

# *Um debate sobre a índole do rádio nos tempos de Vargas: A “pedagogia do ar” de Almirante*

Orlando de Barros  
UERJ

## *Um perfil de alta patente*

Em 1922, por ocasião da Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, a Westinghouse trouxe ao Brasil um transmissor de ondas hertzianas de 500 watts – o termo rádio ainda não era muito corrente –, integrando-se ao esforço das empresas norte-americanas que expunham ali seus produtos de tecnologia recente, no afã de impressionar consumidores e prosseguir a conquista do mercado brasileiro de bens duráveis que haviam vigorosamente encetado depois da Primeira Guerra. Com antena localizada no Sumaré e com aparelhos receptores estrategicamente distribuídos, a experiência inaugural da radiodifusão causou grande expectativa, tendo o presidente da República, Epitácio Pessoa, discursado pela nova mídia em 7 de setembro, inaugurando a exposição. Pouco depois, os Correios adquiriam um transmissor, ao mesmo tempo que diversos grupos particulares aprestavam-se para constituir suas emissoras.<sup>1</sup>

Em 1923 surgia no Rio de Janeiro a Rádio Sociedade, iniciando suas transmissões mediante assinatura de associados, logo seguida pela Rádio Clube do Brasil. A partir desse ano iniciava-se no país uma verdadeira radiomania, cujo sintoma era a verdadeira “floresta de antenas” que surgia pelos telhados, pois não se podia captar os sinais senão consoante muitos metros de fio estendidos entre duas varas verticais. Até 1934 surgiram, nessa ordem, as emissoras: Rádio Sociedade da Bahia, Clube de São Paulo, Educadora Paulista, Clube de Ribeirão Preto, Clube de Pernambuco, Mayrink Veiga, Clube Paranaense, Sociedade de Juiz de Fora, Clube de Santos, Clube Hertz (Franca, São Paulo), Cruzeiro do Sul (São Paulo), Educadora (Rio de Janeiro), Clube de Mogi das Cruzes, Record (São Paulo), Sociedade Gaúcha, Sociedade Pelotense, Municipal de Amparo (São Paulo), Clube do Pará, Philips do Brasil (Rio de Janeiro),

Mineira, Guanabara (Rio de Janeiro), Educadora de Campinas, Cruzeiro do Sul (Rio de Janeiro), Bandeirantes (São Paulo), Cultura de Araraquara e Instituto de Educação (Rio de Janeiro).<sup>2</sup>

Cerca de uma década depois do início das transmissões radiofônicas a programação já se apresentava razoavelmente diversificada, atendendo à variedade de gostos e interesses, completando-se adiante com a incorporação dos programas de auditório, os esportivos e as novelas seriadas. Os anos 30 e 40 constituir-se-iam na chamada Era do Rádio brasileiro, quando os ouvintes, que se contavam então aos milhões, divertiam-se e davam-se conta do que se passava no país e no mundo pelas ondas sonoras. Esse foi um tempo de notáveis radialistas, dentre os quais desponta Henrique Foréis Domingues (1908-1980), mais conhecido pela alcunha de Almirante – “a maior patente do rádio”, como era anunciado pelos locutores –, apelido que lhe deram desde que serviu à Marinha, entre 1926 e 1927.

Compositor e intérprete da canção carioca no rádio, nos discos e nos espetáculos teatrais, cantor nas primeiras chanchadas cinematográficas, autor e estudioso da música brasileira, dedicado coletor de peças de folclore, Almirante foi, sobretudo, o mais destacado homem do rádio, tendo ali desempenhado uma atuação variada, como produtor, apresentador, animador de programas de auditório, assistente de direção, diretor e consultor de *broadcasting*.<sup>3</sup> Ainda que Almirante tenha atuado numa impressionante diversidade de gêneros de programas, logo tornou-se conhecido pelo caráter educativo que imprimia a seu trabalho, verdadeiramente “iluminista” em intenção, não raro inspirado no sistema corrente das enciclopédias mais comuns da época.<sup>4</sup> Traçemos um breve sumário do perfil profissional de Almirante.

Foi como amador que Almirante iniciou sua carreira no conjunto Flor do Tempo, logo depois renomeado Bando de Tangarás que, em 1929, gravou a histórica batucada *Na pavuna* (de Homero Dornelas e dele próprio).<sup>5</sup> Alguns marcos da canção popular, notadamente do gênero carnavalesco, foram interpretados por ele, em suas gravações originais: *O orvalho vem caindo* (Kid Pepe e Noel Rosa, 1933), *Faustina* (Gadé, 1936), *Yes, nós temos banana* (Alberto Ribeiro e João de Barro, 1938), *Touradas em Madri* (Alberto Ribeiro e João de Barro, 1938), *Boneca de piche* (Ari Barroso, 1938, interpretada em dupla com Carmem Miranda). Atuou em filmes como *Alô, alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935), *Alô, alô, carnaval* (1935) e *Banana da terra* (1938). Em 1940 abandonou a carreira de cantor para dedicar-se exclusivamente ao rádio e às atividades de pesquisador.

Alguns dos programas de Almirante ainda são lembrados, tornaram-se *cult* com o passar do tempo, e estão hoje parcialmente editados pelo Museu da Imagem e do Som ou pela Collector's<sup>6</sup>, do pouco que se chegou a gravar na época. A lista dos programas de Almirante é, de fato, impressionante, e damos conta apenas dos mais conhecidos: *Caixa de perguntas* (1938), *Programa de reclamações* (1939), *Orquestra de gaitas* (1940), *A canção antiga* (1941), *Tribunal de melodias* (1941), *História do Rio pela música* (1942), *História das danças* (1944), *Campeonato brasileiro de calouros* (1944), *História de orquestras e músicos* (1944), *Aquarela do Brasil* (1945), *Anedotário de profissões* (1946), *Carnaval antigo* (1946), *Incrível, fantástico, extraordinário* (1947), *O pessoal da Velha Guarda* (1948), *No tempo de Noel Rosa* (1951), *Academia de ritmos* (1952), *Recordações de Noel Rosa* (1953), *Corrija o nosso erro* (1953), *A nova história do Rio pela música* (1955) e *Recolhendo o folclore* (1955).<sup>7</sup>

Não deixa de ser também notável a carreira de Almirante por outro aspecto: como muitos pioneiros, tendo sido atraído ao rádio pelo espírito novidadeiro e amador, logrou no entanto chegar ao cume da experiência profissional, mediante um esforço autodidático. De fato, havia ingressado nas emissoras nos seus primeiros tempos como simples curioso, como tantos outros que, oriundos da classe média, ali haviam buscado a experiência com as inovações tecnológicas em voga, esperançados de se tornarem *cartazes*, como ocorria então com as celebridades do cinema americano. Eram quase sempre jovens que abandonavam ou suspendiam temporariamente suas carreiras *naturais* nas profissões liberais ou nas “atividades produtivas”, como Noel Rosa, Lamartine Babo, Custódio Mesquita, Ari Barroso, Mário Reis e muitos outros. A propósito, em 1978, disse Mário Reis ao repórter Silio Bocanera:

Toda tarde Chico Alves, eu, Carmen, Custódio, Almirante [nos encontrávamos], todo mundo competindo pelas músicas de carnaval, mas numa competição sadia, por vaidade artística, nunca por outra coisa, nem por dinheiro. Um querendo ser mais craque do que o outro, coisa de garoto.<sup>8</sup>

Fato é que, não muito depois, Almirante já não dava conta das muitas atividades em que se envolveu, tornando-se um trabalhador incansável, verdadeiro modelo de radialista de tempo integral, o que o obrigou a abandonar paulatinamente as gravadoras e os microfones em que atuava como cantor, não sem a saudade nostálgica de seus admiradores.<sup>9</sup>

## *O nascituro elitista e o Estado do ar*

Homem do entretenimento antes de tudo, Almirante foi-se constituindo aos poucos, mormente depois de 1938, um produtor que imprimia um cunho informativo a seus programas, o que se tornou, com o tempo, um estilo inconfundível. A atitude francamente educativa de Almirante no rádio, que queremos aqui enfatizar e circunstanciar, deve-se, a nosso ver, a alguns fatores então correntes.

O primeiro decorre do próprio nascimento do rádio, marcado pelo elitismo dos pioneiros brasileiros, aliás em conformidade com idéias muito parecidas com as de outros fundadores da radiodifusão internacional. Um segundo fator resulta do fato de ter surgido o rádio em plena expectativa das mudanças advindas durante a crise política dos últimos anos da República Velha. No bojo reformador estava o desejo da implantação de uma educação massiva, uma vez que se diagnosticava entre os “males crônicos” do país o analfabetismo e a ignorância, então considerados típicos de uma sociedade predominantemente rural.<sup>10</sup> Os anos subseqüentes do regime Vargas deram valor ao rádio educativo, ainda que o governo não soubesse usá-lo tão eficientemente na prática quanto o havia concebido em idéia.

Juntemos ainda um terceiro fator aos que aludimos: os rogos de uma parte dos ouvintes, em especial, os de classe média, ainda não inteiramente entronizados com a transformação do rádio em elemento da mídia, em seu perfil definitivo de veículo de cultura de massa.<sup>11</sup> Examinemos, de maneira sucinta, os fatores mencionados, permeando esses autênticos *aspectos históricos* com a atuação radiofônica de Almirante.

Logo que iniciadas as transmissões regulares, instalou-se um acirrado debate a propósito da natureza e dos objetivos que se imprimiam à radiodifusão. Especulou-se sobre o caráter educativo e cultural do rádio, ainda que, desde os primeiros dias das transmissões, já houvesse interessados em aproveitá-lo decididamente como instrumento de publicidade e como nova variedade de entretenimento, portanto, havendo desde cedo entendimento de que o novo meio era promissor investimento financeiro.<sup>12</sup>

Na verdade, esse debate, ocorrido nos centros culturais mais importantes do mundo, parecia repetir o que houvera com o advento do cinema, ora prossequindo agudizado com a introdução do rádio, que tão exemplarmente se ilustra com a declaração de W. Reith, diretor da BBC, em 1924, por ocasião da inauguração da emissora inglesa (lembremos que realizada um ano depois da fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro): “Acredito que todos ad-

mitirão que explorar uma descoberta científica tão importante apenas para fins de entretenimento corresponderia a prostituir suas potencialidades e insultar o caráter e a inteligência do povo”.<sup>13</sup> No Brasil, especialmente no Rio, tal opinião era compartilhada por um bom número dos pioneiros e dirigentes das “radioclubes”, que se entendiam descompromissados com um público externo, uma vez que se julgavam apoiados pelo espírito de grupo que norteava a associação dos diletantes que contribuía com dinheiro para o funcionamento das emissoras.<sup>14</sup>

A linha “educativa” e “cultural” tinha seus ardentes defensores, trazidos ao debate em virtude da oposição entre “ouvinte associado” (que se achava no direito de indicar a programação) e “ouvinte externo” (que não contribuía com dinheiro para as “radioclubes”, mas que as sintonizava do mesmo jeito). Os dirigentes pioneiros das “radioclubes” eram em geral homens que exerciam funções públicas. Alguns deles tomaram a si a tarefa de programar as rádios à maneira autoritária, como Roquete Pinto, que, a propósito, declarou certa vez: “É certo que não fundamos a Rádio Sociedade para só irradiar o que o público deseja. Nós a fundamos, principalmente, para transmitir aquilo que o povo precisa”.<sup>15</sup> Essa declaração, na verdade, seguia uma vertente educativa de elite, mesclada às veleidades nacionalistas correntes na República Velha, consubstanciada tão claramente no lema que o mesmo Roquete Pinto cunhou para a Rádio Sociedade: “Trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil”, e que se pode ouvir até hoje na sua sucessora, a Rádio MEC.<sup>16</sup>

A visão elitista tinha seu paradigma na programação da Rádio Sociedade. Roquete havia imaginado nessa emissora uma programação baseada numa *doação* da cultura ilustrada ao povo, constituída de noticiário, de palestras e de difusão maciça de música clássica, influenciando na programação de outras primeiras emissoras (que não tardaram a abandonar o modelo). De fato, como testemunhou mais tarde Renato Murce, um dos pioneiros da radiofonia: “Nos primeiros tempos do rádio só havia um tipo de cultura, com uma programação quase só da música chamada erudita, conferências maçantes, palestras destituídas de qualquer interesse”.<sup>17</sup>

Não ocorreu então aos programadores “eruditos” brasileiros o que se passava na radiodifusão alemã na mesma ocasião. Em 1923, quando se inaugurou o rádio na Alemanha, Hans Bredow, secretário de Estado para as comunicações, considerou que as emissoras deviam atender aos interesses do público, não só fomentando a cultura e a educação, mas também cuidando do entretenimen-

to, enfim, servindo, desde logo, e ao mesmo tempo, à cultura e à distração de massa. Bredow acreditava que somente assim as rádios teriam utilidade social, face à grave crise econômica e política que o país atravessava. Sob esse aspecto, o do caráter diversionista e consolador do rádio, Goebbels, dez anos depois, na qualidade de ministro da propaganda do regime nazista, não se afastaria tanto das idéias de Bredow.<sup>18</sup> Nem tão distante da posição de Bredow estivera a emissora controlada pelo partido comunista alemão, progressista e compreensiva em relação aos interesses dos ouvintes. A atração popular pelo rádio na Alemanha se pode contar pela inclusão de 100 mil novos aparelhos receptores entre 1924 e 1926. Anos adiante, já no Governo Vargas, haveria um grande interesse das autoridades brasileiras pelas experiências radiofônicas de Goebbels.<sup>19</sup>

Depois de 1922, o rádio firmou-se como o meio de divulgação mais eficiente do país, expressando a modernidade que se instaurava, rapidamente se transformando em importante instrumento de trocas culturais e divulgando os produtos de um mercado que se desenvolvia, em face à industrialização crescente. Em 1932, Getúlio Vargas iniciava a consolidação legislativa do funcionamento da radiodifusão, regulamentando a propaganda, suporte fundamental da programação. Desde o momento da promulgação da lei de 1932, pelo menos, o Estado mostrava clara intenção de usar o rádio como instrumento das ações do governo, queria tê-lo útil ao regime, vendo nessa mídia elemento eficaz como auxiliar na tarefa de integração de um país carente de estradas, cujas regiões ainda eram mal integradas. Criou-se então o Programa Nacional e iniciaram-se as emissões educativas. Esse aparelhamento se constituiu adiante também como instrumento ideológico do regime, que, tornando-se ditatorial em novembro de 1937, muito necessitou do rádio como porta-voz.<sup>20</sup>

A lei 21.111 de 1932 introduzia uma regulamentação geral bastante detalhada do uso do rádio, abordando enfaticamente a questão da propaganda — adiante revisada algumas vezes por Getúlio Vargas —, atinando para o caráter integrador e massivo do rádio, prevendo sua sustentação econômica, procurando, de outro modo, contar com sua concorrência para a divulgação dos produtos num mercado que se desejava nacional. Assim, o rádio era estratégico para a diretriz econômica do governo: a instauração de um sistema industrial capaz de substituir os produtos importados pelos nacionais.<sup>21</sup>

O estabelecimento da orientação radiofônica utilitarista pelo Estado não se deu senão em meio ao afloramento de novos conflitos e debates. Entravam em

pauta os direitos autorais, o regime de trabalho, o tempo destinado à propaganda, a liberdade de programação, os limites da autonomia no serviço “concedido” pelo Estado, o espaço destinado às transmissões oficiais.<sup>22</sup> Uma das questões mais agudas foi justamente a crise dos direitos autorais, ocorrida em 1933, quando os dirigentes das emissoras “comerciais” cariocas fizeram um *lockout* de três dias, suspendendo as emissões, em protesto contra a cobrança de direitos pelos associados da Sociedade Brasileira de Direitos Autorais, paralisação logo cancelada quando os dirigentes das emissoras compreenderam que o silêncio inusitado do rádio trazia “esclarecimento”, por contraste, à querela.<sup>23</sup>

Se o Estado já havia firmemente procurado regulamentar e tirar proveito da radiodifusão, agora ele se dispunha a outro papel: o de intermediador das relações entre autores e compositores, de um lado, e empresários e produtores, de outro. De qualquer modo, o governo, assumindo essa postura, da mesma forma como fizera ao regular a propaganda, reconhecia em definitivo o rádio comercial, procurando tirar dele o que pudesse, sem, para tanto, despender do erário. Não se pode deixar de reconhecer que esse modelo de radiodifusão sustentável como instituto da mídia funcionou modelarmente na oficializada Rádio Nacional, depois de 1940.<sup>24</sup>

As relações do governo com a mídia radiofônica delineavam-se, pois, de maneira pragmática. Não cabia tanto nessas relações muito de doutrinário, ainda que houvesse um debate aceso sobre as potencialidades educativas do rádio que, aliás, ocorria não só no Brasil como alhures. E é bem possível que muitos que haviam se pronunciado a favor de uma “pedagogia do ar” agora se sentissem decepcionados com o rumo que o rádio havia tomado, com o consentimento e o estímulo do governo.<sup>25</sup>

Além do antropólogo Roquete Pinto, desde cedo alguns intelectuais, adeptos e não adeptos do autoritarismo de Estado, haviam pregado o uso do rádio como instrumento de educação e cultura. São os casos dos escritores Mário de Andrade, Ronald de Carvalho e Simões Lopes; do jornalista Júlio Barata; dos compositores Luciano Gallet e de Heitor Villa-Lobos, e de muitos outros ainda.<sup>26</sup> Embora Almirante quase nada tivesse de comum com o grupo aludido, soube interpretar com maestria aquelas intenções *educacionais*, vindo a ter, com o tempo, uma ação muito mais eficaz que aqueles, levando em conta o sentido prático de sua atuação e, não menos, considerando o porte da massa que atingiu.

A campanha eleitoral de 1930 mostrava a esperança no advento de um novo tempo que haveria de surgir com a crise da República Velha, revelando

uma preocupação com as massas urbanas e o mercado, com a industrialização e com o mundo moderno. Veladamente, ainda que de maneira irregular antes de 1932, começava a publicidade, dando suporte a novas tendências que não tardaram a ser modelares, como, por exemplo, o histórico programa de variedades de Ademar Casé, ou o esportivo, do pioneiro Galeano Neto.<sup>27</sup> Introduzia-se paulatinamente o *star system*, copiado sobretudo do rádio e do cinema norte-americanos, revelando-se os primeiros *cartazes* do rádio, como Francisco Alves e Noel Rosa. Fato é que, em meio a esses acontecimentos, o rádio firmava-se como elemento constitutivo da cultura e da economia dos primeiros anos da década de 1930, formando seu quadro técnico e seu *cast* artístico, dando emprego e oportunidade a um pessoal muitas vezes talentoso e inventivo, dentre o qual Almirante começou a se destacar.

Firmado o rádio sob regime de concessão de serviço público pelo governo, aquelas carreiras de *cartazes* não livravam de se disponibilizar de todo de um interesse oficial, por assim dizer, mormente porque, à medida que se instalava no país um clima de mobilização geral, o regime tendia ao autoritarismo, chegando à ditadura sem rebuscos em 1937, com a qual pairou sobre todos a possibilidade de cooptação e colaboracionismo.<sup>28</sup>

Em 1939, criava-se o Departamento de Imprensa e Propaganda. Suas funções, quanto ao rádio, consistiam em criar o Programa Nacional, exercer a censura prévia e fiscalizar o pessoal que trabalhava nas estações. No entanto, muito houve que autoriza dizer que o DIP sugeriu, ou pelo menos estimulou, a criação de determinados tipos de programa, fora de suas atribuições oficiais. De fato é conhecida a atribuição da Divisão de Radiodifusão no sentido de organizar programas de propaganda de música popular brasileira. Podando os temas indesejáveis, mutilando as letras das canções, é bem provável que o DIP estimulasse os sambas de exaltação, como se afirma freqüentemente.<sup>29</sup> De qualquer maneira, é fato que, entre 1939 e 45, a programação continha exemplares que procuravam impregnar de sentido nacionalista as emissões, muitas vezes solicitados pelos ouvintes (em correspondência às colunas especializadas, expressando às vezes franco patriotismo), como ocorreu em alguns dos programas de Almirante.<sup>30</sup>

Excusado dizer que o rádio nascia, assim, confundido por aquelas esperanças, indecisas entre o *star system* e o favorecimento às idéias oficiais. Algumas iniciativas favoráveis ao governo eram, ao que tudo indica, inteiramente espontâneas, como de fato ocorreu com alguns programas de Almirante, nos anos 30 e 40. Em alguns deles, Almirante recebia o que os ouvintes lhe enviavam pelo

correio: canções folclóricas e relatos sobre usos e costumes regionais. Assim, esse radialista coletava elementos que aproveitava de diversos modos, muitas vezes mandando fazer arranjos no material musical recebido que, irradiado depois, satisfazia a expectativa dos ouvintes de todo o país. Almirante lembra assim algo das pretensões de alguns intelectuais, como Mário de Andrade ou Luciano Gallet, isto é, as da coleta e reelaboração da criação popular pelos intelectuais.<sup>31</sup>

Não se pode propriamente classificar Almirante como um intelectual, à maneira do literato Ronald de Carvalho ou do acadêmico Roquete Pinto; ele próprio se via como *radialista* que, na época, se comparava mais ou menos a um jornalista. Mas seu trabalho não deixava de ter algo do procedimento acadêmico: a coleta meticulosamente organizada de informações variadas sobre a cultura interiorana que encetou, trabalho um tanto assemelhado ao do folclorista, e que resultou mais tarde no estabelecimento do Arquivo Almirante.<sup>32</sup>

Ele acreditava, como Roquete Pinto, que o rádio devia ter função educativa, mas, ao contrário deste pioneiro, não concebia qualquer incompatibilidade entre o rádio *comercial* e o educativo. Imaginava uma “pedagogia” radiofônica baseada na troca de conhecimentos com o próprio povo, utilizando-se principalmente da música como instrumento mediador; pon-do em prática uma integração nacional transiente ensejada pelo rádio, em especial na Rádio Nacional, que proporcionava a formação de uma poderosa rede brasileira (Almirante trabalhou em outras importantes estações do Rio e São Paulo, como a Tupi e a Record). Esse esforço foi entendido na época como eminentemente educativo, conforme registra a revista *Carioca*: “O rádio – esse rádio cansado de nossos dias – é talvez o ambiente onde mais raramente se apresentam homens munidos desse privilégio de divertir, instruindo. A experiência de Almirante, o seu gosto e a sua capacidade de enxergar o que possa evidentemente interessar, instruindo e divertindo, fizeram dele o professor do rádio brasileiro”.<sup>33</sup>

Assim, em outros termos, Almirante promovia um trabalho de troca e polimento dos fragmentos culturais regionais, como a estimular uma *conversa-ção* nacional. Mas, teria ele lugar no projeto de Inteligência Nacional, que Ronald de Carvalho havia proposto a Getúlio em 1934, baseado nas experiências da radiodifusão alemã sob o nazismo?<sup>34</sup> Provavelmente mais que Roquete Pinto, mais que Ronald de Carvalho e, mesmo, mais que o Serviço do Rádio Educativo, a “maior patente do rádio” cumpria a tarefa simultânea de “instruir” e promover o sentimento de unidade nacional; e o fazia com anúncios

de produtos comerciais. Com efeito, paralelamente, esses programas davam conta também do que se dispunha no mercado, noticiava o estado da divisão do trabalho e o progresso técnico que se instauravam no país, abrindo uma porta do Brasil moderno ao interiorano.<sup>35</sup>

### *Entre a massa silente e o ouvinte pretensioso*

À primeira vista, parece-nos hoje que a programação radiofônica daquela época era imposta e determinada pelos produtores, de cima para baixo.<sup>36</sup> O elitismo inicial foi logo ultrapassado pelos interesses da mídia, não fosse igualmente pela pressão da audição massiva, logo introduzindo acomodação de gostos, expressa pela variedade de gêneros e adequação de horários. Na verdade, havia uma rede de comunicação complexa de contatos com o público ouvinte, seja através de correspondência direta, ou de mecanismos indiretos.

Entre esses mecanismos estavam as variadas colunas radiofônicas que a maioria dos jornais e revistas publicava (incluindo-se aí a correspondência dos fãs com os colunistas), as manifestações do público de auditório, a reação dos anunciantes e os próprios dispositivos de avaliação das estações transmissoras.<sup>37</sup> A audição se afinava também com as experiências que se passavam em outros países, em especial, nos Estados Unidos, bem como refletia as possibilidades da incorporação às programações não só dos avanços técnicos que se desenvolviam rapidamente, como também das contribuições trazidas pelo pessoal artístico, técnico e administrativo oriundo de outras atividades, que se especializava e se tornava bastante competente.<sup>38</sup> Da mesma maneira, também ingressava no rádio um pessoal destituído de qualquer experiência artística, dando uma sensação de improviso que perdurou por algum tempo, mas que teve o mérito de introduzir e fixar muito do gosto do ouvinte (esse foi o caso de Almirante).<sup>39</sup>

O diálogo entre os ouvintes e as emissoras da Era do Rádio ainda é mal compreendido; a correspondência remetida pelos ouvintes aos programadores ainda precisa ser estudada e jaz em arquivos particulares, quando não é o caso de estar irremediavelmente perdida. Pudemos investigar com vagar, entretanto, a correspondência dos ouvintes enviada aos colunistas da imprensa, que às vezes era transcrita, na íntegra, nos artigos e críticas, uma vez que serviam para respaldar as opiniões dos jornalistas.<sup>40</sup> Mas essas opiniões não eram mais que limitadas, um tanto prejudicadas pelo seccionamento social e cultural daqueles que se prestavam a escrever diretamente para a imprensa. Pelo teor das preferências vê-se logo a localiza-

ção pequeno-burguesa de sua proveniência. Ela era, em essência, elitista; não coincidia exatamente com aquela de Roquete Pinto, mas dava ênfase também a um rádio mais educativo, formativo, que não deveria fazer concessões ao gosto popularesco. Às vezes estava evidente a impressão do colunista – também ele tipicamente de classe média – que ocupava o primeiro plano discursivo.<sup>41</sup>

Num caso extremo, a pequena burguesia exigia melhor qualidade dos textos irradiados, pedia a transmissão de peças literárias condensadas, solicitava os clássicos do teatro, queria escritores redigindo para as transmissoras. Foi exemplar, nesse sentido, o artigo da coluna “Por trás do *dial*” da revista *Carioca*, sob o título de “As emissoras paulistas”. Começava por elogiar as emissoras de São Paulo pelo fato de elas terem incorporado em seu elenco pessoas que se destacavam nos meios literários, fazendo depois um confronto com as emissoras do Rio de Janeiro que, segundo o colunista, preferiam uma linha massiva de programação:

Em São Paulo, talvez mais do que no Rio, o rádio começou a valorizar o concurso dos intelectuais. O leitor quer alguns exemplos? Guilherme de Almeida mantém, na Cruzeiro do Sul, dois *broadcasts* magníficos. A A-5, que já teve seus cartazes literários entregues a Menotti del Picchia, acha-se agora com Oduvaldo Viana. E Cândido Mota Filho, Cid Franco, Mara Lux, Olegário Passos, Blota Jr., Helena Sangirardi, Egas Muniz e Souza Filho são (...) nomes de prestígio na imprensa e na literatura que emprestam às estações bandeirantes a sua preciosa colaboração.<sup>42</sup>

O mesmo artigo rejeitava com veemência o gosto popular, combatendo o *estrelismo* dos artistas, que acreditava resultar do espírito do sistema mercantil instituído no “*broadcasting* nacional”. Também, refletindo um caráter social exclusivista, desqualificava as programações baseadas na opinião dos ouvintes, preferindo um estilo francamente cultural e pedagógico:

(...) na rádio Cultura (...) o *speaker* lê uma crônica literária, que também interessa a milhares de sintonizadores. O fato mostra o início de uma reação contra o mau gosto dos senfilistas apaixonados. É um erro julgar-se do valor de um programa exclusivamente pela sua concorrência ou pelo volume de cartas dos ouvintes. A *fan mail* e a presença do público não trazem, em via de regra, sugestões apreciáveis. Em bilhetes transbordantes de elogios, pouco sinceros, como de viva voz, os rádio-escutas limitam-se a pedidos de retratos autografados e outras pequenas lembranças, que vão desde o botão de um paletó ao cacho de uma cabeleira oxigenada. Achamo-nos diante de um produto típico do “estrelismo”, que só atinge (...) os

sintonizadores menos categorizados. As emissoras precisam não esquecer que, apreciando os sambas de Isaura Garcia e as imitações de Nho-totico, querem elevar o seu nível de conhecimento.<sup>43</sup>

Em outros números da revista *Carioca*<sup>44</sup>, encontram-se também algumas mostras desse diálogo, não raro apresentando rejeições contundentes a propósito das mensagens e conteúdos de canções, programas e gêneros, sempre de grande interesse para o investigador. Que tipo de gênero buscava o leitor que escreveu: “Nossos ouvintes já se acham fatigados de tantas emboladas, rumbas, fox e sambas, que mais parecem música de negros em dia de candomblé”? É certo, pelo menos, que ele estava muito mais preocupado com a expressão social e cultural daquilo que *ouvia* do que com o que soava realmente no rádio, se não fosse também insensata para ele a mescla dos gêneros mencionados.

Uns escrevem preocupados com a própria imagem social que é projetada então por toda a nação: “meu Deus, que moamba, macaco me lamba”, “o que podem dizer os que no estrangeiro ouvem o programa nacional?”<sup>45</sup> Já que o convívio com o gosto popular se impunha como inevitável contingência do mercado, uma vez exposto o rádio às pressões dos ouvintes, das instituições e do Estado, o ouvinte pretensioso tentava impor o contingenciamento do gosto, queria estabelecer limites à criação radiofônica. Estes limites eram de natureza muito variada, por isso, ora se expressava correlacionando gêneros musicais e aspectos sociais; ora recusava linguagens que não aquelas dos segmentos dominantes, ora expressava a esperança de manter sempre e continuamente o controle sobre os programas, ora instalava o conflito entre poéticas divergentes e irreconciliáveis.

Havia os convictos da missão educativa do rádio: “O rádio é um ótimo professor... Desse modo veríamos acabar em pouco tempo este paradoxo: um povo que fala mal a própria língua”, quem sabe, talvez opinião de um ouvinte dos locutores “corretíssimos”, como César Ladeira, Carlos Frias ou Aurélio de Andrade, estes agora investidos em modeladores da língua falada.<sup>46</sup> O rádio invadia e conquistava os redutos, incorporava outros segmentos sociais, ainda meio hesitantes, mas já dominados pelo samba triunfante: “Psychologicamente falando, o ouvinte de rádio é um ouvinte interessante. Se faz parte da alta sociedade, recebe em casa o gran-fino, mantém o receptor na ópera, conversa acerca de Verdi. Mas, quando as visitas se retiram ...No tabuleiro da baiana tem.” Não foi à toa que o soprano lírico Cristina Maristany, de forte presença no rádio, disse a respeito do samba: “Creio mesmo que é nosso dever prestigiá-lo, como uma expressão interessante do nosso *folk-lore*”. Vê-se que, na versão

elitista, não se considerava ainda em 1938 a importância da cultura massiva que o rádio amparava, no ano, por contraste, do sucesso avassalador da canção *Nada além*, com que Orlando Silva arrebatava o país.<sup>47</sup>

Mas, de qualquer modo, a *fan mail*, a que se referiu acima o colunista da *Carioca*, não podia ser ignorada. Era o fã quem comprava os produtos e serviços dos patrocinadores e anunciantes; era ele quem sustentava o *broadcasting* comercial. É preciso esclarecer que o colunista se esquecia de dizer que a emissora paulista que mais empregava os literatos era a Rádio Cultura, uma emissora subsidiada por fundos públicos. Mas em outros números da revista, como o 448, pudemos encontrar amparo e reconhecimento aos rogos do ouvinte comum, tão somente disposto a entreter-se. E era ele quem ajudava a imprimir dinamismo aos programas: “O público quer programas novos, cheios de atrações, onde haja movimento e entusiasmo”. Sob título de “Novos programas, novos sucessos”, o artigo mostra como a Rádio Nacional, que então se firmava como a mais importante emissora do país: “foi a emissora carioca que liderou o movimento em favor dos programas [a pedidos]”.<sup>48</sup>

De uma maneira ou de outra, a grande massa silenciosa conseguia transmitir aos programadores e dirigentes suas preferências. Seu gosto decidia-se pela canção urbana carioca, pelas irradiações esportivas, pelos humorísticos, pelos diversos gêneros de auditório, em especial os programas de calouros, enfim, pelo estilo agitado, preferentemente por aqueles que contavam com a presença do público diante dos microfones, sendo caro aos ouvintes o alarido da multidão nos estádios de futebol, e que os microfones se abriam a registrar. Era, pois, importante nesses gêneros o “efeito especular”,<sup>49</sup> isto é, a sensação da presença das massas, a iludir com o sentido de participação em uma sociedade muito pouco participativa. Os gêneros eram predominantemente popularescos, constituindo-se no que Edgard Morin metaforiza *ectoplasmas da alma*.<sup>50</sup> Mas havia também o gênero intimista, a cultivar os sentimentos à flor da pele, dos dramalhões novelescos, tão competentemente cultivados por radialistas do porte de um Vítor Costa, por exemplo.<sup>51</sup>

Foi com o gosto massivo, e não com o elitista, que o rádio pôde assumir sua feição moderna, dinâmica, a imprimir uma feição de celeridade, tal como haviam antes imaginado os futuristas (e não por acaso alguns antigos militantes intelectuais modernistas brasileiros aderiram às emissoras).<sup>52</sup> Mudar, reciclar, recrutar o pessoal que melhor se adequava à parafernália radiofônica e ao gosto popular foi uma das intenções da instauração dos programas de calouros, se dermos crédito, por exemplo, ao colunista Mário Tavares Honorato

que, em 1945, em artigo intitulado “Novos programas, novos sucessos”, assim justificou o advento desse gênero:

A necessidade de se dispor de um maior número de cantores, *speakers*, músicos e rádio-atores, consequência direta do grande desenvolvimento do rádio, deu margem à criação dos modernos programas de novos cujo objetivo único é selecionar valores por processos práticos e de ampla eficácia. A primeira tentativa nesse sentido, “PRE-8 em busca de talento”, logrou o mais completo êxito e outras imediatamente lhe seguiram.<sup>53</sup>

A massa silente queria novidades, não era conservadora, queria agitação, cansava-se logo dos gêneros que não mudam, mesmo aqueles que, aparentemente, não tinham muito que mudar. Eis, por exemplo, um registro de 1944: “O rádio-ouvinte já desprezou a apresentação isolada do cantor, mostrando sua preferência pelos programas [dinâmicos].”<sup>54</sup> Sob esse aspecto, representavam um grande dinamismo os programas de calouros, a iludir com oportunidade de trabalho aqueles que pensavam ter talento para o rádio, também produzindo efeito especular sobre o ouvinte silencioso. Não deixava também de ser boa oportunidade para que as emissoras mantivessem sob controle o salário das “estrelas”. Eis um registro da imprensa de 1945, a propósito:

Como vemos no nosso rádio está desaparecendo o imérito absoluto de medalhões. As chances que estão sendo dadas aos que pretendem seguir a carreira radiofônica, oportunidades reais e honestas, atestam o espírito progressista dos nossos atuais diretores de emissoras que, salvo raras exceções, se vêm esforçando pelo progresso cultural e artístico do *broadcasting*.

E, logo adiante,

Renato Murce, que sempre procurou estimular os estreates de reais méritos, realizou alguns concursos famosos, destacando-se aquele feito com Chiquinho e intitulado “Chiquinho à procura de um *crooner*”, certame que revelou essa graciosa intérprete das melodias norte-americanas que é Lenita Bruno. Ao dinâmico *radio-man* da emissora do edifício Cineac devemos também (...) o programa “Papel carbono”, de onde saíram diversos elementos que hoje integram o *cast* da PRA-3 e os de outras estações cariocas.<sup>55</sup>

Considerando, portanto, as diversas solicitações dos ouvintes, e ainda tendo em conta a persistência do enfoque do rádio pedagógico, seja o oficial, seja aquele herdado do pioneirismo elitista, constatamos que pelos meados dos

anos 30 e na década seguinte havia uma situação bastante propícia para um programador imaginativo encontrar a fórmula ideal que pudesse conciliar um gênero capaz de informar e, ao mesmo tempo, entreter o ouvinte. E não bastaria apenas isso porque devia também refletir o dinamismo e a vivacidade requeridos pelo público em geral, além de ter conteúdo o mais leve e o menos hermético possível para dispor de escuta variada e numerosa.

Ainda que outros radialistas pudessem muito bem tentar o gênero, como Blota Júnior ou Renato Murce (Lamartine Babo fez sua tentativa, num estilo humorístico), foi Almirante quem encontrou a fórmula ideal.<sup>56</sup> O colunista João Aires, em 1944, dava conta desse fato em artigo intitulado “Almirante, o professor...”, elogiando a fórmula que o radialista encontrou para o programa “Tribunal de melodias”, em que trazia curiosidades, imprimindo comunicação agradável e descontraída, arrolando a opinião do público para a escolha das canções apresentadas. Aires muito nos revela ao afirmar que não havia então um bom rádio no Brasil, aproveitando para desqualificar os programas de apelo popularesco – a que chama de “chanchadas” e “palhaçadas” –, mas, apesar disso, não incorre em demasia nos usuais apelos elitistas, acreditando que a “pedagogia radiofônica” deveria consistir tão somente em não fazer concessões ao mau gosto, nem deveria provocar a dissociação entre a informação e o divertimento.<sup>57</sup>

Naquele momento, Almirante amadurecia a fórmula que tão bem consolidou em “Tribunal de melodias” (1941) e que, na verdade, já havia descoberto três anos antes no programa “Caixa de perguntas”. Alguns desses programas tinham um caráter mais francamente didático, como o “História do Rio pela música” ou o “História de orquestras e músicos”, outros se aproximavam mais ao modelo corrente de puro entretenimento, como o “Divertimentos Lever” (1939).<sup>58</sup>

Mas, à medida que o tempo passava, Almirante incorporava outros climas e elementos, adaptando-se ao público e adequando-se a novas situações com senso de oportunidade, seguindo assim até meados dos anos 50. Daí em diante seus programas começaram a perder a força criativa, em consonância com o desvanecer gradativo da mídia radiofônica. Pressentindo esse declínio, imprimiu suspense e terror no seu clássico “Incrível, fantástico, extraordinário”, de histórias de fantasmas e assombrações, que vinha de 1947, com interrupções, pretendendo, através da forte manipulação das emoções dos ouvintes, revitalizar a audição. Mas também continuou a explorar o veio antigo, como no “Recolhendo o folclore”, que encontrava novamente momento propício no afloramento do nacionalismo do segundo governo Vargas.

Da metade dos anos 40 em diante, e até o fim, Almirante reinou incontestemente no gênero de programa instrutivo que ajudou a instituir. O sentido educativo, memorialista, conservacionista, levou-o a extrapolar a programação radiofônica, fazendo com que se engajasse em campanhas populares, como aquela que promoveu em prol da Velha Guarda, em São Paulo em 1954, quando procurou reavivar o choro, reagrupando intérpretes e autores que já começavam a olvidar-se.<sup>59</sup>

Mas é preciso dizer também que, antes da fase de reconhecimento público de Almirante, o meio radiofônico esteve dividido entre o elitismo do ouvinte pretensioso e o “modelo entretenimento”. Almirante trilhou um caminho perigoso, segundo a opinião de alguns de seus colegas, não tivesse triunfado decididamente com o apoio da audição da massa silente e, por fim, também apoiado pelos colunistas, que fecharam a questão em favor de sua fórmula radiofônica, ainda mais que, além de tudo, em termos de mídia, ela vendia.

Não é fácil hoje alcançar o debate sobre a índole educativa do rádio no tempo de Getúlio em toda a sua complexidade: tomemos, para exemplificar e sumariar, o que, em contraponto, pensava das emissoras e de sua programação o conhecido compositor Custódio Mesquita, importante homem do rádio. Custódio trabalhou com entusiasmo nas emissoras cariocas entre 1930 e 1936. Entretanto, desde esse ano, acometeu-se de forma súbita de um elitismo indisfarçadamente inspirado no nacionalismo dos compositores musicais eruditos de maior nome no país. Com efeito, Custódio foi aluno de piano de Luciano Gallet, era bem relacionado com Villa-Lobos, e teve em Guerra-Peixe um amigo fraterno, e também colaborador habitual nas orquestrações de suas canções.<sup>60</sup> As opiniões de Custódio são preciosas para a compreensão do debate a propósito da índole educativa do rádio.

Custódio Mesquita foi particularmente severo para com o rádio e sua gente em duas entrevistas concedidas à revista *Carioca*. A primeira em 1937 e a segunda em 1942, desta vez entrevistado por Héber de Bôscoli, homem das emissoras e que se improvisara naquele momento como jornalista, a pedido da revista. Em 1937, Custódio já reclamava do caráter limitado do rádio, da concessão demasiada ao popularesco, e mostrava que isso estava ocorrendo no mundo todo, e citava Duhamel, autor do livro *Defense des lettres*, em apoio às suas idéias.<sup>61</sup> Meses depois, Almirante teve a oportunidade de pôr em prática com o “Caixa de perguntas” seu primeiro ensaio de programa “pedagógico”, como se fosse uma reação às críticas do compositor.

Nesse mesmo ano, Custódio fez uma série de composições inspiradas na cultura negra e no folclore brasileiro (sendo que a maioria não chegou a ser gravada), causando surpresa a jornalistas como Edmundo Lys, que registrou a súbita transformação temática no compositor até então conhecido por suas canções edulcoradas e pelas desprezíveis marchinhas carnavalescas.<sup>62</sup> Vê-se o quanto Custódio estava influenciado pelos “eruditos”, sobretudo pela tese da “intermediação”, isto é, a de que cabia ao intelectual mediar e dar forma definitiva à criação popular. Mostrava-se incomodado com a progressiva “popularização do rádio”; considerava pernicioso à cultura nacional a presença da “gente do morro”, que dizia predominar no “*broadcasting* nacional”, pois esse pessoal deveria, a seu ver, “apenas interpretar a alma do morro”; para ele, a *alma do morro* não deveria formar

o contingente principal das emissoras porque entre os compositores do morro e o microfone deve haver alguém como intermediário. A produção popular deve passar pelas mãos dos eruditos a fim de alcançar uma divulgação útil e duradoura. O fato de o povo acatar as irradiações da “gente do morro” não quer dizer nada quanto à excelência dos programas; nosso povo, jovem ainda, não pode discernir o bom do mau e aplaude sempre as melodias que se lhe apresentam. Ao rádio competia realizar o benefício do discernimento, mas...<sup>63</sup>

A entrevista de 1942 foi ainda mais dura para com o meio radiofônico. Perguntado sobre o que achava do “nosso rádio”, respondeu que ele havia sido dominado por “*speakers* tolos e ensimesmados, cujo único mérito consistia em anunciar com estardalhaço e bombasticamente pomadas para calos e loções para a calvície”. Também voltou a deplorar que o rádio se houvesse transformado num veículo descompromissado com a educação do ouvinte, lembrando que as emissoras, no entanto, haviam começado no Brasil “pelas mãos firmes, honestas, e sábias de Roquete Pinto”, e que se haviam extraviado desse caminho por culpa da mentalidade comercial. Justamente no momento dessas declarações, Almirante estava no ar com o instrutivo “História do Rio pela música”, e sentiu-se injustiçado; não mais teria em Custódio um amigo,<sup>64</sup> porque ainda que o rádio viesse a ser tachado de *excessivamente comercial*, Almirante procurou cumprir o seu sentido educativo, não obstante o fizesse sob o patrocínio dos produtos comerciais os mais prosaicos (como sabonetes e produtos farmacêuticos).<sup>65</sup>

Mas as posições de Custódio, ainda que exemplares como testemunho de uma época, não soaram aos contemporâneos senão como “coisa de enfatuado”, como uma excentricidade pedante de um jovem que despontava no *star system*

das emissoras cariocas, originário da alta classe média, bem-apessoado, educado e afortunado. Custódio estava irremediavelmente deslocado: como compositor popular, mais parecia defender o elitismo da Rádio Sociedade. De fato o rádio comercial triunfava incontestemente, enquanto a emissora de Roquete Pinto era entregue graciosamente ao governo em 1936 (ano anterior à primeira entrevista de Custódio à *Carioca*), para que não encerrasse de vez suas atividades.<sup>66</sup>

### *A formiga-cigarra no Salão Dourado*

A “pedagogia radiofônica” de Almirante, portanto, não necessitava de qualquer engajamento, apoiada que estava na audição. Não constatamos que Almirante tivesse ligação alguma mais estreita com o regime Vargas, nem com qualquer departamento ou autoridade do governo. Entretanto, confiando nas colunas radiofônicas de revistas como *Noite Ilustrada*, *Cinearte* ou *Carioca*, podemos saber que muitos de seus programas ora tratavam de temas como o trabalho, caro ao regime que se desejava ver reconhecido como *trabalhista*, ora de temas que vinham bem a propósito da inclinação nacionalista que os intelectuais a que aludimos haviam proposto, e que coincidiam com as aspirações do governo, mormente depois do Estado Novo.<sup>67</sup> É possível dar conta de alguns desses programas, especialmente os de 1938 e 1939.

Segundo *Noite Ilustrada*, em maio de 1938 ele fazia pela Rádio Nacional (que não fora ainda incorporada ao Estado) um programa sob o título “Influência do patriotismo na música popular brasileira”. Em agosto do mesmo ano, fazia no programa “Curiosidades musicais” uma seleta de melodias do trabalho, aderindo ao clima *trabalhista* oficial; no mesmo mês, em outro programa, o “Caixa de perguntas”, ligava a rádio e os ouvintes em ativa correspondência, em favor do rogo oficial de integração nacional; em agosto, a vez era a da “integração entre militares e civis” – segundo os dizeres de *Noite Ilustrada* –, no programa “Clarins, cornetas, pistons”. Em julho de 1939, com o programa “Divertimentos Lever”, Almirante saía dos estúdios, fazia rádio nas ruas, nas casas dos ouvintes, enfim, contribuía com um verdadeiro esforço de prestidigitação para produzir para as massas a sensação de que elas haviam entrado definitivamente na História naquele tempo. A prestidigitação posta em prática por Almirante não parava aí: nos seus programas de calouros e de auditório resolviam-se as escolhas pelo voto direto, o que o sistema político então vigente no país negava aos cidadãos.<sup>68</sup>

Não é à toa que Almirante cultivou o folclore, especialmente o musical: esse já era projeto antigo, vindo bem cedo na República Velha, e prosseguindo adi-

ante, com Lorenzo Fernandez, Gallet, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Guarnieri e Mignone. À medida que os anos passaram, Almirante inclinou-se a uma situação um tanto conservadora. Curioso que duas imagens de Almirante se produziram então: uma, a do radialista popular e diligente coletor das fontes folclóricas e populares; a outra, a do seu significado para certo segmento da elite, a saber, a de mediador reconhecido, que operava entre as aspirações conservadoras e o mundo popular. E foi nessa segunda condição que veio a ser convidado pela família Guinle para proferir conferência sobre temas populares, e pela primeira vez, no aristocrático Golden Room do Copacabana Palace, fato que se repetiria mais tarde em outros lugares freqüentados pela elite.<sup>69</sup>

De qualquer sorte, nada impediria Almirante de ter seguido outro caminho, o do popularesco descomprometido e com igual sucesso. Afinal, foi o co-autor e intérprete do clássico *Na pavuna* que, às vésperas da Revolução de 1930, impôs-se como a primeira batucada gravada com percussão *de pancadaria* em estúdio. E aqui mesmo, instala-se um sentido especialmente sutil, como a nos dizer que a cultura de massa é lugar privilegiado da ideologia: a canção em apreço, que tem letra sumária, apresenta refrão assinalado por uma batida que bem lembra os toques numa porta, trazendo a sensação de que anunciava a voz do subúrbio, como a representar o assomo das massas ao primeiro plano da História. Se *Na Pavuna* foi de fato um arauto das massas, muito nos sugere que Almirante, que iniciava sua carreira de sucesso com aquela batucada, aprestava-se para conduzir as multidões anônimas pela força do microfone, pela sedução da pedagogia radiofônica.

Sopesando a carreira de Almirante, vê-se que, na verdade, ele encontrou seu próprio nicho, a saber, um caminho intermediário entre as tendências de elite e as aspirações populares, procurando fazer programas informativos, “sem entediar, com senso de oportunidade”<sup>70</sup> que faltava aos pioneiros elitistas, e sem descurar, por menos que fosse, dos interesses dos patrocinadores e anunciantes.<sup>71</sup> Seguiu assim sua carreira, que trilhou como ninguém, ao mesmo tempo em que vinha de encontro ao espírito do tempo, aproximando-se muitas vezes das posições políticas vigentes. Seu trabalho como agenciador publicitário e como produtor era meticuloso e incansável, o que justifica plenamente sua conhecida afirmação de que o rádio era diversão para quem ouvia e trabalho árduo para quem o fazia.<sup>72</sup> Mas é incontestável que desde os primeiros anos de militância profissional entendeu plenamente a força educativa do rádio<sup>73</sup> e também melhor que seus contemporâneos, compreendeu que nada se podia fazer com eficiência sem o concurso da mídia, isto é, que o rádio não podia entreter sem vender.

De Almirante restou uma obra monumental, consubstanciada em seu rico arquivo pessoal, mais tarde parcialmente transferido ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Os depoimentos de seus contemporâneos registram sempre o caráter educativo de seus programas. O rádio sempre foi paixão de sua vida, objeto de cuja defesa manifestou combate permanente, vindo mesmo, certa feita, a invadir com estardalhaço a TV Tupi, em pleno ar, à procura de Flávio Cavalcanti, com quem armara uma polêmica memorável, a que o autor assistiu aturdido e que não mais esquecerá.<sup>74</sup>

### Notas

1. Ver Sônia Virgínia Moreira, *O rádio no Brasil*, Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed., 1991. José Ramos Tinhorão, *Música popular - do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo, Ática, 1981. De grande utilidade também é a série *História do Rádio Brasileiro*, 1993, Rádio Jornal do Brasil/BBC, com cópia em fita magnética constante do arquivo do autor.
2. Cf. Sérgio Cabral, *No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro, 1990.
3. Para compor o perfil de Almirante usamos principalmente as seguintes fontes: Sérgio Cabral, op. cit.; Edigar de Alencar, *Clareza e sombra na música do povo*, Rio de Janeiro, Francisco Alves-INL, 1983; *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo, Art ed., 1977 2 v. Entretanto, a maior parte das informações constantes neste artigo foram coletadas originalmente pelo autor e estão em sua tese de doutoramento *Custódio Mesquita, um compositor romântico (O entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas. 1930-45)*. As fontes originais foram extraídas principalmente das colunas radiofônicas de revistas como *Noite Ilustrada*, *Carioca*, *Cinearte*, etc., bem como das seções sobre entretenimento de jornais, especialmente *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã* e *Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*. Almirante foi o autor do clássico *No tempo de Noel Rosa* [Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977], também fonte importante para este estudo.
4. A base de conhecimentos usados na programação radiofônica era freqüentemente de natureza enciclopédica. Demonstra bem esse aspecto a coleção bibliográfica do Arquivo Lourival Marques, que pesquisamos entre 1989 e 1991. Infelizmente a coleção encontra-se hoje descaracterizada por ter sido dispersa e incorporada ao acervo do Departamento de Pesquisa da TV Educativa do Rio de Janeiro.
5. O autor entrevistou Homero Dornelas em 1990, ocasião em que este circunstanciou detalhadamente a feitura da canção aludida, dando conta da participação de Almirante em sua feitura.
6. O MIS editou "Rádio Revisitado", 2 v. em fita magnética. A Collector's edita a meritória série "A Era do Rádio", abrangendo hoje mais de 200 volumes em fita magnética, em convênio com o MIS, contendo programação variada, às vezes em série completa.
7. Programas de Almirante: V. Sérgio Cabral, op. cit. V. também revistas de época, supracitadas. A gravadora Collector's também tem editado em fita magnética alguns programas de Almirante, como "O pessoal da Velha Guarda", "Aquarelas do Brasil" e "No tempo de Noel Rosa".
8. De acordo com rara entrevista gravada de Mário Reis, concedida no Country Club do Rio de Janeiro ao repórter Sílio Boccanera, do *Jornal do Brasil*, e transmitida pela Rádio Jornal do Brasil em 30.10.1981, por ocasião da morte do cantor.

9. Edigar de Alencar, op. cit., p. 244. Alencar narra o encontro de um fã com Almirante, em São Paulo, quando aquele dizia à "maior patente do rádio" que sentia falta da "clareza e especial entonação" que o intérprete retirado de *Na Patama* possuía.
10. V. Fernando de Azevedo: *A cultura brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, 1958, v. 3, cap. 4; Luiz Antônio Cunha, *A universidade temporã*. Rio de Janeiro, Civilização, 1980; Jorge Nagle, *Educação e sociedade na Primeira República*, São Paulo, EDUSP-ME, 1976.
11. Os "rogos dos ouvintes" foram coletados nas revistas supracitadas, segundo notas digitadas e pertencentes ao arquivo do autor.
12. Dados referentes ao que afirmamos podem ser comprovados não só nos periódicos da época, como também no arquivo da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), assim como no *Boletim* (depois *Revista de Teatro*) que a sociedade publica desde a década de 20.
13. Anotação constante do arquivo do autor, sem indicação de fonte.
14. A propósito das "rádio clubes" ou "sociedades" mantidas pela contribuição dos ouvintes ver José Ramos Tinhorão, op. cit.; Sônia Virgínia Moreira, op. cit.; Renato Murce, *Bastidores do rádio. Fragmentos do rádio de ontem e de hoje*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
15. Vinheta sonora que o autor gravou da Rádio MEC em 1996, por ocasião dos 60 anos de oficialização da emissora, com depoimento de Roquete Pinto. A comemoração, sem alertar os ouvintes, não considerava o ano de fundação de sua antecessora, a Rádio Sociedade, ocorrida em 1923, e uma das mais antigas emissoras do mundo ainda em atividade.
16. Lema até hoje apresentado diariamente pela Rádio MEC.
17. Ver Renato Murce, op. cit. e, do mesmo autor, "Considerações de um ouvinte de rádio". Em revista *Comédia*, nº 8, Rio de Janeiro, maio 1949. V. também depoimento de Paulo Tapajós em *História do rádio brasileiro*, 1993, Rádio Jornal do Brasil/BBC, com cópia em fita magnética constante do arquivo do autor.
18. Sobre H. Bredow: Lionel Richard, *Berlim, 1919-1933*, Rio de Janeiro, Zahar, 1993, p. 27 e Rita Thalmann, *A República de Weimar*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988, p. 99. Também informações importantes no documentário sobre Goebbels, na série "Mídia e poder". TVE, março de 1996.
19. Ver Richard, op. cit. e Thalmann, op. cit.
20. Ver Orlando de Barros, op. cit., cap. 6.
21. Idem, ibidem
22. Cf. Lei 21.111, 1932. Podemos ver seus reflexos nos *Boletins da SBAT* da época.
23. O *lockout* consistiu em um acordo entre os donos de emissoras para suspender as transmissões por tempo indeterminado, em virtude da cobrança dos direitos autorais, que até então as rádios não pagavam, e a que estavam obrigadas pela Lei 21.111. A decisão da suspensão do protesto deu-se porque o inusitado silêncio suscitou a curiosidade do ouvinte a respeito da questão, que era desinteressante para as emissoras. A fonte básica para compreender o *lockout* das estações em 1933 foram os boletins da SBAT supracitados, especialmente os dos anos de 1932-1933.
24. Sobre a Rádio Nacional ver Míriam Goldfeder, *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981; Luís Carlos Saroldi e Sônia Virgínia Moreira, *Rádio Nacional (O Brasil em sintonia)*, Rio de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1988, (2ª ed.). Ver também "Rádio Nacional, 20 anos de liderança a serviço do Brasil". Rio de Janeiro, Rádio Nacional, 1956.
25. As expressões "Pedagogia do ar", "Estado do ar", que usamos neste ensaio, vêm de acordo com o espírito da época em metaforizar o lugar percorrido pelas ondas hertzianas por "ar", "éter", "espaço azul". O autor estudou essa questão em sua op. cit.
26. Barros, op. cit., cap. 6.

27. Sobre o pioneirismo do rádio: Depoimento P. Tapajós, cit.; Murce, op. cit.; Tinhorão, op. cit.; Aloysio de Oliveira, *De banda pra lua*. Rio de Janeiro, Record, 1982 e Rafael Casé, *Programa Casé (o rádio começa aqui)*. Rio de Janeiro, Mauad, 1995;
28. Os autores que se dedicaram às relações entre Estado e pessoal artístico no tempo de Vargas trataram praticamente apenas dos compositores populares e de suas canções. Na verdade, o "pessoal permanente" do rádio, mormente os programadores e dirigentes, deve ficar no primeiro plano das investigações porque as emissões para a massa depende essencialmente deles, e é problema que procuramos encetar nesse breve estudo.
29. Ver a propósito: Alberto Moby, *Sinal fechado (a música popular brasileira sob censura)*. Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994; Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ UFRJ, 1995 e José Luiz Oliveira, *Uma estratégia de controle: a relação do poder do Estado com as Escolas de Samba do Rio de Janeiro no período de 1930 a 1985*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, UFRJ, 1989
30. V. Barros, op. cit., cap. 6. V. Também Antônio Pedro, *Samba da legitimidade*, São Paulo, USP, 1980 [mimeo, dissertação de mestrado] e Alberto Moby, op. cit.
31. V. José Miguel Wisnik: *Getúlio da Paixão Cearense. (O nacional e o popular na cultura brasileira)*. São Paulo: Brasiliense, 1972. V. também Barros, op. cit., cap. 6.
32. A qualificação dos programadores e produtores da "Era do Rádio" foi problema curioso na época. Alguns preferiam qualificar-se como escritores, e de fato, muitos vieram da imprensa, que, na República Velha, era um vestibulo das letras. Ver a propósito R. Magalhães Júnior: *A vida vertiginosa de João do Rio*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
33. "Almirante, o professor...", por João Ayres, revista *Carioca*, 477, 25-11-44, p. 35.
34. Carta de Ronald de Carvalho (que se assina "amigo dedicado e servidor leal") a Getúlio Vargas em 08.12.1934, tratando especialmente do que chama "Organização da Inteligência Brasileira", Arquivo CPDOC-FGV GV, 34. 12.08/2, XVI-71.
35. Ver Orlando de Barros, op. cit.
36. Goldfeder, em sua obra citada, estudou a Rádio Nacional na década de 1950, mostrando o diálogo entre público e programadores. Em verdade, esse diálogo vem desde os anos da implantação do rádio e, provavelmente, foi ainda mais intenso que nos anos 50.
37. Revista *Carioca*, 448, 6.5.44, p. 41.
38. As reportagens mostrando aspectos tecnológicos incorporados às emissoras são comuns nas revistas dos anos 40, sobretudo. É o que ocorre, por exemplo, na Revista *Comédia*, nº 3 ago./set. 1946: "Uma entrevista com Celso Guimarães". V. também "Rádio Nacional, 20 anos de liderança a serviço do Brasil". Rio de Janeiro, Rádio Nacional, 1956.
39. V. Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira (Cultura brasileira e indústria cultural)*. São Paulo, Brasiliense, 1988, 3ª ed.
40. A reprodução de cartas de ouvintes era muito comum em revistas semanais como *Noite Ilustrada* e *Carioca*, mas introduz algumas dificuldades, sendo que a principal é o "filtro" que o jornalista exerce pela seleção do teor, geralmente em conformidade com suas idéias pessoais. Resta, pois, a esperança de que se possa contar um dia com a correspondência entre ouvintes e programadores para conhecer melhor o problema em apreço.
41. Usamos como procedimento metodológico a computação temática dos textos comparados estampados nas colunas radiofônicas das revistas e jornais a que aludimos.
42. Revista *Carioca*, nº 383, 6-2-43, pp. 44, 45.
43. Idem. Esclareçamos também: "senfilista" (de "sem fio"), ouvinte dos primeiros anos do rádio, equivalente a "rádio-escuta", que lembra os fones de ouvido dos primeiros receptores de galena. *Fan mail* são colunas da imprensa dedicadas à correspondência dos ouvintes.

44. Tomamos as citações da revista *Carioca* desse parágrafo e do que vem em seguida da *Coleção Nosso Século*, volume A Era de Vargas, 1930/1945. São Paulo, Abril, 1980, cap. "O milagre das antenas e do microfone", pp. 61-73). Consultamos também a coleção da revista *Carioca*, da Biblioteca Nacional, da qual faltam exemplares de 1938 e 1939 e que se encontram em restauração, de onde devem provir essas citações.
45. O "programa nacional", a que se refere o leitor, tratava-se do programa oficial do governo, depois Hora do Brasil e, mais tarde, Voz do Brasil. Assim, segundo o leitor, o governo não dava bom exemplo de como falar bom português.
46. Justamente em 1943, ano da CLT, César Ladeira, principal locutor brasileiro da época, completava dez anos de trabalho na Rádio Mayrink Veiga, obtendo estabilidade no emprego, conforme a lei. Não perdeu a oportunidade de escrever e ler ao microfone uma crônica agradecendo a Getúlio: "olhando a esteira do passado, proclama o indisfarçável sentimento de gratidão para com o estadista que lhe deu, como aos trabalhadores brasileiros, a segurança de um futuro serenamente desfrutado". O ministro Marcondes Filho comunicou diretamente a Getúlio a crônica que Ladeira leu ao microfone (CPDOC-FGV, GV 43.10.18.). No arquivo do CPDOC-FGV também se encontra o texto completo de Ladeira. Não deixa de ser curioso, o fato de César Ladeira ter sido o mais destacado *speaker* da Revolução Constituinte de São Paulo em 1932, e por isso, trazido da Record para os microfones da capital. Um dos últimos produtos da legislação getulista veio justamente nesse sentido, fixando os níveis mínimos de remuneração dos que trabalhavam em empresas de rádio, beneficiando inúmeras especialidades, como as do radioteatro e a do pessoal de apoio. Tem-se ali não somente o estabelecimento de tabelas de remuneração, aliás muito detalhadas. Constata-se uma real preocupação com os artistas em geral, com seu "padrão de vida" (textual na lei), com seu bem-estar, com suas condições de trabalho. Os locutores foram privilegiados; afinal haviam chegado ao ponto de criar um padrão de linguagem que se poderia dizer modelar aos brasileiros, sem contar que comumente tinham *falado* por Getúlio, tinham dado voz a ele. Cf. : Decreto-lei 7.984, de 21.09.1945.
47. V. Barros, op. cit. No capítulo 2, o autor circunstancia os aspectos históricos da canção *Nada além*.
48. Revista *Carioca*, 448, 6-5-44, p. 41.
49. "Efeito especular" é como preferimos chamar o processo de identificação entre o ouvinte e as situações sociais representadas pelo conteúdo produzido pelo rádio (como seria também por qualquer meio veiculador de cultura de massa). Inspiramo-nos no conceito de espelhamento, corrente em Semiologia. Ver, a propósito Eliseo Véron, *Quand lire c'est faire*, Semiotique II. Paris: IREP, 1983, p. 35.
50. V. Morin, E., *Culturas de massa no século XX*. Rio de Janeiro, Forense, 1969.
51. As novelas tornaram-se paixão popular nos anos 40, precedidas de peças de teatro radiofonizadas tempos antes. Alguns exemplares foram editados pela Collector's em fita magnética, assim como um fragmento da primeira delas, "Em busca da felicidade" (1941-43) na edição de "radio revisitado", 2 v. em fita magnética editados pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.
52. Mencionamos no texto alguns escritores que tomaram parte no movimento modernista ou que aderiram a ele, e que se dedicaram à radiodifusão; Del Picchia e Guilherme Figueiredo, talvez, mais que todos. A celeridade é cara aos "modernos". V. Annateresa Fabris, *O futurismo: uma estética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987. A propósito, dizia Marinetti que no seu tempo haveria "...um novo bem: a velocidade". Noel Rosa, em parceria com Lamartine Babo, compôs em 1931 o fox humorístico *A.B. surdo*, em que o modernismo aparece "gozado" (o estribilho: "É futurismo, meu bem / é futurismo"). No fim dos anos 20 o maestro Freitinhas (José Francisco de Freitas) compôs o *Maxixe futurista*.
53. Revista *Carioca*, 510, 14-7-45, pp. 40-4.

54. Revista *Carioca*, 448, 6-5-44, p. 41.
55. Revista *Carioca*, 510, 14-7-45, pp. 40-41.
56. A "fórmula ideal" é conclusão nossa, apoiada no artigo supracitado de Ayres. A tentativa de Babo em questão foi o programa radiofônico "Vida musical e pitoresca", durante o ano de 1938, em que a revista *Noite Ilustrada* (Ano IX, nº 496, 6-12-38, p. 31) diz ter o *humorista* Lamartine Babo imprimido sentido novo ao gênero.
57. Revista *Carioca*, 477, 25-11-44, p. 35.
58. A respeito do teor dos programas, colecionamos e comparamos os textos das colunas radiofônicas dos periódicos aludidos.
59. Marília T Barboza da Silva e Arthur L de Oliveira Filho, *Filho de Ogum benfiteiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1979, p. 110.
60. V. Barros, op. cit. cap. 5.
61. Duhamel era forte opositor à cultura de massa, por isso aparece citado por Walter Benjamin em "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", em *Os pensadores*, v. XLVIII, São Paulo, Abril, 1975, p. 14.
62. Artigo de Edmundo Lys, "Custódio Mesquita", *O Globo*, de 14.03.1945, rememorando no dia seguinte à morte do compositor artigo que havia escrito em 1937 no mesmo jornal.
63. Revista *Carioca*, 98, 04.09.1937.
64. Em depoimento ao autor em 1993, a irmã do compositor, D. Camila Mesquita, declarou que Custódio se queixava da inimizade de Almirante. Sérgio Cabral também afirma que Almirante se opôs à herma que alguns jornalistas quiseram erigir a Custódio logo depois de sua morte, dizendo Almirante que daria prevalência a Sinhô e a Nazareth, que não haviam merecido a homenagem. Cf. Sérgio Cabral, op. cit., p. 303.
65. Os anunciantes dos programas de Almirante raramente são mencionados pelas revistas, mas em *Carioca* e *Noite Ilustrada* registram-se "Sabonetes Lever", "Sal de uvas Picor" e "Urodonal". Sérgio Cabral ainda menciona: "Colfrio Moura Brasil", "Cillion", "Camisaria Progresso", "Phymatosan", "Sobracon".
66. A impressão que temos é a de que Custódio Mesquita tinha em mente naquele instante justamente a perda de controle da Rádio Sociedade por Roquete Pinto. Entretanto, Custódio foi colaborador do regime de Vargas. Sua preocupação, ao que parece, não era tanto a oficialização da rádio, mas a possível mudança da linha de programação, de resto, francamente elitista e "educacional".
67. Ver Barros, op. cit., cap. 6.
68. "Almirante, o professor...", João Ayres, em *Carioca*, 477, 25-11-44, p. 35.
69. V. Edigar de Alencar, op. cit. pp. 138 e 245.
70. "Almirante, o professor...", João Ayres, em *Carioca*, 477, 25-11-44, p. 35.
71. Ver a propósito, Sérgio Cabral, op. cit. passim.
72. V. Edigar de Alencar, op. cit. p. 246.
73. Idem, pp. 244-245.
74. O motivo foi uma entrevista que Almirante concedeu à *Revista do Rádio* em fevereiro de 1968, em que ele afirma que a televisão era uma imitação do antigo rádio, mencionando o programa "A grande chance" como exemplo, e que Cavalcanti apresentava na TV Tupi, que a seu ver era cópia de seu "Campeonato brasileiro de calouros". Cavalcanti protestou violentamente, daí o quiproquó. Cf. Sérgio Cabral, op. cit. p. 342 e seguintes.