

4

Direito Autoral, Editoras de Música, DIP e Getúlio Vargas

Em 1933, Lamartine Babo compôs “As cinco estações do ano”. Nessa canção, que foi gravada por Almirante, Carmen Miranda, Mário Reis além do próprio Lamartine, foram homenageadas cinco emissoras de rádio: Educadora, Philips, Mayrink Veiga, Rádio Sociedade e a Rádio Clube do Brasil. Cada estrofe era destinada a uma delas, respectivamente:

Antigamente, eu banquei a estação das águas
Hoje guardo as minhas mágoas
Num baú de tampo azul
Já fui fraquinha, mas agora estou forte
Já fui ouvida lá no Norte,
Quando o vento está no Sul
Transmite a PRAC... C... C...

Eu sou a Philips do samba e da fuzarca
Anuncio qualquer marca
De bombom ou de café
Chegada a hora do Apito da Sirene,
Grita logo dona Irene:
Liga o rádio, vem cá, Zé!
Transmite PRA X... X... X...

Sou a Mayrink, popular e conhecida
Toda gente fica louca,
Sou querida até no hospício
E quando chega sexta-feira, em Dona Clara
Sai até tapa na cara,
Só por causa do Patrício
Transmite PRK... K... K...

Sou conhecida nos quatro cantos da cidade,
Sou a Rádio Sociedade,
Fico firme, aguento o tranco,
Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira
Muita gente,
E fui parteira do Barão do Rio Branco
PRA A... AA... AA...

Eu sou a Rádio Clube
Eu sou um homem, minha gente
Futebol me põe doente Oh!!
No galinheiro, eu irradio para o povo,
Cada gol eu anuncio

A galinha bota ovo
Transmite PRB... B... B... (Cabral, 1996, p. 39-40)

A primeira estrofe se referia à Rádio Educadora, usando a expressão “estação das águas”, como eram chamadas as emissoras que iam mal, segundo Sérgio Cabral (1996, p. 39). A sirene, que aparece na segunda estrofe, se refere àquela usada na abertura do Programa Casé. Patrício, mencionado na terceira estrofe, é o cantor Patrício Teixeira; e Dona Clara é o nome de uma rua em Madureira. A quarta estrofe brinca com a preferência pela música de concerto na programação da Rádio Sociedade, considerada elitista. A Rádio Clube do Brasil foi a primeira a transmitir esportes, daí a menção ao futebol e ao episódio do famoso locutor Amador Santos que, proibido de narrar o jogo no campo do Fluminense (naquela época, como muitos defendem ainda hoje, temia-se que a transmissão do jogo diminuísse o público pagante nos estádios), irradiou de um galinheiro localizado nas imediações.

De acordo com Sérgio Cabral, “As cinco estações do ano”, lançada em agosto de 1933, serviu para abrandar as relações entre compositores e as emissoras de rádio. Isto porque, em junho daquele ano, os empregados das mesmas cinco emissoras entraram em greve, em protesto contra a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) – que mantinha um escritório para arrecadação de direitos autorais de música – que aumentou de 90 mil-réis para 500 mil-réis o valor dos direitos autorais pela utilização de músicas em suas programações. Conforme Cabral:

O compositor Freire Júnior, diretor da SBAT, explicou que o aumento seria o mínimo com que as rádios deveriam remunerar os compositores, pois, pagando apenas 90 mil-réis, por mês e transmitindo uma média de 100 músicas por dia, cada execução rendia apenas 3 réis. Pagando 500 mil-réis, os autores passariam a receber aproximadamente 100 réis (ou um tostão) por música executada. Segundo Freire Júnior, tal despesa não faria o menor estrago aos cofres das emissoras de rádio, que cobravam, na época, um mil-réis (dez tostões) por segundo de cada anúncio comercial, além de uma taxa de mil-réis por palavra quando o anúncio passava de 20 segundos (Cabral, 1996, p. 41).

A imprensa defendeu as emissoras de rádio contra a SBAT. A única exceção foi Orestes Barbosa, que além de compositor era também jornalista do jornal *A Hora*. Ele atacava em sua coluna, sobretudo, Roquette Pinto, a quem responsabilizava pela greve. Foi Ademar Casé quem pôs fim ao conflito, ao ceder às reivindicações da SBAT e aceitar a negociação com a entidade, por entender

que o sucesso do *Programa Casé* se devia especialmente às músicas interpretadas ao longo da programação.

A luta pelos direitos autorais estava nos seus primórdios. Os compositores não tinham ainda consciência dos seus direitos e temiam a retaliação das emissoras, caso fizessem exigências que contrariassem seus interesses. No entanto, no episódio da greve, Freire Júnior estava bem alicerçado e apoiava sua reivindicação no Decreto Legislativo nº 5492, de 16 de julho de 1928, de autoria de Getúlio Vargas, quando era deputado. O decreto estabelecia o pagamento de direitos autorais para os que explorassem música comercialmente. Vargas orientou seu ministro da Justiça a intervir no caso. O resultado das negociações foi o término da greve dias depois da intervenção do governo, com o acerto de que as emissoras passariam a pagar trezentos mil-réis de direitos autorais à SBAT. Entretanto, houve reação das emissoras, que criaram a Confederação Brasileira de Radiodifusão. Nominalmente, a ideia era defender os interesses dos empresários de rádio, mas uma consequência infeliz foi a criação de uma comissão de censura “com direito a vetar qualquer música, em nome da moralidade e do respeito às autoridades constituídas” (Cabral, 1996, p. 42).

Apesar da crescente conscientização profissional dos compositores, ainda levaria muito tempo para que diminuísse, por exemplo, uma prática comum, que era a venda de músicas. Um episódio famoso une Francisco Alves a Ismael Silva. Um dos “Bambas do Estácio”, Ismael Silva, tinha 22 anos quando vendeu a Francisco Alves o samba “Me faz carinhos”, por cem mil-réis, sua primeira composição gravada, em 1928. O sucesso de “Me faz carinhos” levou Francisco Alves a propor a Ismael a aceitá-lo como parceiro e, em contrapartida, o cantor gravaria suas músicas. Ismael aceitou com a condição de incluir Nilton Bastos, compositor com quem já tinha parceria. Feito o acordo, nasceu a parceria entre os três. Durante os sete anos em que durou o acordo, Ismael teve sessenta canções gravadas, entre elas os sucessos como “Nem é bom falar”, “O que será de mim”, “Se você jurar”, com Nilton Bastos; “Adeus”, “A razão dá-se a quem tem”, “Pra me livrar do mal” e “Uma jura que fiz”, com Noel Rosa, além de “Rir para não chorar” e “Sofrer é da vida”. Jairo Severiano comenta a respeito do acordo:

Em que pese o ônus da inclusão de Alves na co-autoria das composições, o trato foi vantajoso para Ismael, conforme ele mesmo reconheceu no citado depoimento ao MIS [Museu da Imagem e do Som]: “Foi bom pra mim e bom pro Chico. Se não fosse o Chico, talvez eu não chegasse aonde cheguei”. É justo, aliás, ressaltar a

competência e esperteza do cantor, que reconheceu de pronto o valor dos sambas de Ismael, então um principiante, e previu seu sucesso, assegurando para si a exclusividade do repertório (Severiano, 2008, p. 122).

Mas havia exemplos em contrário. Almirante foi corretíssimo no caso dos direitos da música “Vida marvada”. Ele gostou da letra da canção e pensava em gravá-la, mas desejava criar uma outra melodia. Compôs a música e descobriu que o autor da letra era Lúcio Mendonça Azevedo, mineiro da cidade de Patrocínio. Escreveu para ele pedindo autorização para gravar a letra com a nova melodia, com o contrato em anexo, e não obteve resposta. Escreveu outra carta para o escrivão da cidade, que soube ser amigo do letrista. Finalmente, localizou Lúcio, que autorizou a gravação.

A despeito das condenáveis práticas de vendas – e, por vezes, até roubo de músicas –, conforme a produção musical se organizava em seus diversos setores, houve a necessidade de maior formalização da carreira de compositor. Sérgio Cabral descreve:

Os primeiros anos da década de 30 ficariam marcados ainda pelo início de um processo de conscientização profissional dos compositores. Os dirigentes das gravadoras e das emissoras de rádio, assim como os proprietários das editoras musicais, começavam a se multiplicar, abriam seus negócios sabendo que estes eram capazes de render lucros incalculáveis. Alguns cantores também percebiam que o ofício escolhido poderia proporcionar recursos suficientes para a sua sobrevivência. Mas os compositores ainda levariam algum tempo para se convencerem de que exerciam uma profissão que poderia ser remunerada (Cabral, 1996, p. 30).

Os fatos relatados por Cabral são corroborados por Claudia Matos, quando afirma que “é somente a partir do momento em que o samba começa a ser veiculado pela indústria fonográfica e, mais tarde, radiofônica, respectivamente em 1917 [ano da gravação de “Pelo Telefone”] e 1932 [ano do decreto-lei 21.111, de 1º de março, autorizando às rádios o uso de propaganda], que se dá o registro da autoria individual” (Matos, 1982, p. 18-19). Essa foi uma das razões por que ainda perduraram por um bom tempo práticas lesivas ao direito autoral do autor de música popular no Brasil – haveria um processo longo de conscientização dos compositores sobre seus direitos. Claudia Matos acrescenta mais um aspecto, apoiada em Muniz Sodré, ressaltando a produção coletiva do samba na origem:

Essa forma de ver a produção de samba como algo pertinente a uma realidade comunitária, e não apenas à mera necessidade de vender seu trabalho, pode explicar a facilidade e largueza com que se vendiam, compravam e até

presenteavam autorias nas primeiras décadas da indústria fonográfica (Matos, 1982, p. 20).

Entretanto, a “realidade comunitária” do samba, defendida por Matos e Muniz, não explica, por exemplo, a obra de Caymmi, que já era autor de seus sambas desde a adolescência, na Salvador dos anos 1920 e 1930 e, portanto, o compositor não parece se adequar a essa chave interpretativa que, para aqueles autores, caracteriza o samba carioca. Uma possível explicação é que, nesse período, o compositor já era influenciado pelas programações das emissoras cariocas, com autores perfeitamente individualizados (ainda que algumas autorias fossem discutíveis, como o caso de Ismael Silva e Chico Alves, e práticas mais flexíveis ainda vigorassem no tocante à autoria), que chegavam aos aparelhos de rádio baianos.

O ato de presentear parcerias, a propósito, pode ter sido o caso de algumas parcerias de Dorival Caymmi e Carlos Guinle, amigos muito chegados até a morte prematura do empresário, aos 36 anos, em 1955, mas cujas composições, grande parte feita já nos anos 1950, foram alvo do humor de Stanislaw Ponte Preta (Sergio Porto), que parecia não acreditar muito que o milionário tivesse realmente participado da parceria. Muitos tendem a concordar e Caymmi nunca negou o caso peremptoriamente, com se verá no capítulo 8. O fato é que Caymmi e Guinle assinaram sete canções: “Sábado em Copacabana”, “Valerá a Pena”, “Não Tem Solução”, “Tão Só”, “Ninguém Sabe”, “Você Não Sabe Amar” e “Rua Deserta”, as duas últimas com um terceiro parceiro, Hugo Lima, amigo da roda do empresário.

Alguns compositores começaram a defender a ideia de que a atividade de compositor deveria desfrutar de garantias, nos mesmos moldes das que já havia para os artistas de teatro, que contavam com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Até então, como já mencionado, os compositores eram representados por um setor da própria SBAT, mas tal fato gerava grande insatisfação no meio musical. É fácil entender o porquê. A maior fonte de arrecadação de direitos da SBAT provinha do teatro, chamado à época de “grande direito”. O que era arrecadado da execução das músicas não passava de “pequeno direito”. Só esta hierarquização já seria suficiente para desagradar à classe musical. Isto acontecia porque a SBAT já tinha uma estrutura consolidada na área do teatro, enquanto os meios de arrecadação dos direitos musicais ainda davam seus primeiros passos.

Os compositores recebiam uma percentagem mínima pelas músicas que eram apresentadas nas peças, enquanto “o rádio pagava quando e quanto queria”. Outras fontes que poderiam aumentar a arrecadação do direito do compositor, como bares, cabarés e boates, tinham retorno nulo. Restava a ele o direito autoral pago pelas gravadoras, que apesar de pequeno era certo.

Com o descontentamento diante deste estado de coisas, surgiu a Associação Brasileira de Compositores e Autores, a ABCA, fundada pelo compositor Osvaldo Santiago, em 1938. O tamanho da insatisfação da classe com a SBAT (que chegou a ser comparada a “Saturno”, por “destruir seus próprios filiados” – no caso, os compositores), pode ser avaliado pela “História da A. B. C. A.”, publicada no impresso “Edição comemorativa do terceiro aniversário” da ABCA, em outubro de 1941, ou seja, três anos depois da sua fundação – que parece não ter sido tempo suficiente para apagar, ou mesmo diminuir, o desagrado que a entidade teatral provocou na classe musical –, no trecho a seguir:

Em meados do ano de 1938, reunidos nos cafés e nos seus pontos habituais, os compositores de música popular discutiam com gestos e palavras, mostrando-se mais agitados do que de costume.

Falava-se em direitos autorais, tema empolgante e exclusivo, e acusava-se, sobretudo, a “SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS” – a “S. B. A. T.” – que além de distribuir migalhas, ainda procurava, como Saturno, destruir seus próprios filiados, chamando-os de plagiários e apontando-os à execração pública.

Em 1938, nem todos os compositores deixaram a SBAT, fato que só ocorreu em 22 de junho de 1942, quando então surgiu a UBC, União Brasileira de Compositores, com a reunião desses profissionais oriundos da SBAT com a antiga ABCA. Mesmo assim, as acusações contra a SBAT eram graves e foram relatadas também no impresso comemorativo de 1941 – citado anteriormente –, na mesma seção que conta a história da ABCA:

Os editores Vicente Mangione e Vicente Vitale, representantes no Rio das firmas E. S. Mangione e Irmãos Vitale, de São Paulo, impressores e editores de música, haviam coligido dados e comprovantes sobre a sonegação de importâncias recebidas no interior do país pela ‘S. B. A. T.’ e não distribuídas pela tesouraria.

A diretoria da ABCA, à época em que foi publicado o mencionado impresso, era formada por Osvaldo Santiago (presidente), Saint Clair Senna (vice-presidente), Lamartine Babo (Secretário), Arlindo Marques Jr. (subsecretário), Alberto Ribeiro (Tesoureiro), José de Sá Roris (subtesoureiro), Roberto Martins (inspetor geral) e Roberto Roberti (sub-inspetor). Erástones

Frazão, Carlos Braga (o compositor João de Barro/Braguinha) e Mário Lago eram os suplentes.

O fato é que, sem a anuência do governo – o Brasil estava em plena ditadura do Estado Novo –, nada podia ser feito. Assim, para a criação das novas sociedades (ABCA e depois UBC) foi necessária a autorização do DIP, conforme o relato abaixo:

A formalização da nova sociedade foi possibilitada pela intercessão de Israel Souto, representante do Departamento de Imprensa e Propaganda. O DIP autorizou o funcionamento da nova sociedade arrecadadora. A UBC representou uma importante etapa na defesa do direito autoral dos compositores, cada vez mais conscientes dos seus direitos (Caymmi, 2001, p. 165).

Este episódio mostra como fatos que, em princípio diziam unicamente respeito ao mercado da música, estavam (e estão) intimamente ligados à política, que regulava suas atividades e tinha interesse em se beneficiar da enorme influência que a Música Popular Brasileira exercia sobre a população. O DIP, mais do que um órgão regulador, funcionava como censor de tudo o que podia contrariar os propósitos do Estado Novo. Para se ter uma dimensão do alcance da censura do DIP, em 1940, por exemplo, somente no Rio de Janeiro foram proibidos 108 programas. Renato Murce, em suas memórias, escreveu sobre o DIP:

Dolorosa memória. Havia poderes discricionários para controlar todos os meios de comunicação então existentes. E, para o cúmulo da sua ação nefasta, Getúlio nomeou como primeiro diretor um homem arbitrário, de temperamento impulsivo: o Capitão Amílcar Dutra de Meneses. Tratou de cercar-se de uma estranha equipe, para exercer a mais execrável das censuras nas rádios, jornais e teatros. (...) Não se podia, sequer, citar o nome de alguma pessoa que não fosse simpática ao governo (Murce, 1976, p. 55).

O peso do Governo, já que o DIP o representava, na organização da ABCA, pode ser facilmente verificável ao se folhear as 36 páginas da “Edição comemorativa do terceiro aniversário”, mencionada acima. Logo na primeira página, surge a foto de Getúlio Vargas em traje de gala, homenageado com a seguinte legenda: “O maior estadista americano, sr. GETULIO VARGAS, patrono das leis brasileiras de proteção ao direito de autor e único sócio honorário proclamado pela ‘A.B.C.A.’”. Na terceira página, vem em destaque o Decreto nº 6.476, de 4 de novembro de 1940, que declara a ABCA de utilidade pública⁵³.

⁵³ Texto contido na referida página: “DECRETO Nº. 6.476 de novembro de 1940. Declara de utilidade pública a Associação Brasileira de Compositores e Autores. O presidente da Republica:

Depois se seguem as seções “História da ‘A. B. C. A.’”, já citada, descrição das diretorias (provisória e efetivas) que administraram a sociedade de 1938 até 1941, a prestação de contas dos exercícios financeiros desde a fundação, um resumo das atas até aquela data, a seção intitulada “Nós e os estrangeiros”, Estatutos, Sucessos Internacionais da “A. B. C. A.”, texto “O exemplo de São Paulo”, relação de sócios da “A. B. C. A.”, lista de pseudônimos dos compositores, e na terceira capa uma foto promocional de Carmen Miranda. A foto é autografada pela cantora, dedicando-a a ABCA, com seção trazendo o sugestivo título “O Samba em Hollywood”. Na legenda da imagem, o texto homenageava a artista, considerada “uma das melhores amigas” da recém fundada entidade.

Interessante observar o texto “Nós e os estrangeiros”, na verdade uma análise, que apresentava uma série de razões que tornavam inconveniente para a sociedade, pelo menos naquele momento, fazer a arrecadação de direitos autorais no Brasil para artistas estrangeiros, além da defesa dos compositores brasileiros, representados pela ABCA. Depois de listar as diversas dificuldades enfrentadas até ali para fazer a arrecadação para os estrangeiros, incluindo um prometido apoio da sociedade arrecadadora argentina, a SADAIC, que não veio (segundo o texto, a SADAIC acabou por manter o convênio que tinha com a SBAT, apesar das promessas em contrário), a ABCA, vendo-se sozinha na luta, se posiciona e aproveita para defender os compositores que eram chamados pejorativamente “sambistas”, evidenciando um forte preconceito:

Os episódios acima descritos tiveram, porém, uma influência decisiva na formação da nossa mentalidade “nacionalista”.

Chegamos rapidamente à conclusão de que só devíamos contar com nossas próprias forças, com o repertório de nossos “sambistas”, como dizem pejorativamente os inimigos da música popular, e passamos a não nos preocupar com representações e sociedades estrangeiras.

(...)

O que é essencial, para nós, é que qualquer convênio com sociedades estrangeiras represente um vínculo de reciprocidade, beneficiando também o autor brasileiro. Do contrário, será canalisar [sic] nosso ouro para fora do país e deixar os compositores nacionais tomando, no Café Nice, a eterna média com pão e manteiga.

Atendendo ao que requereu a Associação Brasileira de Compositores e Autores, com sede nesta Capital, a qual satisfaz às exigências do art. 1º. da Lei Nº. 91, de 28 de agosto de 1935, e usando das atribuições que lhe confere o artigo 2º. da citada lei, decreta: Artigo único – É declarada de utilidade pública, nos termos da mencionada lei, a Associação Brasileira de Compositores e Autores, com sede nesta Capital. Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1940, 119º da Independência e 52º da República. GETULIO VARGAS [e] FRANCISCO CAMPOS”

Como se vê pelo tom firme e, por vezes, virulento deste impresso da ABCA, a Sociedade viera para ficar e estava disposta a concentrar seus esforços para lutar em defesa do compositor brasileiro. Dorival Caymmi participou ativamente da defesa dos direitos autorais na música brasileira. Ele foi um dos fundadores da União Brasileira dos Compositores (UBC), em 22 de junho de 1942. Caymmi recorda que um mês antes, em 22 de maio, outros compositores haviam se reunido no Alpino, um bar localizado na rua Gustavo Sampaio, no Leme. Decidiram ali mesmo abandonar a SBAT e se unir à ABCA formando a UBC. O compositor baiano lembrou que a UBC⁵⁴ começou modesta, numa pequena sala com três máquinas de escrever *Remington*: “Tudo foi alugado com muito sacrifício, graças à dedicação de Mário Lago, Osvaldo Santiago, Ary Barroso, Braguinha, Alberto Ribeiro, Lamartine e tantos outros colegas”. Pelo nomes citados, Caymmi pode estar confundindo as primeiras diretorias da ABCA – eles se revezavam nos cargos, pelo que se verifica no impresso já mencionado que presta contas dos três primeiros anos da entidade –, pensando ser a UBC, pois tudo aconteceu em curto espaço de tempo: em 1938, houve a saída de um grupo de compositores da SBAT e a fundação da ABCA; em 1942, sai nova leva de compositores que se une à ABCA para formar a UBC, União Brasileira de Compositores, que existe até hoje. A época era de vacas magras pelo que se deduz do depoimento de Caymmi a seguir: “Todos nós entramos com dinheiro. Tudo isso para poder ter acesso à defesa do nosso direito. Era a luta pela garantia moral das gerações que viriam depois. Mas houve toda sorte de aborrecimentos por aí”. Alguns dissabores sofridos por Caymmi na esfera da ABCA e, posterior, UBC, serão mencionados no capítulo 8.

Além da ABCA, depois UBC, havia também o Sindicato dos Artistas de Rádio, do qual Almirante foi tesoureiro, cargo que largou em 1938. Em entrevista à revista *Vida Nova*, em 27 de agosto do mesmo ano, para explicar a razão do seu desligamento das atividades que mantinha no sindicato, o radialista e cantor traça um retrato desfavorável da situação daquela instituição, mostrando as dificuldades de conscientização da classe ante a importância (que poderia ter, ao menos) de seus órgãos representativos:

⁵⁴ Dorival Caymmi pode ter sido traído pela memória e o citado relato se referir ao início da ABCA quatro anos antes, e não à UBC.

Estou cansado, a ponto de perder todas as esperanças quanto à rápida vitória dessa instituição. Há um desinteresse geral. A classe do Rádio terá que encontrar quem queira levar adiante seu Sindicato. Até a mensalidade de 5 mil réis a maioria se recusa a pagar, alegando não ter dinheiro. Para você ter uma ideia do desinteresse, dos 250 associados, apenas 9 apareceram para votar nas últimas eleições (apud Cabral, 1990, p. 137)⁵⁵.

Havia também as editoras de música que movimentavam o mercado de direitos autorais e de impressão musical. Eram fundamentais na divulgação da música no Brasil, popular ou de concerto⁵⁶. A primeira referência conhecida de obra musical impressa⁵⁷ data de 1824, da tipografia John Fergusson & Charles Crokaat, localizada na Rua da Quitanda, 41, no centro do Rio. Os instrumentistas, cantores e mesmo amadores e fãs compravam as partituras das músicas de sucesso ou as que mais interessavam para aprender a interpretá-las. No mercado musical brasileiro a venda de partituras representavam um dos seus elementos mais antigos, desde antes do aparecimento do disco e rádio, e alimentavam os saraus das famílias que podiam contar, por exemplo, com um piano em seus salões. Dorival Caymmi, ao longo de sua carreira, editou suas composições em algumas delas, como a paulista Irmãos Vitale e a carioca Editorial Mangione (originalmente Estevam S. Mangione⁵⁸). Mário Ferraz Sampaio comenta que “as editoras Mangione, Vitale e Viúva Guerreiro se empenhavam em publicar músicas” dos compositores em ascensão ou de sucesso. Os cantores também eram assediados. Em carta a Carmen Miranda, residente há pouco nos Estados Unidos, Almirante escreve: “Mangione avisa também que, pelo correio, seguiu o que há de melhor por aqui em músicas. Talvez te agrade alguma” (Cabral, 1990, p.153).

Mas não eram só estrelas do porte de uma Carmen Miranda que se beneficiavam das editoras (e se beneficiavam ainda mais com suas amplas vendas e grande popularidade). Um episódio corriqueiro ocorrido com a cantora Stella Maris, que se tornaria mais tarde mulher de Dorival Caymmi, pode exemplificar como funcionava o comércio das músicas impressas no Rio de Janeiro. Em fins de 1938, Stella acompanhou a amiga Ivone Rabelo a um teste

⁵⁵ Conforme Sergio Cabral, o cobrador do Sindicato dos Artistas de Rádio, no mesmo período, era o compositor J. Cascata (Cabral, 1990, p. 137).

⁵⁶ Música de concerto é uma opção da autora à música clássica ou erudita, que não considera denominações apropriadas.

⁵⁷ Trata-se da referência: “Hino Imperial e Constitucional de S. M. Imperial (D. Pedro I) para piano e cantoria, recentemente gravado e estampado nesta corte” (Enciclopédia da Música Brasileira, verbete Impressão musical no Brasil, 1998, p. 370).

⁵⁸ Ou ainda, E. S. Mangione.

que a violonista fazia na Rádio Mayrink Veiga. Antes, porém, ela passou no escritório da Mangione para comprar uma partitura e ensaiá-la com Sátiro de Melo. Era o pianista da casa que, de vez em quando, lhe prestava este pequeno favor. De lá, ela e Ivone foram para a Mayrink Veiga. A amiga não conseguiu passar no teste. César Ladeira, diretor artístico da rádio, ao vê-la com a partitura na mão pediu-lhe que cantasse. Stella, mesmo despreparada, assentiu e foi acompanhada pelos violonistas Laurindo de Almeida e Garoto. “Foi uma honra – eu já tinha essa consciência – ser acompanhada por dois grandes violonistas brasileiros” – reconhece a cantora, que interpretou *Tudo Cabe Num Beijo*, de Carolina Cardoso de Meneses e Osvaldo Santiago. Foi a única contratada naquela tarde.

O contexto político no país sofria graves mudanças. Em 10 de novembro de 1937, Getúlio Vargas instaurou o Estado Novo e dissolveu o Congresso. “O Brasil criou o seu ‘modelo crioulo’ de totalitarismo” – caracterizou o acontecimento o historiador Helio Silva. A nova Constituição promulgada pelo governo, apelidada pelo povo de “Polaca”, foi lida por César Ladeira na Rádio Mayrink Veiga num episódio contado por Reynaldo Cesar Tavares:

(...) um funcionário do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) compareceu à Rádio Mayrink Veiga PRA-9, na rua do Acre, com a ordem de que aquele documento, que “impunha o Estado Novo”, deveria ser levado ao “ar” imediatamente. Era mais um subterfúgio de Vargas para continuar no poder. A nova Constituição Brasileira ou a “Polaca” era um calhamaço de mais de oitenta páginas (...).

César Ladeira não se perturbou... Colocou aquela papelada toda sobre a mesa do estúdio e sem pigarrear, com a voz rigorosamente afinada, sem nenhum tropeço ou vacilação, leu tudo aquilo sem nenhum erro ou hesitação; e ainda mais: César leu tudo de primeira, ratificando sua condição de melhor *speaker* do nosso rádio (Tavares, 1997, p. 180).

Os compositores pareciam já intuir a permanência de Getúlio Vargas no poder. No início de 1937, o jornal *A Noite* promoveu dois concursos especulando quem seria o vencedor do pleito convocado por Getúlio Vargas, pois na época não havia institutos de pesquisa para avaliar o desempenho eleitoral dos candidatos. Um foi através de cupons publicados no periódico, com a pergunta: “quem será o homem?”. Este foi vencido pelo líder integralista Plínio Salgado, com Getúlio em segundo lugar, seguido de Armando de Sales de Oliveira, Osvaldo Aranha e do

ex-presidente Artur Bernardes⁵⁹ – “Os integralistas compraram 86.631 exemplares do jornal para lhe dar [a Plínio Salgado] a vitória” (Severiano, 1983, p. 22). O segundo concurso se destinava aos compositores. A ideia era que eles compusessem uma música em resposta a mesma pergunta “Quem será o homem?”. Luís Peixoto – que além de compositor, também era teatrólogo, poeta, desenhista e jornalista –, o maestro Radamés Gnattali e o cantor Carlos Galhardo foram os jurados do concurso, em que vários autores se inscreveram. Sérgio Cabral ironiza:

Curiosamente, os compositores deram quase sempre as mesmas respostas, fazendo crer que eram instruídos pelo jornal ou eram dotados de uma capacidade extraordinária de fazer previsões políticas, e sabiam que aquela história de eleição era uma grande farsa (1996, p. 60).

O fato é que quase todos apontaram a permanência de Getúlio Vargas. Das várias inscritas, venceu a marcha “A menina presidência”⁶⁰, de Antônio Nássara e Cristóvão Alencar, única que foi gravada – interpretada por Silvio Caldas com a Orquestra Odeon:

A menina presidência
Vai rifar seu coração
E já tem três pretendentes
Todos os três chapéu na mão
(E quem será?)

O homem quem será?
Será seu Manduca
Ou será seu Vavá?
Entre esses dois meu coração balança
Porque na hora H
Quem vai ficar é o Gegê⁶¹

Agora todo mundo dá palpite
Mas eu sei que no fim
Ninguém se explica
É melhor deixar como está
Pra depois então se ver
Como é que fica (Severiano, 1983, 23-24)

⁵⁹ Com o Estado Novo, efetivamente tiveram suas campanhas interrompidas, o paulista Armando de Sales Oliveira, o paraibano José Américo de Almeida e líder integralista Plínio Salgado.

⁶⁰ “Os autores aproveitam a melodia de uma cantiga de roda para (...) dizer que existem três pretendentes ao coração da menina presidência, todos os três chapéus na mão” (Severiano, 1983, p. 23). A cantiga de roda original era “Terezinha de Jesus”.

⁶¹ Na letra de “A menina presidência”, “seu Manduca” se refere a Armando de Sales Oliveira e “Seu Vavá” a Osvaldo Aranha, dois presidenciáveis na época. “Gegê”, naturalmente, se refere a Getúlio Vargas.

Muitas foram as músicas compostas sobre Getúlio Vargas no período, apelidado de Gegê, fruto da conhecida irreverência carioca. Jairo Severiano registra oito, entre as dedicadas ao presidente durante o Estado Novo: “Marcha para o Oeste” (Braguinha e Alberto Ribeiro), “Glórias do Brasil” (Zé Pretinho e Antônio Gilberto), “É negócio casar” (Ataulfo Alves e Felisberto Martins), “O sorriso do presidente” (Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho), “Brasil brasileiro” (Sebastião Lima e Henrique de Almeida), “Quem é o tal?” (Ubirajara Nesdan e Afonso Teixeira), “Diplomata” (Henrique Gonzalez) e “Salve 19 de abril” (Benedito Lacerda e Darci de Oliveira). Obviamente, as músicas eram elogiosas, caso contrário não teriam passado pela censura do DIP. O pesquisador ressalva, porém, que “seria injusto negar o fascínio da personalidade de Getúlio, que, não obstante sua posição de ditador, deve ter sinceramente cativado diversos compositores” (Severiano, 1983, p. 26). É bem verdade que Getúlio Vargas procurava atrair a classe. Um exemplo foi a Lei nº 385, promulgada em janeiro de 1937, “estimulando as atividades artísticas e obrigando a inclusão de autores brasileiros natos em todas as programações musicais” (Cabral, 1996, p. 62). Mas é preciso lembrar, como já foi dito, que mesmo antes da Revolução de 30, ainda em 1928, o deputado Getúlio Vargas obteve a aprovação para o decreto legislativo 5.492, de sua autoria, que determinava o “pagamento de direitos autorais por todas as empresas que lidassem com músicas”. (...) Estas e outras medidas granjearam para Getúlio uma forte simpatia entre os sambistas de modo geral” (Matos, 1982, p. 88) ou, melhor dizendo, entre os compositores.

Em 1934, como também se viu no início deste capítulo, ele interveio no episódio da greve das estações de rádio, que resultou em mais um decreto favorável aos compositores. Mas havia a contrapartida. Em 1937, por exemplo, novo decreto de Getúlio determinava desta vez que:

(...) os enredos de escolas de samba tivessem caráter histórico, didático e patriótico”. Os fatos assim se encadeavam em direção a uma interferência cada vez maior no mundo do samba e do carnaval por parte das autoridades, interferência que renderia importantes dividendos políticos a Vargas, e se transformaria num dos seus mais eficazes mecanismos de controle da cultura popular e promoção de sua imagem (Matos, 1982, p. 88).

O novo decreto coadunava-se com o contexto de um progressivo controle das manifestações populares pelas autoridades políticas/públicas que já em 1933 começaram por oficializar o carnaval. Se a todo direito corresponde um dever, a

cada decreto ou ingerência, mesmo que em defesa das atividades ditas populares, correspondia a uma maior regulação. Eneida da Costa Morais descreve que, a partir daquele ano,

a Prefeitura, pela sua Comissão de Turismo, traçava os programas dos festejos, que iam desde as batalhas de confetes nas ruas, aos banhos de mar à fantasia, desfiles de ranchos, blocos e grandes sociedades, corsos e bailes. Foi nesse momento que criaram o baile do [Theatro] Municipal, nota alta para a grã-finagem (apud Matos, 1982, p. 89).

Ao mesmo tempo em que se realizava o primeiro baile carnavalesco do Theatro Municipal⁶², segundo Sérgio Cabral, Pedro Ernesto, o interventor no Distrito Federal, apoiou com “subvenções mínimas de dois contos de réis” todas “as chamadas Grandes Sociedades (Tenentes do Diabo, Fenianos, Democráticos), todos os ranchos carnavalescos, vários blocos e escolas de samba” (apud Vianna, 1995, p. 125).

Era inegável a defesa dos direitos da classe e a progressiva regulamentação da profissão empreendida por Getúlio e isso, claro, atraía para ele, a boa vontade (até mesmo a gratidão) de grande parte dos compositores – ainda que mesmo a gratidão fosse marcada por forte ambiguidade, palavra que parece caracterizar melhor a relação do Presidente com a classe artística, francamente hierarquizada. Por outro lado, o projeto regulatório era o caminho natural (ao menos dentro de um Estado de Direito) da atividade de compositor como, de resto, de outras tantas atividades profissionais. O governante, por sua vez, intuía, muito provavelmente desde o início de sua carreira, o papel decisivo da música popular brasileira e do rádio como poderosa arma de propaganda política e soube usá-la como ninguém. Não por acaso, em 1939, foi instituído o “Dia da Música Popular Brasileira” a ser comemorado todo dia 3 de janeiro com direito a festa patrocinada pelo governo com a nata da classe artística do período. Entre as atribuições do seu novo órgão de imprensa e propaganda, o DIP⁶³, criado em 1939, estavam o de “censurar, organizar e patrocinar festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística”, além de “fazer censura ao teatro, cinema, radiodifusão,

⁶² Segundo Hermano Vianna, o primeiro baile foi em 1932 (Vianna, 1995, p. 124).

⁶³ Conforme Jairo Severiano, o DIP era “sucessor do Departamento Oficial de Propaganda (DOP), criado em 2 de julho de 1931, reorganizado como Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), em 10 de julho de 1934, e transformado em Departamento Nacional de Propaganda (DNP), no início de 1938” (Severiano, 2008, p. 265). O Departamento de Imprensa e Propaganda, DIP, foi criado “por decreto de 27 de dezembro de 1939, à semelhança do órgão congênere da Ditadura Fascista de Benito Mussolini” (p. 265).

imprensa” (Matos, 1982, p. 88). Como bem resume Claudia Matos acerca da enorme popularidade gozada pelo Presidente, com acento à ambiguidade de suas ações – no melhor estilo “morde e assopra” –, durante o período:

Dessa sorte, quer porque seu governo tenha promovido medidas de real benefício para as classes populares, quer porque tenham sido acionados mecanismos de propaganda eficazes, Getúlio Vargas gozava de grande popularidade entre as classes proletárias e a grande maioria dos sambistas. Os aspectos ditatoriais de seu governo são obliterados nos sambas da época que frequentemente exaltam a figura do Gegê (Matos, 1982, p. 89).

É bem verdade que o DIP, como importante instrumento de propaganda que era para o Estado Novo, não se limitava a controlar a imprensa e as diversões, mas também dava “sugestões” aos compositores. No entanto, a obliteração não é e nem pode ser total, por mais fortes que sejam os instrumentos de controle, eles nunca obtêm um domínio completo sobre as consciências, caso contrário as ditaduras se perpetuariam e vê-se que não é assim, ainda que possam durar bastante. Nas canções do período, parece ser mais adequado concordar com Maria Clara Mariani de que “sucedem-se, convivem e até se mesclam manifestações espontâneas de percepção popular com fórmulas propostas por organismo oficiais que se propunham a utilizar a música como veículo de propaganda política, principalmente através do rádio” (apud Severiano, 1983, p. V).

Em seu livro “Getúlio Vargas e a Música Popular”, Jairo Severiano selecionou 42 composições, inspiradas ou contendo referências feitas a Vargas, consagradas pela preferência popular, apresentando um vasto painel das impressões causadas por Vargas em três gerações de compositores. Sobre a produção musical e os lançamentos das gravadoras feitos no calor da hora da Revolução de 30, o autor explica: “É provável que o oportunismo – a perspectiva de agradar aos vitoriosos e, ao mesmo tempo, faturar em cima do assunto do momento – tenha pesado mais do que o entusiasmo dos compositores pela causa revolucionária para justificar tão extensa produção” (Severiano, 1983, p. 10). O período do Movimento Constitucionalista, impetrado por São Paulo, foi pródigo em paródias, mais de trinta, “dedicadas” a Getúlio. Como se pode verificar na seleção a seguir nem só de glorificações rezava a produção musical do período referente ao Presidente: “Getúlio”, “Ele de Papo Pro Ar”, “Chuchu” (apelido de Getúlio na época)⁶⁴, “O Ditadô”, “Monólogo do Chuchu”, “Ta-í” (“Eu Fiz Tudo

⁶⁴ Chuchu era grafado na época como xuxu.

Para o Bem do Ditador”), “Trepas no Catete”; “A-e-i-o-u”, “Gosto Que Me Enrosco”, “Chuchu Subiu no Pau”, “As mágoas do Chuchu”, “Ô...Ô... “(“Pra Que Fui Sê Ditadô”), “Se ‘ele’ Perguntar”, “Pelo Telefone” (“Seu Getulio Mandou Dizer”), “Tá com Raiva de Nós” e “Seu Getúlio Vai”. A paródia “A-e-i-o-u” é feita sobre a marcha homônima de Lamartine Babo e Noel Rosa:

A-e-i-o-u
 É angu, é angu
 O governo do Chuchu...Chuchu (Bis)

O Chuchu não dorme mais
 O Chuchu vai dar o fora
 Mas meu Deus quanta demora
 Dá o arranco ditadura
 Tu não vives muito mais
 Tens o pé na sepultura

Um Aranha venenoso
 Um Juarez roncadador
 Essa tropa que desista
 Teus tenentes, ó Getúlio
 Dorminhoco Ditador
 Ficam longe de paulista

Para eles trem blindado
 Capacetes e bombardas
 Hoje faço a minha jura
 Isso vai como fornalha
 Tal com fogo de palha
 Vai queimar a ditadura (Severiano, 1983, p. 17-18)

No período imediatamente anterior ao golpe de 1937, da já citada “A Menina Presidência”, de Nássara e Alencar, destaca-se também a marchinha “Pensão no Catete”, de Lamartine Babo e Milton Amaral, em que é feita uma analogia irreverente entre a pensão e o país, no verso “Quem será o homem que vai governar a pensão?”. Nela, é citado o cardápio da pensão para quem chegasse primeiro na corrida presidencial, que ainda se acreditava iria ocorrer, onde havia “café (paulista), requeijão (mineiro) e churrasco (gaúcho)”, como vem no trecho “(...) Tem café pro Gegê/Requeijão pro Janjão/Tem churrasco ao JuJu...” (Severiano, 1983, p. 24-25).

Durante o Estado Novo, por achar que muitas letras de música faziam o elogio da malandragem, o órgão de propaganda do governo “aconselhou”, por exemplo, os compositores a exaltarem o trabalho em detrimento da boemia. Foi o caso do samba “É negócio casar”, de Aaulfo Alves e Felisberto Martins, que elogia o Estado Novo e trata de um boêmio regenerado:

Veja só!
 A minha vida como está mudada
 Não sou mais aquele
 Que entrava em casa alta madrugada
 Faça o que eu fiz
 Porque a vida é do trabalhador
 Tenho um doce lar
 E sou feliz com meu amor
 O Estado Novo
 Veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café, petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar
 E quem for pai de quatro filhos
 O presidente manda premiar
 É negócio casar (Severiano, 1983, p. 31)

O fato é que o DIP exerceria cada vez mais pressões sobre os compositores, interessado em que estes fizessem “sambas positivos”, e não “sambas negativos”, que faziam apologia à malandragem, à vadiagem e à boemia. Eulícia Esteves Vieira Vasconcelos, na monografia “Tentou-se organizar a batucada”, cita um artigo de Álvaro Salgado, publicado pela Revista Cultura Política, editada pelo próprio DIP, em 1941, sobre o assunto:

(...) O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social (apud Cabral, 1996, p. 77).

O DIP obteve sucesso relativo na tentativa de domesticar o samba, ao menos nas atividades oficiais. De acordo com Claudia Matos, “incentivava-se a participação do sambista no projeto trabalhista e populista do Estado Novo” (Matos, 1982, p. 107) e censurava-se qualquer incentivo ou glorificação da malandragem. Um exemplo de ingerência do órgão foi o concurso “Noite da Música Popular”, que organizou em 27 de janeiro de 1940, em prol das obras sociais da primeira dama D. Darci Vargas. Foram 32 músicas finalistas, 16 sambas e 16 marchas, com concurso voltado para o Carnaval de 1940. O júri, eleito pelos próprios compositores – na tentativa de evitar reclamações posteriores dos derrotados –, foi composto por Villa-Lobos (presidente), Pixinguinha, Luiz Peixoto, Eduardo Brown e Caribé da Rocha (este último substituiu Orestes Barbosa, que desistiu de participar do evento). Venceu o samba “Ó, seu Oscar”, de Wilson Batista e Azael Alves, e a marcha “Dama das Camélias”, de Alcir

Pires Vermelho e Braguinha. Wilson Batista que “se apresentava como um malandro de lenço no pescoço, navalha no bolso etc. e proclamava que tinha ‘orgulho de ser vadio’” (Cabral, 1996, p. 77) fez de “Ó, Seu Oscar”⁶⁵, em parceria com Ataulfo Alves (autor do título e da segunda parte), um samba bem comportado – pelo menos foi o que pareceu – de um homem trabalhador, embora enganado pela mulher, cuja primeira parte diz:

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me chamou:
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi embora
E um bilhete lhe deixou
O bilhete assim dizia
“Não posso mais
Eu quero é viver na orgia”... (Severiano & Mello, 1997, p. 188)

Para se constatar que, com toda a vigilância do DIP, as brechas eram usadas para escapar das suas determinações, mesmo “Ó Seu Oscar”, a aludida música que elogiava o trabalhador, na verdade estava chamando o trabalhador de otário. Severiano e Mello contam em *A Canção do Tempo* (1997, vol. 1: 1901-1957), que “dizia [o compositor] Roberto Martins que o nome “Oscar” era muito usado na gíria do pessoal que freqüentava o Café Nice, como designativo de tolo, paspalhão” (p. 188).

Em 1945, livres do DIP, com a deposição de Getúlio Vargas – que mesmo na sombra, em seu refúgio na cidade gaúcha de São Borja, sua terra natal, continuou influenciando fortemente a política do país –, o fim da ditadura pelos militares e a eleição de Eurico Gaspar Dutra para presidente, os compositores “poderiam então focalizar a figura do cidadão Getúlio Vargas, sem a imposição do elogio ou restrição à crítica” (Severiano, 1983, p. 38). Exemplificando a produção do período, as composições “Palacete no Catete” (Herivelto Martins e Ciro de Souza); “Isto é o Que Nós Queremos” (Ataulfo Alves); “Salada Política” e “Marvina” (ambas de Alvarenga e Ranchinho); “João Paulino” (Alberto Ribeiro e José Maria de Abreu) e “Ai! Gegê” (Braguinha e José Maria de Abreu). Esta

⁶⁵ Uma curiosidade acerca deste concurso foi que, na categoria samba (havia também a categoria marcha), Ary Barroso concorreu com “Aquarela do Brasil” e perdeu – além da vitória de “Ó, Seu Oscar”, “Despedida da Mangueira” (Benedito Lacerda e Aldo Cabral) e “Cai, Cai” (Roberto Martins) ficaram em segundo e terceiro lugar respectivamente. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, esta teria sido a razão do rompimento de Barroso com Villa-Lobos, presidente do júri, que só se reconciliariam em 1955 (Severiano & Mello, 1997, p. 178).

última, uma marcha irreverente pedindo a volta de Getúlio e criticando a inflação do período:

Ai, Gegê!
 Ai, Gegê!
 Ai, Gegê! Que Saudades...
 Que nós temos de você (Bis)

O feijão subiu de preço
 O café subiu também
 Carne seca anda por cima
 Não se passa para ninguém
 Tudo sobe, sobe, sobe
 Todo dia no cartaz
 Só o pobre do cruzeiro
 Cada dia desce mais (Severiano, 1983, 47)

A marcha “Palacete no Catete”, por sua vez, foi feita para o Carnaval de 1946. Dessa vez, ao invés de pensão, a sede do poder é tratada como um palacete desocupado, uma alusão à deposição de Getúlio, “inquilino” que ocupou o “imóvel” por longos quinze anos. A “senhoria”, para se precaver de outro “inquilino” longevo, só aceita contrato de seis anos. Gravada pela fábrica Odeon, em 30 de novembro de 1945, por Francisco Alves, com *Fon-Fon e sua Orquestra*, a canção foi lançada em dezembro do mesmo ano:

Existe um palacete no Catete
 E consta que foi desocupado
 O vizinho do lado já estava informado
 Que o seu vizinho
 Já pensava em se mudar
 Este inquilino, apesar dos desenganos
 Morou neste palacete... 15 anos! (Bis)

Catete, zona preferida
 Todo mundo quer
 Porque lá é de colher
 Bonde na porta
 Condução lá é mato
 Mas a senhoria
 Quer seis anos de contrato (Severiano, 1983, p. 40)

O retorno de Vargas à vida pública, no pleito eleitoral de 1950, teve orientação exclusivamente nacionalista/populista. Aos 67 anos, ele ambicionava concluir a obra do varguismo, mas sofreu forte oposição e acusações até o suicídio, que encerrou sua vida e seu mandato. Entre as onze músicas selecionadas do período, se encontra “Retrato do Velho”, marchinha divertida de Haroldo Lobo e Marino Pinto, uma menção à volta de Getúlio ao poder:

Bota o retrato do velho
 Outra vez
 Bota no mesmo lugar (bis)
 O sorriso do velhinho
 Faz a gente trabalhar (bis)

Eu já botei o meu
 E tu?
 Não vais botar?
 Já enfeitei o meu
 E tu?
 Vais enfeitar?
 O sorriso do velhinho
 Faz a gente se animar... (Severiano, 1983, p. 53)

Uma das características marcantes da música popular brasileira, ao menos até a década de 1980, é a crônica política, ou, no dizer de Jairo Severiano, “o registro em canções de fatos da vida do país” (1983, p. 1), como se vê nessa pequena amostra do presente capítulo. Segundo o pesquisador, da tragédia do Aquidabã à proeza aeronáutica do Jaú, das revoluções de 1930 e 1932, o Brasil nas Guerras Mundiais, a conquista da Copa do Mundo, campanhas eleitorais etc., nada ficou de fora do cancionário popular. Sem falar no “campo da idolatria pessoal”, com músicas dedicadas a Santos Dumont, Rui Barbosa, Rio Branco, Carmen Miranda, Marta Rocha, Pelé, entre outras figuras que se destacaram, por um motivo ou por outro, no cenário nacional. Porém, nada se compara a Getúlio Vargas, que “inspirou o maior número de composições” (Severiano, 1983, p. 1). Não é à toa, portanto, que, volta e meia, surge um político se autoproclamando herdeiro do legado de Getúlio Vargas, ao menos em alguns de seus aspectos, positivos, claro, tamanha a força do seu espectro na política nacional.

Mesmo após seu suicídio – e provavelmente tal ato extremo tenha contribuído muito para isso –, Vargas continuou povoando o imaginário das canções populares pelo Brasil afora, como se pode verificar na toada gaúcha “Adeus, Getúlio Vargas” (Francisco Colman e J. Polidoro), cantada por Lane Silva (um disco independente); no samba carioca “A Carta” (Silas de Oliveira e Marcelino Ramos), interpretada pelo rei da malandragem e do samba de breque Moreira da Silva; no rojão nordestino “Ele disse” (Edgar Ferreira), com Jackson do Pandeiro; e em “Presidente Imortal”, de Silvino Neto e interpretado pelo autor, que faz uma imitação perfeita da voz de Getúlio. Estas músicas, com maior ou menor eficiência, fizeram uma adaptação musical da carta-testamento do

presidente (“Adeus, Getúlio Vargas” perde um pouco em comparação às demais, mais bem construídas, se destacando por ter sido a primeira gravada). O samba-enredo da Mangueira, no Carnaval de 1956, foi um perfil biográfico de Vargas, composto por Padeirinho (Osvaldo Vitalino de Oliveira), da ala dos compositores da Estação Primeira. Gravada pelo autor, a curiosidade está em que os percussionistas e instrumentistas foram dirigidos por Cartola. Braguinha (João de Barro), que já havia composto duas outras canções sobre Vargas, saudando a “Marcha para o Oeste” (1939) e pedindo a volta de Getúlio em “Ai! Gegê” (1950), lançou, em 1958, o “Hino a Getúlio Vargas”, fugindo ao seu estilo leve e informal: preferiu um hino épico.

O apogeu do rádio se situa entre 1940 e 1955, quando “o Estado Novo aproxima-se dos Estados Unidos, país cuja programação radiofônica, via ondas curtas, inspirava os profissionais brasileiros desde a década anterior” (Ferraretto, 2000, p. 112). Segundo Luiz Artur Ferraretto, com a “Política da Boa Vizinhaça”, aumenta a influência americana no país e as emissoras de rádio, a indústria fonográfica e os estúdios cinematográficos da Cinédia e da Atlântida funcionam como um sucedâneo nacional do *star system hollywoodiano*. O entretenimento é produto principal dessa indústria – mas já o era desde a regulamentação da propaganda em 1932, quando o rádio se afastou do amplo projeto educativo sonhado por Roquette Pinto no seu nascedouro –, se é que se pode, no período, referir-se a esses veículos dessa maneira, com a predominância de programas de auditório, radionovelas e humorísticos, além do radiojornalismo – que se desenvolve mais com a Segunda Guerra Mundial – e a cobertura esportiva.

Um dos grandes fenômenos de comunicação do *star system brasileiro* foi, sem dúvida nenhuma, a Rádio Nacional, a famosa PRE 8, que, a partir da década de 1940, reinou soberana por longo tempo na preferência do público. A emissora, inaugurada em 12 de setembro de 1936, pertencia à empresa A Noite, proprietária dos jornais *A Manhã* e *A Noite* e das revistas *Carioca* e *Vamos Ler*. Inicialmente, sua programação se concentrava em apresentações de artistas ao vivo, noticiário e radioteatro. Entretanto, não se pode ignorar a força, no mesmo período, da Rádio Mayrink Veiga, a PRE 9, como se verá no capítulo a seguir.