casé*, inaugurado em fevereiro de 1932 – um mês antes do decreto de Getúlio Vargas –, entretanto, desbancou o *Esplêndido Programa*. Foi a genialidade de Ademar Casé, que comandava na Rádio Philips do Rio de Janeiro o *Programa Casé*, com as novidades que introduziu na emissora, que o transformou em sucesso absoluto. Alguns pesquisadores defendem que foi o mais importante programa da história do rádio brasileiro.

Foi Casé (que antes de se tornar radialista era vendedor de aparelhos de Rádio Philips) quem modernizou o rádio, com a contratação de cantores exclusivos, com bons cachês e a adoção do ritmo dos programas americanos e ingleses, que ouvia através do rádio de ondas curtas e de que era fã. Ele foi o primeiro a valorizar o artista brasileiro, oferecendo-lhes ótimos contratos. Os mais importantes nomes da música passaram a ser exclusivos da Rádio Philips. Com isso, ele atraía a audiência e, por conseguinte, aumentava a publicidade para a emissora. Sérgio Cabral apresenta um exemplo de um dos pontos em que *Esplêndido Programa* perdia em agilidade e inventividade para o *Programa Casé*:

No rádio brasileiro, nem o *Esplêndido Programa* preocupava-se com o silêncio estabelecido entre o momento em que o locutor anunciava a apresentação de um cantor e a apresentação propriamente dita. Preciosos segundos eram consumidos enquanto o cantor se arrumava diante do microfone, quando não tinha também de dedicar mais um tempo pra afinar o seu violão. Ademar Casé percebera que, na Inglaterra e nos Estados Unidos, não era assim: bastava anunciar, para a música começar a tocar (Cabral, 1996, p. 35).

Tudo começou quando Ademar Casé propôs, num arroubo de coragem, à diretoria da recém-inaugurada Rádio Philips (PRAX), fundada no final de 1931, fazer um programa com a qualidade dos programas americanos e europeus. Rafael Casé registra o relato de seu avô sobre o episódio:

Eu tinha um capital de giro insignificante, mas dava para pagar as primeiras irradiações. O Dr. Borges [Augusto Vitoriano Borges, um dos diretores da emissora] me perguntou se eu estava louco e se, por acaso, tinha experiência para

comandar um programa de rádio. Respondi que nem uma coisa nem outra, mas que pretendia fazer uma nova experiência nos moldes do programa de maior sucesso da época, o *Esplêndido Programa* de Valdo Abreu, da Rádio Mayrink Veiga, só que com muito mais dinamismo. Ele relutou, disse que ninguém nunca tinha feito aquilo, mas acabou cedendo (não sem antes me alertar que a rádio não teria nenhuma responsabilidade e que os problemas do programa teriam que ser resolvidos por mim). Aluguei o horário das 8 da noite à meia-noite de domingo. O preço: 60 mil réis por semana (apud Casé, 1995, p. 39).

Outro ponto importante que fez o *Programa Casé* alçar os maiores índices de audiência foi a criação de uma equipe que, operando nos bastidores, alcançava um profissionalismo sem igual na produção e apresentação dos números e anúncios transmitidos. A equipe formada por Ademar Casé contava com contrarregras e roteiristas. Noel Rosa, antes de se consolidar como grande compositor que era, foi contrarregra do *Programa Casé*, assim como Haroldo Barbosa, radialista, compositor e profissional de televisão. Casé tinha entre seus roteiristas e criadores publicitários nomes como Orestes Barbosa, Luiz Peixoto, e Antônio Nássara, que também eram compositores. Este último foi autor do primeiro jingle comercial da história do rádio brasileiro. O jingle apresentado ao vivo no *Programa Casé* era para divulgar a Padaria Bragança, que ficava em Botafogo e tinha uma letra singela:

Oh! Padeiro desta rua!  
Tenha sempre na lembrança  
Não me traga outro pão  
Que não seja o Pão Bragança

Pão inimigo da fome  
Fome inimiga do pão  
Enquanto os dois não se matam  
A gente fica na mão

De noite, quando me deito  
E faço a minha oração  
Peço com todo respeito  
Que nunca falte pão (Ferraretto, 2000, p. 106)

Ademar Casé também inovou ao ser o primeiro a montar um programa no estilo americano, planejado antecipadamente, “com roteirista especial, instrumentistas, locutores e radioatores” (Cabral, 1996, p. 37). O radialista esteve à frente do programa, que passou por diversas emissoras cariocas, ao longo de trinta anos. Ele também foi pioneiro nas radionovelas. As emissoras transmitiam radioteatro, mas quem inventou a radionovela em capítulos foi Ademar Casé. Seu programa também abrigava o quadro “Curiosidades Musicais” de outro grande

radialista, Almirante, “a maior patente do rádio”. Almirante era o apelido do cantor Henrique Fôreis Domingues, que foi do *Bando dos Tangarás*, junto com Braguinha<sup>15</sup> e Noel Rosa, entre outros. Uma curiosidade é que entre os locutores que passaram pelo *Programa Casé* estava o futuro governador da Guanabara<sup>16</sup>, Carlos Lacerda, estudante de direito na época.

Outro radialista de grande projeção, surgido no cenário da época, foi Renato Murce<sup>17</sup>, já citado anteriormente, que produziu o programa de variedades *Horas do Outro Mundo*, também na Rádio Philips. A propósito, foi neste programa que o compositor Ary Barroso descobriu seu grande talento para o rádio, onde seguiu carreira dividida com a música. Em *Horas do Outro Mundo* se

(...) apresentava a nata dos artistas presentes no Rio: Ary Barroso, a dupla Joel e Gaúcho, Zezé Fonseca, Manezinho Araújo, Silvio Vieira, Luiz Barbosa, Hervê Cordovil Junior, o acordeonista Antenógenes Silva, Léa Silva, Luiz Americano, o maestro Chiquinho e Amélia Oliveira (Sampaio, 1984, p. 123).

Antes de *Horas do Outro Mundo*, Murce havia organizado junto com Raul Bruce (Gramury), cronista de teatro e turfe, *Rádio Miscelânea*, um programa de variedades, com meia hora de duração. Segundo o radialista, *Rádio Miscelânea* foi inspirado pelo que é considerado o primeiro programa de humorismo da época, *Manezinho e Quintanilha*, surgido na Rádio Sociedade, em 1931, com dois atores cômicos de teatro, Artur de Oliveira e Salu de Carvalho. O humorístico durava três minutos e se apoiava preferencialmente em anedotas, além da publicidade de uma pasta de dentes. Depois de um ano no ar no *Rádio Miscelânea*, apresentando música, esquetes, poesia, piadas e sátiras, Murce transferiu-se para a Rádio Philips, onde produziu *Horas do Outro Mundo* com grande êxito. Com uma hora de duração, o programa veiculado inicialmente às quartas-feiras, às 21 horas, passou a três vezes por semana. O programa recebeu esse nome porque o radialista imaginou “as irradiações supostamente feitas do planeta Saturno para todo o universo. Transmitiríamos, assim, nossos esquetes, nossas piadas, nossas canções e uma publicidade mais eficiente” (Murce, 1976, p.35). O programa não sofria com a imensa popularidade do *Programa Casé*, porque os dois eram

<sup>15</sup> O compositor Braguinha, como era chamado pelos amigos, ou João de Barro, nome artístico de Carlos Alberto Ferreira Braga.

<sup>16</sup> Em 1960, com a mudança da Capital do País para Brasília, a cidade do Rio de Janeiro passou a ser Estado da Guanabara.

<sup>17</sup> Autor de *Bastidores do Rádio – Fragmentos do Rádio de Ontem e Hoje*, pela Imago Editora (Rio de Janeiro, 1976).

transmitidos em dias diferentes. *Horas do Outro Mundo* ocupava três dias da semana, das 21 às 22 horas, enquanto o *Programa Casé* era dominical. Porém, o programa de Renato Murce teve de aumentar o “teto dos cachês” em função da concorrência do programa de Ademar Casé, que pagava bem aos seus artistas. Só em *Horas do Outro Mundo* surgiram, entre 1932 e 1934, nomes como:

Araci de Almeida, Manezinho Araújo, Joel e Gaúcho, Olinda Leite de Castro, Ecila Jopert, Zezé Fonseca (como cantora depois viria a ser uma grande rádio-atriz), Silvio Vieira, Luís Barbosa (inventor do breque com o chapéu de palha), Hervê Cordovil, Olga Nobre (também depois grande rádio-atriz); Zaíra de Oliveira Santos (esposa de Donga), Ogariata Dell’Amico, Alda Verona, Dario Murce. Ainda noutras modalidades artísticas: Ari Barroso, Amélia de Oliveira, Ismênia dos Santos, Salu de Carvalho, Barbosa Júnior, Antenógenes Silva, Léa Silva, Alma Flora, Luís Americano, Francisco Duarte e o famoso Maestro Chiquinho (Murce, 1976, p. 36).

O radialista que elevou a Rádio Mayrink Veiga à preferida do público foi César Ladeira (César Rocha de Brito Ladeira), contratado por uma verdadeira fortuna na época, para ser o diretor artístico da emissora, onde recebia dois contos de réis por mês e cinco por cento sobre os anúncios que lesse. O profissional se destacou durante a Revolução Constitucionalista de São Paulo, em 1932, contra o governo de Getúlio Vargas. A censura proibiu que as emissoras do país dessem qualquer informação contra a insurreição. A Rádio Record (PRB-9), porém, conseguiu burlar a censura e transmitia as palavras de ordem e pronunciamentos dos chefes rebeldes, através de três *speakers*, como se dizia na época: Nicolau Tuma, Renato Macedo e César Ladeira. Sérgio Cabral considera Ladeira “provavelmente o melhor locutor do rádio brasileiro de todos os tempos” (1996, p. 37) e conta ainda um episódio da censura neste período, no *Programa Casé*, na Rádio Philips:

Chegou ao ponto de mandar um agente à Rádio Philips para vigiar os improvisos que Noel Rosa e a cantora Marília Batista faziam sobre o samba “De babado” (Noel Rosa e Zé da Mina), no *Programa Casé*. Os versos improvisados eram uma das atrações do programa, pois eles brincavam com os acontecimentos do dia e até fatos ocorridos na própria emissora. Noel e Marília agradavam tanto, improvisando versos, que foram convocados para atuar na parte publicitária do programa, exaltando as virtudes de um dos seus patrocinadores, a loja *O Dragão*. Naqueles dias em que ocorria a Revolução Constitucionalista, o policial da censura decidiu ficar dentro do estúdio para saber se os artistas faziam algum sinal para os revoltosos de São Paulo. (...) Rendeu pelo menos um dos improvisos de Noel: “Eu não falo de São Paulo/Sem tomar o meu xerez/O censor aí do lado/Me levando pro xadrez (breque)/E eu não quero ir pro xadrez” (Cabral, 1996, p. 38).

As tropas paulistas foram derrotadas – mas conseguiram que fossem convocadas eleições para a Constituinte no ano seguinte – e César Ladeira transferiu-se, em 1933, para o Rio de Janeiro, onde alcançou o topo da carreira. O interessante da Rádio Record no episódio da Revolução Constitucionalista foi que na época a rádio não estava funcionando. A Record foi comprada por Paulo Machado de Carvalho em junho de 1931, do advogado Álvaro Liberato de Macedo, dono da Casa de Discos Record. O novo proprietário da emissora, não se sabe por que, não a manteve no ar até a Revolução.

César Ladeira também ficou famoso pelos títulos que dava aos artistas, alguns muito divertidos e que estavam na boca do povo e dos jornalistas: Carmen Miranda, *A Pequena Notável*; Francisco Alves, *O Rei da Voz*; Carlos Galhardo, *O Cantor que dispensa adjetivos*; Sylvio Caldas, *O Caboclinho Querido*. Muito engraçado foi o título que deu ao pianista Nonô (Romualdo Peixoto), *O Chopin do Samba*. Com o compositor baiano, saiu-se com “Dorival Caymmi, o Colombo dos Balangandãs” e, mais tarde, inventou outro: *O homem que mandou o samba para os Estados Unidos*. Muitos desses títulos se mantêm até hoje, mencionados em livros, na imprensa e até pelo público. A Mayrink Veiga manteve a liderança entre as emissoras cariocas na preferência do público até o início da década de 1940 quando se tornou a principal emissora do país<sup>18</sup>. Ruy Castro comenta que a emissora “foi a primeira a trocar os cachês por contratos de trabalho, com horários e vencimentos fixos e direito a férias – e os benefícios abrangiam todo mundo: redatores, locutores, contrarregas, arranjadores, músicos, cantores” (Castro, 2005, p. 95). Ainda sobre Ladeira e a renovação que operou à frente da Mayrink Veiga, escreveu Saint-Clair Lopes:

Chegou exuberante de entusiasmo, espalhando alegrias e oferecendo novos panoramas à radiodifusão carioca, graças ao emprego de novos processos de programação. A presença do locutor paulista oferecia aos rádio-ouvintes uma perspectiva animadora e que se tornou realidade em pouco tempo. César Ladeira, além de locutor, era o Diretor Artístico da Mayrink Veiga e nessa função deu um novo ritmo à programação, dividindo-a em horários definidos e especializados. Dedicou quartos de hora e meias horas aos artistas do seu elenco (...) Deu ao radioteatro uma nova dimensão, criando o grande e o pequeno teatro; instituiu e despertou o gosto do rádio-ouvinte para a crônica vibrante, o editorial e o

<sup>18</sup> Márcio Nascimento defende, em seu livro *PRA-9 Rádio Mayrink Veiga – Um Lapso de Memória na História do Rádio Brasileiro* (Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2002, p. 12), que a importância da Rádio Mayrink Veiga no período é subestimada pelos “autores consagrados” que “insistem em contar a história do rádio a partir da década de 1940”, sem avaliar a liderança da emissora antes do apogeu da Rádio Nacional.

comentário. Dividiu a programação como quem pagina um jornal, situando cada especialidade no horário determinado; difundiu programas lítero-musicais de fim de noite estimulando a cultura (Lopes, 1970, p. 63).

Os programas de calouros, um dos preferidos do público, surgiram em 1935, na Rádio Cruzeiro – inaugurada em 1933 – “sob o comando de Edmundo Maia e Paulo Roberto, logo seguidos pelos de Heber de Bôscoli e, finalmente, Ary Barroso” (Saroldi & Moreira, 2005, p. 22). Outro fenômeno da *Era do Rádio* foi a transmissão direta dos auditórios, permitindo que o público participasse do programa. Os programas de auditório foram se popularizando de tal maneira ao longo do período, que tornaram-se verdadeiros espetáculos. José Ramos Tinhorão faz uma descrição deste tipo de programa:

Mistura de programa radiofônico, show musical, espetáculo de teatro de variedades, circo e festa de adro (o que não faltavam eram sorteios), esses programas chegaram a alcançar uma dinâmica de apresentação que conseguia manter o público dos auditórios em estado de excitação contínua durante três, quatro e até mais horas. Para isso, os animadores contavam não apenas com a presença de *cartazes* de sucesso garantido junto ao público, mas ainda com a colaboração de grandes orquestras, conjuntos regionais, músicos solistas, conjuntos vocais, humoristas e mágicos, aos quais se juntavam números de exotismo, concurso à base de sorteios e distribuição de amostras de produtos entre o público (apud Ferraretto, 2000, p. 121).

De acordo com Luiz Artur Ferraretto (2000, p. 107), sobre os programas de auditório, “o primeiro deles foi inaugurado pela Rádio Kosmos, em 1935”. Em 1933, Celso Guimarães já produzia atrações que fariam parte dos programas de auditório. Na Rádio Cruzeiro do Sul, em São Paulo, ele mantinha um espaço para novos talentos. Ary Barroso, na época, foi trabalhar na Rádio Cruzeiro do Sul carioca lançando o programa *Calouros em Desfile*, que depois veio a ser chamado *Calouros do Ary*. Renato Murce, na Rádio Clube do Brasil, também lançou, em 1940, *Papel Carbono*, em que os calouros tinham de imitar um cantor de sucesso. Ary e Murce fizeram muito sucesso com seus programas, mas foi na Rádio Nacional que os programas de auditórios ganharam características massivas, como se verá mais à frente.

Voltando ao ano de 1935, foi instituído pelo governo a *Hora do Brasil*, programa que, no começo, transmitia informações, pronunciamentos e música popular. Os idealizadores da *Hora do Brasil* pretendiam divulgar os feitos do governo – com a ditadura do Estado Novo, o programa tornou-se obrigatório, sendo transmitido em rede nacional, de segunda a sexta-feira, das 18h45 às

19h30<sup>19</sup>. Em 20 de fevereiro de 1936, Lourival Fontes, diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – e futuro diretor do DIP –, em entrevista a Jayme Távora, para a *Voz do Rádio*, publicação especializada no veículo, deixava entrever o interesse do governo no uso político-social do rádio:

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação “oficial”. Todos os demais têm estações que cobrem todo o seu território. Essas estações atuam como elemento de unidade nacional. Uma estação de grande potência torna o receptor barato e, portanto, o generaliza. (...) Não podemos desestimar a obra de propaganda e de cultura realizada pelo rádio e, principalmente, a sua ação extra-escolar; basta dizer que o rádio chega até onde não chegam a escola e a imprensa, isto é, aos pontos mais longínquos do país e, até, à compreensão do analfabeto (apud Saroldi & Moreira, 2005, p. 23).

Em setembro de 1936, o Brasil já contava com 65 emissoras de rádio, sendo doze no Rio de Janeiro e oito em São Paulo. Em 1935, foi inaugurada a Rádio Jornal do Brasil e a Rádio Tupi, de Assis Chateaubriand<sup>20</sup>, no Rio de Janeiro, entre outras. No início do ano seguinte, foi inaugurada a Rádio Transmissora que, tempos depois, se tornou a Rádio Globo. Em setembro, a Rádio Nacional foi inaugurada pelo grupo que controlava o jornal *A Noite*, as revistas *Noite Ilustrada*, *Carioca* e *Vamos Ler*. A Rádio Nacional havia comprado o transmissor de 25 KW da Rádio Philips, que fechou a emissora para se dedicar à venda de receptores de fabricação própria. As empresas jornalísticas, no caso *Jornal do Brasil*, *Diários Associados*, de Chatô, e o jornal *A Noite*, percebendo a importância do novo veículo de comunicação, começaram a ampliar seu poderio, inaugurando também emissoras de rádio. Assim analisam Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira:

O fato refletia a avassaladora expansão da “radiomania” no país – espécie de epidemia sinalizada por antenas montadas em bambus sobre os telhados, em busca da melhor recepção para os aparelhos de rádio. (...) Pressionados pelo interesse dos leitores, os grandes e pequenos jornais abrem páginas para os assuntos radiofônicos, em colunas e reportagens. Ao mesmo tempo, surgem publicações especializadas, prontas a satisfazer a curiosidade dos ouvintes a respeito dos astros e estrelas e as novas atrações do chamado *broadcasting*. Por outro lado, o interesse dos empresários da mídia impressa na concessão de um canal de ondas médias mostra a importância dos decretos sobre a radiodifusão baixados por Getúlio Vargas ao chegar ao poder (Saroldi & Moreira, 2005, p. 22).

<sup>19</sup> Apesar da redemocratização e do fim da censura prévia da programação das rádios, o presidente Eurico Gaspar Dutra decidiu manter o programa *Hora do Brasil*, que a partir de 6 de setembro de 1946 passou a ser chamado *Voz do Brasil*.

<sup>20</sup> Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, também conhecido pelo apelido de Chatô, construiu ao longo de sua vida os *Diários e Emissoras Associados*, um importante conglomerado de comunicação. A Rádio Tupi foi a primeira emissora do grupo.

As novas emissoras eram inauguradas com toda a pompa. A Rádio Jornal do Brasil promoveu uma festa com a presença de Rosalina Coelho Lisboa, escritora, Herbert Moses, presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Agamenon Magalhães, ministro do Trabalho, e Lourival Fontes, então diretor de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal. Assis Chateaubriand, por sua vez, não fez por menos para chamar a atenção para a sua Rádio Tupi, apresentada como “Cacique do Ar”, e trouxe para a inauguração da nova emissora um convidado muito especial, o inventor Guglielmo Marconi. Segundo Ferraretto, a “Cacique do Ar” começava como a segunda mais potente da América do Sul, perdendo apenas para a Farroupilha, em Porto Alegre” (Ferraretto, 2000, p. 131). A Rádio Farroupilha foi inaugurada em 1935 e pertencia a Luiz e Antonio Flores da Cunha, filhos do governador do estado do Rio Grande do Sul. E, de inauguração em inauguração, o sistema radiofônico foi se consolidando no país e ampliando cada vez mais o seu mercado. As emissoras, sobretudo as da Capital Federal, que se desenvolveram e cresceram ao longo da década de 1930, serão, como se verá no próximo capítulo, o principal meio de divulgação da Música Popular Brasileira no período.