

MARCEL OLIVEIRA DE SOUZA

A VOZ DO PROGRESSO:

**MÚSICA E MODERNIZAÇÃO NAS ONDAS DA RÁDIO CLUBE DE
LAGES-SC**

FLORIANÓPOLIS - SC

2012

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

MARCEL OLIVEIRA DE SOUZA

A VOZ DO PROGRESSO:

**MÚSICA E MODERNIZAÇÃO NAS ONDAS DA RÁDIO CLUBE DE
LAGES-SC**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler

FLORIANÓPOLIS

2012

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

S719v Souza, Marcel Oliveira de
A voz do progresso: música e modernização nas ondas da rádio clube de Lages-SC
/ Marcel Oliveira de Souza – 2012.
98 p. : il. 30 cm.

Orientador: Marcos Tadeu Holler

Bibliografia: p. 88-90

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de
Artes, Mestrado em Música, Florianópolis, 2012.

1. Música. – 2. Rádio. – 3. Radiodifusão – Lages. – I. Holler, Marcos Tadeu
(Orientador) – II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Música.

CDD: 780 – 20 ed.

MARCEL OLIVEIRA DE SOUZA

A VOZ DO PROGRESSO:

**MÚSICA E MODERNIZAÇÃO NAS ONDAS DA RÁDIO CLUBE DE
LAGES-SC**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador

Dr. Marcos Tadeu Holler
PPGMUS – UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Membro

Dra. Márcia Ramos de Oliveira
PPGH - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Membro

Dr. Acácio Tadeu Camargo de Piedade
PPGMUS – UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Suplente

Dr. Luiz Henrique Fiaminghi
PPGMUS – UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, professor Marcos Holler, pelo apoio, pelas contribuições e principalmente pela compreensão e paciência.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, em especial do MusiCS, que me acompanharam durante minha estada nessa instituição e que mesmo a distância, continuarão me acompanhando sempre.

Aos funcionários da Fundação Carlos Joffre do Amaral, do Museu Histórico Thiago de Castro, do Museu da Imagem e do Som de Lages e da Rádio Clube de Lages pela disposição e prontidão em me atender. A Maria Osmarina Küster Mello e ao Manéca por compartilharem comigo um pouco das histórias de suas vidas.

Aos amigos que sempre estiveram ao meu lado completando valiosos momentos da minha vida.

À Fernanda, minha flor. Desde que você chegou, passou a compor parte fundamental da minha vida, ajudando-me a construir o caminho entre o que eu era e o que somos agora.

A minha família (aos que estão aqui e aos que já partiram), meus tios e primos e, em especial aos meus avós, que sempre foram parte importante na minha vida. Aos meus pais e ao meu irmão pelo amor; obrigado por acreditarem comigo nos meus sonhos e por tornar-los possíveis.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo musicológico sobre a produção de músicas pelo rádio no contexto de fundação da Rádio Clube de Lages, Santa Catarina, entre as décadas de 1940 e 1950. Nesse sentido, a *música de rádio* é tomada como categoria analítica para pensar um cenário de produção específico que se estabelece a partir da inauguração da primeira estação de rádio do planalto catarinense. A partir da análise de fonogramas e pesquisa documental – sobretudo em jornais do período –, procuro articular uma visão dos gêneros musicais em voga e os sentidos históricos envolvidos nessa produção. Considerando que a radiodifusão foi um fenômeno que se espalhou mais intensamente pelo interior do país a partir do período em questão, o presente estudo busca contribuir para uma visão da música de rádio sob um ponto de vista regional, sem perder de vista as implicações políticas mais amplas do fenômeno analisado, como a discussão acerca da modernização e progresso do país através da construção da nação.

Palavras-chave: Música de rádio. Radiodifusão em Lages. Políticas de modernização da nação.

RESÚMEN

Este trabajo presenta un estudio musicológico sobre la producción de músicas por la radio en el contexto de fundación de la Rádio Clube de Lages, Santa Catarina, entre las décadas de 1940 y 1950. En ese sentido, la música de radio es tomada como categoría analítica para pensar un espacio de producción específico que se establece a partir de la inauguración de la primera estación de radio de la meseta catarinense. A partir del análisis de fonogramas e investigación documental – sobre todo en diarios del periodo –, busco articular una visión de los géneros musicales actuantes y los sentidos históricos involucrados en esta producción. Considerando que la radiodifusión fue un fenómeno que se difunde más intensamente por el interior del país a partir del periodo en tema, el presente estudio busca contribuir para una perspectiva de la música de radio bajo un punto de vista regional, sin perder de vista las implicaciones políticas más amplias del fenómeno analizado, como la discusión acerca de la modernización y progreso del país a través de la nación.

Palabras-clave: *música de radio; radiodifusión en Lages; políticas de modernización de la nación.*

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Programação da Rádio Clube de Lages na década de 1950.....	56
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 SOBRE A RADIODIFUSÃO NO BRASIL E EM SANTA CATARINA	18
1.1 A RADIODIFUSÃO E AS POLÍTICAS DE INTEGRAÇÃO NACIONAL	19
1.2 OS PRIMEIROS ANOS DA RADIODIFUSÃO EM SANTA CATARINA	31
2 A RÁDIO CLUBE DE LAGES	34
2.1 “MODERNIZANDO” A CIDADE	35
2.2 A FUNDAÇÃO DA “VOZ DA CIDADE” E DA RÁDIO CLUBE DE LAGES	38
2.3 SOBRE A PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO CLUBE DE LAGES	49
2.4 RADIODIFUSÃO E PODER POLÍTICO EM LAGES	54
3 MÚSICA DE RÁDIO	59
3.1 MÚSICA, NAÇÃO E MODERNIZAÇÃO	62
3.2 MÚSICA NA RÁDIO CLUBE DE LAGES	68
3.2.1 Tavinho e Maneca.....	72
3.2.2 Irmãs Bianchini.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82

REFERÊNCIAS.....86

ANEXOS.....89

INTRODUÇÃO

“Recordo-me de que uma noite, em Chicago, no auge da guerra do Vietnã, ouvi uma reportagem ao vivo, a respeito do terrível acontecimento, patrocinada pela goma de mascar Wrigley, cujo *jingle*, naquela época, era ‘Masque suas pequenas preocupações’. Mencionei essa experiência a uma classe de alunos da Northwest University no dia seguinte. Eles ficaram interessados na minha oposição à guerra, mas não foram capazes de entender meu ponto de vista a respeito da goma de mascar. Para eles, os elementos haviam sido montados como parte de um modo de vida.” (Murray Schafer)

O rádio, assim como o telefone, o avião e o automóvel, foi uma das invenções que, no século XX, marcaram profundamente a percepção que os seres humanos tinham sobre o seu próprio mundo; mais do que isso, se estabeleceu “como parte de um modo de vida”. Na época de seu surgimento era inconcebível que um som pudesse percorrer distâncias tão longas pelo ar, chegando aos ouvidos de inúmeras pessoas a um só tempo. Tanto que nesse período temos notícia da organização seções de demonstração – denominadas muitas vezes de “concertos” – onde a platéia era convidada a apreciar o novo aparelho, semelhante ao que ocorreu com o fonógrafo em décadas anteriores. A observação de Schafer – a respeito de uma geração que já havia crescido ouvindo rádio – nos ajuda a refletir sobre como essa tecnologia se incorporou ao cotidiano de tal maneira que sua linguagem se “naturalizou” como parte da vida.

Início este trabalho apontando o contexto que fundamenta uma série de questionamentos e discussões realizadas durante a pesquisa e escrita da dissertação: a relação entre os empreendimentos tecnológicos e a música. Isto é, enfatizo a reflexão sobre o advento do rádio como um aparato que carregava uma bagagem política pela qual a música produzida nesse período também pôde expressar-se e reinventar a própria forma de fazer política. A discussão acerca das tecnologias e sua implicação no mundo a partir de um discurso sobre sua “invenção” torna-se fundamental na medida em que relaciona de maneira dialética as técnicas, políticas e discursos sobre o rádio, sem que o universo das tecnologias seja

considerado sob uma ótica naturalizada e desprovida de seu rebatimento sociológico.

Nesse sentido, admitir que o discurso sobre as invenções tecnológicas e, particularmente, o rádio, atuaram decisivamente *com* e *na* produção musical do período em questão (décadas de 1940 e 1950) parece um bom ponto de partida para este trabalho, abrindo as possibilidades de reflexão.

Um ponto central pode ser observado na passagem do século XIX para o XX, quando o mundo atravessava um período de profundas transformações – e, segundo alguns autores, transformações jamais vistas em outros séculos e com tanta velocidade e intensidade. Tal processo, segundo Sevcenko (2001), impulsionado principalmente pelo que se chamou de Segunda Revolução Industrial ou Revolução Científico-Tecnológica afetou:

desde a ordem e as hierarquias sociais até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. (SEVCENKO, 2001, p. 7)

Os impactos causados pelos novos potenciais energéticos, como a eletricidade e o petróleo, abriram as portas para novos campos de exploração industrial, e os produtos desse processo contribuíram na reinvenção das cidades e se inseriram no cotidiano das pessoas tornando-se cada vez mais presentes e “indispensáveis”. Com relação ao Brasil, é preciso atentar para a difusão (a partir da Proclamação da República) dos discursos de modernização e progresso conjugados com as discussões sobre o atraso do país. Nessa esfera, a eletricidade e os elementos trazidos junto com ela eram evocados como símbolos de modernidade juntamente com os edifícios altos, avenidas largas e praças ajardinadas.

Até o século XVIII a humanidade pouco sabia sobre a eletricidade, até que na década de 1790 o italiano Alessandro Volta criou a primeira bateria de operação contínua, colocando um disco de cobre sobre a própria língua e outro de zinco debaixo dela, causando assim uma espécie de formigamento. O experimento de Alessandro Volta aponta para um fenômeno que, à primeira vista, não passava de mera curiosidade. No entanto, tal fenômeno teria se constituído como um dos elementos atuantes para que nos séculos seguintes o mundo se transformasse de maneira inimaginável, colocando a eletricidade, de uma forma ou de outra, em todas

as faces da vida cotidiana, como demonstra David Bodanis (2008) no livro *Universo Elétrico*. Nesse sentido, há consenso de que alguns aparelhos hoje naturalizados e densamente incorporados à nossa vida foram, em certa medida, motivo de grandes transformações em nossa sociedade na época de seu surgimento e popularização. Muitos aspectos da vida foram reconfigurados: as cidades ganhavam novos contornos, as indústrias cresciam e tomavam uma posição cada vez mais determinante, as distâncias se encurtavam e a comunicação ganhava novos caminhos que a tornava muito mais ágil. As inserções de novas tecnologias no mercado foram, em grande parte, responsáveis pela aceleração das dinâmicas da vida cotidiana e suas lógicas temporais.

As perspectivas de proeminência dos aparelhos elétricos saltaram aos olhos de empresários e pesquisadores que logo se empenharam em projetos por vezes até megalomaniacos, como foi o caso do milionário norte-americano Cyrus Field. Na década de 1850, com o auxílio dos pesquisadores Whitehouse e Thomson, ele tentou instalar uma linha de telégrafo que fosse de Nova York a Londres através de um gigantesco cabo elétrico submerso ao longo do oceano Atlântico, gastando uma verdadeira fortuna para isso. Em 1866, depois de muitas tentativas frustradas e um investimento astronômico, a linha passou a operar perfeitamente como qualquer outro telégrafo comum que estivesse ligado em uma linha que se estendesse por poucos quilômetros de distância. Não é difícil imaginar as fortes implicações que projetos como esse tiveram para as noções de tempo e espaço daquele período.

Os avanços com as tecnologias elétricas se deram de maneira muito rápida. Com a empreitada de Cyrus Field os cientistas tiveram certeza de que a eletricidade não “corria” simplesmente pelos fios, mas que campos de força invisíveis – que “vazavam” dos fios – tinham primordial importância nesse processo. Foi em 1887 que Henrich Hertz fez experimentos com as ondas do campo eletromagnético e, como observou Bodanis, abriu as portas para o “mundo sem fio”. (BODANIS, 2008, p. 92) Dessas experiências surgiu toda uma família tecnológica onde podemos incluir, entre outros aparelhos, o telégrafo sem fio, o rádio e o radar. A característica peculiar desta tecnologia era de que naquele período não se podia ter controle sobre até onde as informações transmitidas se disseminavam. As *ondas* - que antes eram chamadas de *Hertzianas* - passaram, no século XX, a ser denominadas como *ondas de rádio*, justamente por irradiarem-se no espaço. (BODANIS, 2008, p. 109).

Esta narrativa típica sobre invenções tecnológicas acabou por tornar-se um tipo de discurso de grande interesse na implantação de políticas relacionadas ao “progresso” e à “modernização”, pelo menos, desde o século XVIII. Assim, a substituição de uma tecnologia por outra, além de atender aos interesses de uma indústria crescente, também corroborava na veiculação de projetos políticos historicamente localizados. O sociólogo Bruno Latour (1994) argumenta que os campos da natureza, da política e do discurso estão e sempre estiveram imbricados em qualquer objeto de pesquisa, até mesmo se pensarmos os estudos sobre os filamentos das lâmpadas incandescentes de Edison. Portanto, pesquisas científicas não dizem respeito à natureza ou ao conhecimento, às “coisas em si”, mas principalmente ao seu envolvimento com os coletivos e os sujeitos. Nesse sentido, Latour defende o tratamento simétrico entre natureza e cultura, humano e não-humano, coisa e sujeito. Portanto, a meu ver, o rádio não pode ser desvinculado da política, assim como a música produzida neste contexto. Todos estes elementos atuam sobre o analista que deseja compreender um processo pelo qual o Brasil procura estabelecer-se simbolicamente como nação.

O objetivo central deste trabalho foi o de refletir sobre a produção musical realizada no âmbito do surgimento da Rádio Clube de Lages, Santa Catarina, entre os anos 1940 e 1950. Nesse sentido, analisei desde o processo de transformação atravessado por uma cidade do interior de Santa Catarina - situada na região geográfica conhecida como “Serra Catarinense” – até a dinâmica particular de funcionamento da primeira emissora de rádio da região e suas implicações políticas e culturais.

Portanto, tomei como fundamental considerar a produção de música pelo rádio no sentido de contribuir, também, na delimitação de um circuito de produção específico em termos espaciais e temporais, o que correspondente ao alcance do sinal da emissora em questão e ao período em que essa produção se realiza. Nesse sentido – para nos situarmos melhor, ao falar da Rádio Clube de Lages estamos envolvendo todo o seu território de alcance que, neste período, compreendia toda a região serrana de Santa Catarina, região esta, atualmente representada pelos municípios de Anita Garibaldi, Bocaina do Sul, Bom Jardim da Serra, Bom Retiro, Campo Belo do Sul, Capão Alto, Cerro Negro, Correia Pinto, Lages, Otacílio Costa, Paineira, Palmeira, Ponte Alta, Rio Rufino, São Joaquim, São José do Cerrito, Urubici e Urupema.

Neste trabalho optei pelo rádio por perceber – através de recorrido bibliográfico sobre o tema – a importância que assume junto à produção musical no período em questão, no Brasil e em Santa Catarina. Conforme observa Moraes (2000), no decorrer das décadas de 1930, 1940 e 1950:

O quadro de permanente extensão e modernização das formas de entretenimento iniciado na passagem do século consolidou-se década de 1930, em razão da expansão da indústria fonográfica e, sobretudo, radiofônica e suas derivações imediatas como a multiplicação de espetáculos, revistas, etc. [...] As empresas radiofônicas tornaram-se os principais locais de concentração do músico popular profissional e núcleos de divulgação de diversos gêneros nacionais e estrangeiros. As emissoras constituíram-se logo no eixo fundamental de propagação da música popular, alterando consequentemente a produção artística musical. (MORAES, 2000, p. 22-23)

Dentre as características que possibilitaram tal centralidade podemos destacar: 1) A possibilidade de transpor as barreiras da distância e unir em tempo real toda uma audiência ao longo do seu território de alcance, aproximando assim o artista e o público; 2) Sua capacidade de inserir-se no dia a dia dos radiouvintes, fazendo-se uma espécie de companheiro para todas as horas. Murray Schafer (1991; 2001) chama atenção para o fenômeno que acomete o universo sonoro após a invenção – entre o final do século XIX e início do XX – das tecnologias de gravação, reprodução e transmissão de áudio – aí se incluem, entre outros, o fonógrafo, o rádio, o gramofone, o telefone, o microfone e o alto-falante. Ele chamou de *esquizofonia* o desligamento entre o som e seu espaço/tempo originário; antes disso a voz humana só podia chegar até o alcance do grito. No decorrer do século XX esse fenômeno permitiu que a música, por meio de uma verdadeira “indústria” se tornasse um fenômeno massivo.¹ Dentre as tecnologias que envolvem tal fenômeno, a radiodifusão talvez tenha sido a que mais se incorporou aos hábitos cotidianos da população, já que o acesso foi bastante democratizado, desde o início. Ligado sobre a mesa da cozinha, no carro, no canteiro de obras ou no balcão de um bar, o rádio – usando as palavras de Simon Frith (2003) – se inseriu como uma “trilha sonora da vida cotidiana”. Porém, não podemos dizer que o que chamamos de democratização do rádio possa desvincular-se de relações de poder, de formas bastante específicas de segmentação auditiva e distribuição de papéis legitimados dentro de um “emitir

¹ Sobre o conceito de indústria cultural ver Adorno e Horkheimer (2002).

mensagens/receber, processar as mesmas”. A forma de fazer rádio se consolidou no formato dos programas que, baseados na segmentação de público e horário, se destinavam a audiências específicas e serviram como “fórmula” de base para a constituição da programação das emissoras. Desse modo – para citar o exemplo da Rádio Clube de Lages – rádio focalizada por esta pesquisa –, o primeiro horário da manhã se destinava aos trabalhadores que se preparavam para um dia de labor; a radionovela das 13h30min para as donas de casa e às 20hs os contos infantis para as crianças que se preparavam para dormir, e assim por diante. Obviamente que a intenção dos programadores nem sempre se consolidava de maneira efetiva, porém, a intencionalidade deste tipo de programação marca uma ação política bastante importante e a produção musical que concorre com ela, ou melhor, atua com ela, me parece um locus central para o que pretendo analisar neste trabalho.

Nesse sentido, o presente trabalho fala sobre o que procuro chamar de *música de rádio*. Adoto esse termo como categoria analítica, fazendo referência ao repertório que atua compondo a programação das estações radiofônicas. Tal categoria não se refere unicamente a um tipo específico de música produzida e veiculada exclusivamente no âmbito da radiodifusão, mas a toda música que circula nesse meio. Essa particularização, aparentemente contraditória (já que inclui potencialmente toda música), surge da necessidade de problematização da aproximação dialógica que há entre música e radiodifusão. Dentro dessa proposta, mais do que pensar em uma “música em si”, é preciso levar em conta a natureza do suporte, suas particularidades e implicações. Da mesma forma, se estivéssemos falando de música e fonografia, seria fundamental perguntar-se sobre as características dos suportes: LP, disco de 78rpm, fita K7? Cada um destes traz consigo o que lhes é peculiar.² A partir dessa visão é possível perceber uma relação onde o rádio não simplesmente se apropria de uma música que já existe, ao contrário, transforma e é transformado por ela. A escolha de determinado repertório não é feita a esmo pelos programadores de uma emissora, assim, a veiculação de determinada canção pelo rádio não é uma peça solta na programação; é parte de uma programação cuidadosamente pensada e articulada, integra um programa específico, que, por sua vez, possui uma temática específica, um apresentador específico e um horário específico. Portanto, cabe ao pesquisador que se ocupa

² Sobre as implicações metodológicas da utilização de fontes musicais em suporte fonográfico ver Napolitano (2005).

dessa problemática, explorar as relações que envolvem tais escolhas, cabe ainda explorar de que forma o repertório em questão atua sobre tal programação.

Essa perspectiva situa a presente pesquisa no campo dos estudos de música e mídia, atuante nas áreas da musicologia, da história, da antropologia, da comunicação, da sociologia, entre outras. Conforme as pesquisas mais recentes nesse campo têm apontado, uma visão da música no universo das mídias – para além de um conhecimento técnico-musical que é inerente à área da música – demanda algum conhecimento técnico específico sobre as tecnologias sonoras e audiovisuais no século XX. Como demonstra Napolitano (2006), em uma perspectiva histórica é preciso levar em conta a natureza particular do *suporte* – formatos digitais, ondas de rádio, *Long-plays*, cilindros, fitas magnéticas etc. – e as implicações históricas de tais tecnologias.

A radiodifusão e a fonografia foram, durante praticamente todo o século XX, a instância privilegiada de atuação da chamada música popular que, por sua vez, tem na canção sua forma mais representativa. Em termos gerais, a canção popular como produto fonográfico precede o seu registro em partitura e, além disso, nesse último caso o registro quase sempre se reduz à linha melódica acompanhada de harmonia cifrada. Por essa condição, diferentemente das pesquisas sobre a chamada música erudita – onde os procedimentos analíticos estão voltados para a partitura – os estudos de música popular têm o registro fonográfico como *corpus* documental por excelência (NAPOLITANO, 2006, p.256). Nesse sentido, a partir da delimitação da música de rádio como objeto de estudo, as fontes que, a primeira vista, podem parecer mais convenientes, são os registros sonoros produzidos pelas emissoras durante as transmissões dos programas. De fato era esta a proposta inicial da pesquisa: tomar como *corpus* documental os fonogramas produzidos pela Rádio Clube de Lages no seu período inicial de atuação. Esses fonogramas se encontram no acervo histórico da Fundação Carlos Jofre do Amaral e constituem uma coleção de aproximadamente 40 fitas de rolo. Contudo, durante o processo de pesquisa realizei uma audição minuciosa de toda a coleção e constatei que o conteúdo de tais fitas correspondia a gravações realizadas por volta da década de 1990. Descobri então que exatamente nessa época (década de 1990) houve uma substituição da antiga aparelhagem analógica da emissora pelas tecnologias digitais mais recentes, ou seja, as gravações contidas nas fitas correspondiam aos últimos registros realizados em suporte analógico. Mas onde estariam então as gravações mais

antigas? Na busca por essa informação, descobri que as fitas eram usadas para as necessidades operacionais mais imediatas da emissora e não como registros permanentes, logo, conforme a demanda, tais fitas eram regravadas com outro conteúdo no intuito de serem reaproveitadas. Vale acrescentar que, à medida que esse tipo de suporte é gravado e regravado, ocorre uma progressiva perda na qualidade do registro, o que nos leva a entender que muitas ou todas as fitas mais antigas foram sendo descartadas com o passar do tempo. A partir dessa constatação, decidi trabalhar com outras fontes: discográficas e jornalísticas³.

Dentre essas fontes, falarei inicialmente das de natureza sonora; os discos produzidos pelos artistas do *cast* da Rádio Clube de Lages: Maneca, Tavinho, Souzinha, Marina Bianchini e Heleninha Bianchini⁴. Identifiquei dois discos de 78rpm gravados entre os anos de 1956 e 1958. Sobre o conteúdo desses fonogramas tratarei mais adiante nesse trabalho, no capítulo 3. Delimito-me agora a falar dos aspectos teórico-metodológicos que envolvem a utilização de fontes de natureza sonora.

Na perspectiva apresentada por Napolitano (2006), em um nível histórico-analítico a tomada do suporte fonográfico como fonte histórica implica em seu entendimento como fonte na acepção historiográfica “tradicional” do termo, portanto, considerando a conjugação evidência/representação. Nesse sentido, a fonte tanto é uma evidência de certo processo ou evento, quanto uma construção representativa da realidade que pode e deve ser localizada social e historicamente. Esse viés metodológico, por sua vez, torna necessária a delimitação histórica do fonograma, ou seja, a identificação dos referenciais históricos (tempo/espço) que produziram a referida fonte. Aceitar o suporte fonográfico como fonte histórica no sentido “tradicional” significa também refutar o pensamento que a coloca como fonte de segundo plano, complementar ou meramente ilustrativa. Daí a necessidade de uma abordagem que leve em conta a natureza específica dessa fonte, conjugando sua linguagem técnico-estética e seu potencial representacional de uma realidade histórica específica. Tal abordagem demanda a decodificação dessas duas

³ Observando outras pesquisas sobre radiodifusão em Santa Catarina, é possível perceber que a situação do acervo relativo ao rádio no estado apresenta a mesma condição. Podemos citar os trabalhos de Machado (1999) – sobre a primeira emissora Florianópolis – e Mustafá (2009) – sobre a radiodifusão em Joinville. Ambas as pesquisas necessitaram recorrer a fontes alternativas aos acervos sonoros das emissoras.

⁴ Conforme tratarei mais detalhadamente no Capítulo 3, todos eles trabalharam como músicos e apresentadores de diversos programas na emissora em seu período inicial.

instâncias – separadas apenas no plano analítico – por meio de escutas sistemáticas (que levem em conta aspectos como instrumentação, arranjo, harmonia, melodia, dinâmica, letra, ritmo, timbre e interpretação) cotejadas com informações exteriores (condições de produção, dados biográficos, ficha técnica do fonograma, dados sobre consumo, entre outras), que de maneira geral podem estar expressas em documentação de natureza escrita.

A utilização do material discográfico como fonte nesta pesquisa se justifica levando em conta a situação específica na qual foi produzido. Nesse sentido, se faz necessário localizar historicamente as gravações e destacar sua coerência no contexto abordado pelo presente trabalho. Os discos foram gravados em um período inicial da emissora num contexto bastante diverso ao das produções do grande mercado discográfico nacional centrado no Rio de Janeiro e em São Paulo. Os artistas envolvidos não faziam parte do elenco nacional das gravadoras; tais discos foram produzidos por intermédio da Rádio Clube em negociações com Copacabana Discos e Chantecler (ambas as gravadoras de São Paulo) e tiveram uma circulação voltada para um circuito mais próximo da área de atuação da emissora: Santa Catarina e parte dos estados do Rio Grande do Sul e Paraná. Portanto, podemos identificar esse material como uma das estratégias de ação da Rádio Clube de Lages frente a uma cadeia de produção musical estabelecida na região, isto é, como uma forma de divulgação de um repertório produzido no âmbito das atividades da emissora. Nesse sentido, a proposta aqui é abordar as fontes de natureza fonográfica observando as instâncias de análise propostas por Napolitano (2006), a saber: criação, produção, circulação e recepção. Nas palavras do autor, “as intenções, as técnicas e as ‘escutas’ que informam e influenciam o compositor ou intérprete” (criação), “a transformação da obra criada em produto material” (produção), “os circuitos e espaços sociais, culturais e comerciais pelos quais passa uma canção” (circulação) e “os processos culturais (de base sociológica, antropológica, ou psicológica) que norteiam as formas e sentidos da apropriação da canção” (recepção) (NAPOLITANO, 2006, p. 273).

Como já dito acima, este trabalho também se utilizou dos jornais como fonte histórica. Nesse sentido, durante a pesquisa percorri toda a década de 1940 por meio dos periódicos semanais *Guia Serrano* e *Correio Lageano*. Tais periódicos estão disponíveis no acervo do Museu Histórico Thiago de Castro em Lages e constituem séries extensas, bastante completas, bem preservadas e dispostas em

tomos segundo sua ordem cronológica. Como em toda fonte histórica, a pesquisa por meio dos periódicos requer uma sistematização de sua abordagem levando em conta sua natureza específica. Em síntese, é preciso localizar historicamente tal material observando o tempo e o espaço no qual estão inseridos e, por outro lado, conjugar sua materialidade e seu conteúdo (LUCAS, 2006). Sob o ponto de vista de sua materialidade, a forma de divisão dos conteúdos, a presença ou ausência de ilustrações, a publicidade, a aparência física, a relação ou não com o mercado, são elementos que fazem parte da historicidade dos periódicos e estão imbricados em seu conteúdo. Com respeito ao conteúdo, Tânia Regina de Luca escreve:

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa. Entretanto, ter sido publicado implica atentar para o destaque conferido ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas. (LUCA, 2006, p.140)

O conteúdo de um periódico está sujeito a uma linha editorial e visa alcançar um determinado público, daí a ênfase em certos assuntos e a omissão de outros. Portanto é preciso ler nas entrelinhas, ir além do que está escrito e buscar fora da notícia os elementos que a envolvem e contribuem para sua significação. Nos jornais pesquisados, além de informações envolvendo diretamente a Rádio Clube de Lages, busquei dados contextuais sobre radiodifusão (e isso inclui a música) no período de fundação da emissora. A partir de uma leitura atenta às matérias que tratavam dessa temática, procurei informações sobre as emissoras que atuavam na região, os artistas citados, que tipo de tecnologia estava no mercado (por exemplo, a proliferação de emissoras de ondas curtas no início dos 40), a inauguração de novas rádios, a visão dos jornais sobre a produção radiofônica nacional etc. Encontrei ainda informações sobre apresentações artísticas e espetáculos na região, além de dados sobre a programação dos cinemas da cidade.

Nesse sentido, optei por aceitar as dificuldades de uma pesquisa com acervos, o que no Brasil, e mais precisamente em uma cidade do interior de Santa Catarina, significa, infelizmente, deparar-se com muitos empecilhos. No entanto, a opção por sustentá-la justifica-se na medida mesma em que se torna um problema

da pesquisa, um dado relevante para se pensar com relação aos estudos musicológicos. Se o campo da história já realiza importantes debates com relação ao problema com a conservação das fontes, de que maneira a musicologia pode contribuir para esta discussão e como enfrentá-la a partir de sua caracterização enquanto problema teórico-metodológico? O que significa a substituição de tecnologias, cada vez mais acelerada e a preocupação ou não em conservá-las? Uma das respostas poderia ser a de que os suportes tecnológicos que apreendem o som e a imagem, por exemplo, não se sustentam a partir de uma visão conservacionista ou de uma perspectiva de duração tal qual entenderia um órgão de preservação do patrimônio histórico; mas de outros elementos que subjazem os valores sociais condensados em qualquer produção artística e que para a musicologia, são fundamentais, desde muito.

No primeiro capítulo, trato de realizar uma revisão de literatura sobre a problemática do rádio como meio que passa a veicular um tipo de produção musical aliado a um projeto político centralizador e com intuito de “modernização” da nação. Além disso, aponto para sua implicação em território nacional e, mais especificamente, em Santa Catarina.

No segundo capítulo, procuro condensar informações importantes para o contexto sócio-político em que a Rádio Clube se insere e as principais características de sua atuação inicial na cidade de Lages. Também procuro atrelar estes dados ao que desenvolvo no terceiro capítulo da dissertação, isto é, a produção musical oriunda do processo de instalação da rádio e as discussões mais amplas (em nível nacional) acerca dos valores nacionalistas/regionalistas que compõem a discussão intelectual do período sobre uma música e uma identidade “nacionais”.

No terceiro capítulo realizo considerações sobre o repertório musical produzido no âmbito da Rádio Clube de Lages, os artistas que compunham seu *cast* e sua trajetória na música de rádio. Aponto ainda para as relações entre este repertório e os debates acerca da música sertaneja entendida como gênero musical que iria condensar importantes significados sobre a idéia de nação e categorias como “caboclo”, “sertanejo”, “caipira” e “gaúcho”.

CAPÍTULO 1

SOBRE A RADIODIFUSÃO NO BRASIL E EM SANTA CATARINA

Neste capítulo procuro refletir sobre a experiência brasileira com a radiodifusão na primeira metade do século XX. Dentro do extenso universo que envolve a história da radiodifusão no país, busquei me concentrar nos aspectos que são mais relevantes para as questões que serão desenvolvidas nos capítulos posteriores. Tomo como ponto de partida tais aspectos por julgar ser significativa uma visão mais ampla dos processos que envolveram a atividade radiofônica no Brasil em seus anos iniciais. Nesse sentido, procuro vislumbrar a radiodifusão a partir de sua inserção no contexto político e social do referido período buscando evidenciar sua posição em tal cenário. Essa visão se justifica na medida em que entendemos o rádio como uma poderosa ferramenta de ação política do Estado e de grupos sociais que buscam seu espaço na construção da nação, como peça central na produção de novas audições de mundo, como veículo fundamental nas novas relações de consumo que se estabelecem nesse período, enfim, como importante agente de transformações no século XX.

Na primeira parte do capítulo, concentro-me sobre o cenário de constituição de um modelo de radiodifusão para o Brasil, passando pela política nacional e pelo discurso dos intelectuais brasileiros. Após a Revolução de 30, Getúlio Vargas assumiu o poder com um claro posicionamento contrário à política empreendida até então pela República Velha. Vargas entendia que tal política privilegiava os interesses particulares dos estados, dificultando o “progresso” da nação. Nesse ínterim, dava início a um projeto político que priorizava, entre outras coisas, a unidade nacional, a modernização do país e o fortalecimento do Estado. As idéias de unidade e modernização presentes na política de Vargas também se faziam notáveis em outros contextos, como nos meios intelectual e artístico do país, a exemplo do modernismo da Semana de 1922 e do pensamento social brasileiro – representado por intelectuais como Gilberto Freyre, Roquete Pinto e Sérgio Buarque de Hollanda. De acordo com Ortiz (2005), nesse momento, a questão da identidade nacional estava profundamente ligada a uma reinterpretação do “popular”⁵ pelos

⁵ A noção de “popular” é positivada pela reinterpretação da sociedade brasileira empreendida por esses intelectuais, tornando-se quase que um sinônimo de “nacional”.

grupos sociais, e à própria construção do Estado Nacional. Nesse sentido, a música veiculada pelas ondas do rádio tornar-se-á um importante agente tanto para o projeto político de Vargas quanto para a reflexão intelectual sobre o que fazia do “brasil, Brasil!” – parafraseando o livro de Roberto DaMatta (1991), “O que faz o brasil, Brasil?”.

Na seção seguinte procuro fazer alguns breves apontamentos sobre as experiências com radiodifusão em Santa Catarina. Nesse sentido, discorro sobre como os desenvolvimentos da radiodifusão no Estado e como tais desenvolvimentos ocorreram tardiamente em relação a outras regiões do país. A proliferação de emissoras locais nas cidades do estado ocorreu somente a partir da década de 1940, quando a atividade radiofônica já havia se estabelecido solidamente no Brasil. Na região serrana isso é ainda mais tardio, já que a inauguração da primeira emissora, a Rádio Clube de Lages, ocorreu apenas em 1948. Além disso, os constantes problemas com o abastecimento de energia elétrica e a qualidade precária das transmissões de emissoras longínquas do país dificultavam o acesso dos rádiouvintes serranos ao universo da radiodifusão.

1.1A RADIODIFUSÃO E AS POLÍTICAS DE INTEGRAÇÃO NACIONAL

As experiências pioneiras com a radiodifusão no Brasil ocorreram na década de 1920, quando essa tecnologia ainda era pouco difundida e causava um misto de espanto e incredulidade nas poucas pessoas que se viam diante de um sistema que permitia a transmissão de sons pelo ar. Em 1919 alguns jovens de Recife fundaram o Rádio Clube de Pernambuco com o intuito de fazer experiências com a tecnologia radiofônica, entretanto, só realizaram de fato suas primeiras transmissões em outubro de 1922. Tais transmissões eram de caráter experimental, ocorriam de maneira isolada e não alcançavam um grande número de ouvintes. Em setembro daquele mesmo ano a companhia norte-americana Westinghouse trouxe para a capital do Brasil os equipamentos para montar uma pequena estação transmissora,

que seria uma das atrações da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (organizada pelo governo para comemorar o centenário da Independência do Brasil). A antena de transmissão foi montada no alto do Corcovado e durante a exposição foram feitas diversas irradiações, que incluíram o discurso de abertura pelo presidente Epitácio Pessoa, conferências e apresentação de óperas. Nessa ocasião, a novidade chamou a atenção de Roquete Pinto que, em parceria com Henrique Morize, empreendeu uma campanha para tornar realidade a primeira emissora do país a irradiar para um público mais amplo. Juntos precisaram passar por diversos obstáculos – entre eles, a alteração da legislação que impedia a prática da telegrafia sem fio por parte dos cidadãos – para, em 1923, inaugurarem a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A emissora surgiu com a proposta de utilizar a radiodifusão em favor da educação, projeto que foi levado adiante por Roquete Pinto nas décadas posteriores. Durante toda a década de 1920 houve ainda outras iniciativas na área de radiodifusão, entretanto, essa era ainda uma atividade incipiente, situação que só se alterou a partir da intervenção do Estado na política de comunicação (TINHORÃO, 1998).

Podemos dizer que a radiodifusão no Brasil esteve sujeita aos vários interesses que disputavam os significados da “modernização” e da “construção do nacional”. Os debates em torno dessas noções aconteciam em proporções muito amplas envolvendo várias esferas da sociedade. Entre as décadas de 1930 e 1940 – quando a radiodifusão ganhou notabilidade – muitos desses debates foram travados no âmbito da política nacional de Vargas desde o Governo Provisório e mais intensamente durante o período do Estado Novo.

As questões de unidade nacional e modernização tiveram antecedentes no pensamento dos intelectuais das décadas anteriores. Os debates em torno das noções de identidade nacional tiveram os intelectuais brasileiros como mediadores simbólicos entre a esfera popular e a esfera nacional (ORTIZ, 2005, p. 139). Entretanto, o discurso intelectual em torno dessa problemática não se constituiu de forma homogênea, tendo pareceres favoráveis e desfavoráveis quanto à representatividade da cultura popular perante a cultura nacional. Como observa Oliven (1992), alguns intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues, Oliveira Viana e Arthur Ramos discutiam a questão sob um prisma pessimista que desvalorizava a ideia de mestiçagem. Por outro lado, havia também

tendências inversas que procuravam valorizar a autenticidade da formação social do país (OLIVEN, 1992, p. 32).

O papel da música nos debates sobre identidade nacional foi muito marcado pelo pensamento modernista da década de 1920. O reconhecimento e a valorização do “elemento primitivo” ⁶ (GARRAMUÑO, 2011) no samba pelos intelectuais modernistas representaram o substrato que iria transformar esse gênero em representante de uma “música nacional”. Nesse sentido, os elementos que compunham o samba sofreram reinterpretações que foram mediadas por esses intelectuais, como aponta Garramuño:

No Brasil, o legado africano deverá ser recuperado para que se possa construir uma modernidade possível, já que, segundo as teorias racistas vigentes durante o século XIX, não havia futuro para uma cultura com elementos africanos presentes. Acabar inicialmente com esse preconceito racista, instalando no mesmo movimento outros, será tarefa na qual se empenhará uma grande quantidade de intelectuais. (GARRAMUÑO, 2011, p. 65)

Nas décadas de 1930 e 1940 esses diálogos se acentuaram ao entrar para o primeiro plano da política nacional.⁷ A reapropriação dessas disputas simbólicas por parte do governo Vargas foi guiada pela construção de uma idéia de Brasil uno e indivisível onde a problemática da nacionalidade passa do âmbito regional para o nacional e o Estado, forte e centralizado, deveria representar a unidade da nação. Segundo essa perspectiva, os interesses particulares dos estados eram historicamente responsáveis pela desagregação e pelo atraso do país.⁸ Assim, a política varguista, através de uma série de iniciativas, procurou intervir direta e indiretamente na construção de um Brasil “moderno” e “unificado”.

A radiodifusão foi uma ferramenta estratégica para Vargas quando assumiu o governo após a Revolução de 30. A tecnologia, que ainda estava se estabelecendo no país, servia a dois propósitos fundamentais do Estado Novo: além de apresentar-

⁶ Garramuño chama de “primitivo” o elemento constituinte de certas manifestações populares (como é o caso do Samba e do Tango) que, na visão das vanguardas brasileira e argentina, estaria presente no passado, mas que, enquanto “gerador” de uma identidade nacional, contribui para a legitimação de uma modernidade cultural no Brasil e na Argentina. Nesse sentido, não seria um paradoxo pensar uma modernidade a partir de elementos que remetessem a um passado nacional. No capítulo 3 desenvolvo mais sobre este termo.

⁷ Segundo Ortiz: “é por meio dos mecanismos de reinterpretação que o Estado, através de seus intelectuais, se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional. O Candomblé, o carnaval, os reisados etc. são, desta forma, apropriadas pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade.” (ORTIZ, 2005, p. 140)

⁸ Um momento que marcou muito fortemente essa postura foi a cerimônia de queima das bandeiras dos estados que simbolizou o enfraquecimento dos poderes estaduais e o fortalecimento dos interesses da nação perante a centralização proposta pelo Estado Novo (OLIVEN, 1992, p. 40-41).

se como elemento potencialmente emblemático das formas modernas de conceber o mundo, o rádio – ao chegar até os cantos mais longínquos do território nacional – poderia contribuir para uma idéia de unificação nacional. (MacCANN 2004, p. 19) De fato, a transmissão em tempo real e o amplo alcance da radiodifusão eram fatores decisivos tanto na formação de uma “cultura nacional” para o Brasil quanto na construção de uma idéia de “unidade nacional”, segundo o que era proposto pelo regime do Estado Novo. Entretanto, a utilização do rádio como ferramenta de ação política não era uma particularidade do governo Vargas. Tomando como exemplo países como Itália, Argentina, Alemanha e União Soviética, podemos dizer que a radiodifusão, em termos de comunicação massiva, tanto contribuiu no impulso de regimes políticos pelo mundo, como foi sistematicamente incentivada por esses mesmos regimes em benefício de seus interesses.⁹

As primeiras experiências radiofônicas no Brasil propuseram uma orientação do veículo em favor de projetos educativos que, por sua vez, estavam ligados aos ideais de “progresso” da nação. É importante destacar que os intelectuais brasileiros ligados à educação na primeira metade do século XX estavam discutindo questões relacionadas à “formação do caráter nacional” e à “delimitação e saneamento” dos “males do povo brasileiro” (GURGUEIRA, 2009, p. 70). Já em âmbito internacional – principalmente na Europa –, havia correntes de pensamento que discutiam e defendiam as possibilidades educativas do rádio no plano de uma política de massas. No Brasil, Roquete Pinto foi inicialmente o intelectual mais diretamente envolvido na conjugação das discussões educacionais brasileiras e das possibilidades educativas do rádio discutidas em âmbito internacional. Ao analisar a atuação de Roquete Pinto, Gurgueira assinala:

Sobressai das palavras de Roquete Pinto um aspecto importante para a análise do modelo de rádio posto em prática nos anos iniciais: o rádio, com feição educativa e cultural, colocar-se-ia a serviço do desenvolvimento do país, ao ser inserido num movimento que, pela “educação”, procurava “civilizar” a nação brasileira. (GURGUEIRA, 2009, p. 74)

Entre as décadas de 1920 e 1940 é possível identificar dois momentos distintos da atuação dos entusiastas da concepção de rádio educativo. Num primeiro

⁹ Segundo Vinci de Moraes, “Mussolini chegou a distribuir aparelhos gratuitamente nas escolas e fábricas para ampliar a divulgação das idéias fascistas e de seu governo personalista” (MORAES, 2000, p. 63).

momento – quando a radiodifusão era ainda bastante insipiente em termos territoriais – as emissoras de caráter educativo eram custeadas por particulares organizados em associações, enquanto posteriormente, esse projeto educacional esteve ligado a algumas emissoras estatais.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 1923 por Roquete Pinto em conjunto com outros interessados, apresentava-se como um modelo de radiodifusão que não se pautava na exploração comercial para manutenção financeira de suas atividades, mas de contribuições dos ouvintes. Estes precisavam pagar taxas de instalação dos aparelhos receptores além de associar-se às emissoras, tendo como custo uma contribuição mensal às mesmas. Esse modelo se assemelha ao europeu, que previa um imposto à população, especificamente instituído para pagar os custos operacionais das transmissões (MORAES, 2000, p. 58). Apesar da semelhança com o modelo proposto por Roquete Pinto, o modelo Europeu estava instituído legalmente enquanto que no Brasil ainda não existiam legislações específicas que regulamentassem a radiodifusão.

Essa situação mudou apenas na década de 1930, mas precisamente em 1931 e 1932, quando o governo Vargas estabeleceu leis¹⁰ que regulamentavam a exploração comercial da radiodifusão por meio da publicidade, semelhante ao que era praticado no modelo norte-americano (MORAES, 2000, p. 58). Segundo observam Briggs e Burke (2006), o sistema britânico e o sistema norte-americano de radiodifusão, embora não fossem os únicos no mundo, foram modelos paradigmáticos a serem seguidos em diversos países. Os dois eram diametralmente opostos, enquanto os EUA tratavam as estações como empresas privadas financiadas através de publicidade, o modelo britânico apostava no monopólio da BBC (British Broadcasting Company), que era dirigida por cinco pessoas nomeadas pela Coroa e pelo primeiro-ministro, sendo financiada por meio de taxas de licença cobradas dos ouvintes. A abordagem sobre a programação também se diferenciava nos dois modelos. O caso britânico se aproximava do que Roquete Pinto defendia para a radiodifusão brasileira, uma programação baseada em um “ideal educativo” onde a difusão de música popular, associada ao universo do entretenimento, encontrava pouco ou nenhum espaço. As estações norte-americanas, por sua vez, colocavam o entretenimento em primeiro plano como forma de atrair um número

¹⁰ Decreto 20.047, de maio de 1931 e decreto 21.111, de março de 1932.

maior de ouvintes. Apesar da regulamentação da publicidade no meio radiofônico brasileiro, não podemos dizer que o modelo brasileiro tenha se pautado unicamente na experiência norte-americana. No Brasil, a Rádio Nacional, emissora que se tornou um paradigma na radiodifusão brasileira, era inicialmente de caráter privado e foi estatizada pelo governo Vargas em 1940 sem, contudo, deixar de ser financiada por meio de publicidade. Um fator que diferenciou a Rádio Nacional das demais emissoras brasileiras foi que todo lucro obtido pela publicidade era revertido em benefício da própria emissora, permitindo que esta mantivesse um alto padrão em termos de tecnologia de transmissão e um elenco de artistas nacionalmente reconhecidos. Levando em conta a coexistência da Rádio Nacional e das emissoras de caráter comercial, podemos dizer que no Brasil a radiodifusão se estabeleceu como uma espécie de modelo híbrido que se situou entre o modelo britânico e o norte-americano. Cabe ainda uma comparação com a experiência argentina no período de Juan Domingo Perón. Semelhante ao que ocorreu com a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, Perón também aproximou Estado e radiodifusão por meio da estatização, entretanto, em uma escala muito maior, já que naquele país praticamente todas as emissoras passaram a pertencer ao governo federal.¹¹ O que torna interessante esta comparação é a percepção de que em ambos os casos, guardadas as particularidades, a radiodifusão serviu como forma de levar a voz dos regimes ao interior do país a partir de suas respectivas capitais.¹² No Brasil isso ocorreu por meio de transmissões em ondas curtas (que permitem alcançar longas distâncias) pela Rádio Nacional a partir do Rio de Janeiro, já na Argentina pelo sistema de cadeias onde as estações chamadas “cabeceras” que estavam localizadas em Buenos Aires e que por sua vez contavam com as “retransmisoras” que repetiam o sinal no interior do país (ARRIBÁ, 2009, p.84).

A expansão da atividade radiofônica no Brasil está relacionada, entre outros fatores, com a instituição deste modelo e, por consequência, está relacionada com o crescimento do mercado publicitário e o consumo de novos produtos industriais. A partir daí, houve a entrada de grandes agências de propaganda estrangeiras que fomentaram o mercado nacional de produtos industrializados. Segundo escreve Moraes (2000):

¹¹ Sobre a estatização da radiodifusão na Argentina ver Arribá (2009). Para uma comparação entre a radiodifusão brasileira e argentina no referido período ver Haussen (2001).

¹² Esse assunto será debatido de forma mais aprofundada no capítulo 3 deste trabalho.

A implantação dessas agências com suas políticas de marketing e veiculação de ideias e modelos de consumo foi uma das principais portas de entrada para transmitir o padrão e o modo de vida norte-americano, identificados com certo tipo de “modernidade”, colaborando com o processo de americanização cultural que alcançou grande força nos anos 40 [...]. (MORAES, 2000, p.58)

Podemos ver essa ação como forma de garantir o futuro da radiodifusão brasileira, já que, com a notável expansão das estações na Argentina, o Brasil corria o risco de perder o controle de suas ondas para o país vizinho (MacCANN, 2004, p. 23). Nesse sentido, sem condições de criar rapidamente uma estrutura estatal de radiodifusão, o governo federal precisou abrir-se para a exploração comercial do rádio. A partir dessa abertura houve um crescimento mais significativo da atividade radiofônica no território nacional e o número de estações de rádio, que no início da década de 1930 chegava a aproximadamente vinte, alcançou mais de uma centena no início da década seguinte. Nesse sentido, a radiodifusão, que nas décadas anteriores era ainda incipiente e ficava a cargo de amadores e entusiastas, passou a representar uma atividade lucrativa que cada vez mais chamava a atenção de empresários interessados no ramo. Consequentemente, notáveis avanços foram feitos tanto em termos econômicos quanto em termos de ampliação do número de emissoras ao longo do território nacional. Isso também representou a paulatina especialização/profissionalização da atividade radiofônica e o desenvolvimento de uma programação cada vez mais atenta às especificidades da crescente audiência.

Cabe ressaltar que esse crescimento pode ser melhor percebido no modelo que poderíamos chamar de “comercial” do que no modelo “educativo”. Entretanto, esse desequilíbrio não significou o desaparecimento ou a substituição absoluta dos ideais e práticas educativas em torno do rádio. Na década de 1930 e 1940 os ideais educativos que marcaram os anos iniciais da radiodifusão no Brasil não alcançaram grande êxito dentro das iniciativas do governo varguista. Entretanto, não se pode dizer que o regime não tenha investido nessa possibilidade. Embora possamos identificar duas frentes estratégicas de investimento na radiodifusão durante o governo Vargas, podemos dizer que os ideais de “modernização” e construção do “nacional” – que vinham se construindo no Brasil na primeira metade do século XX – conduziram as duas frentes citadas segundo as diretrizes do seu regime. Essas noções se tornaram muito mais expressas durante o período do Estado Novo e

foram sistematicamente incentivadas pelo governo federal. Dentro das estratégias do regime varguista, três exemplos são particularmente relevantes para entendermos onde se deu o encontro mais direto entre a radiodifusão, a música produzida no período e a política nacional: é o caso da Rádio Nacional, Rádio MES e do programa Hora do Brasil.

Em 1936, o governo Vargas promulgou uma lei que obrigava as emissoras do país a realizarem atualizações tecnológicas em seus equipamentos a fim de melhorar o padrão das transmissões nacionais. Diante dessa situação – em que muitas rádios-sociedades não puderam investir em melhorias técnicas –, Roquete Pinto resolveu doar ao governo federal a estrutura da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. A partir dessa estrutura foi fundada, com finalidades educativas, a Rádio MES (Ministério da Educação e Saúde) sob a direção do próprio Roquete Pinto. A programação era voltada exclusivamente para a transmissão de música erudita por meio de gravações e programas educativos como, por exemplo, o *Como falar e escrever certo* (MacCANN, 2006, p. 33). Entretanto, a emissora era mantida apenas com recursos federais e contava com orçamento baixíssimo; os transmissores eram de alcance limitado, a equipe de funcionários era muito restrita e os estúdios eram pequenos demais para abrigar apresentações de orquestra. Essa condição colocava a emissora em desvantagem frente às rádios comerciais que investiam em equipamentos de ponta – com qualidade de transmissão e alcance superiores – e programações que reuniam os artistas mais conhecidos na época acompanhados de grandes orquestras. Como resultado, os níveis de audiência alcançados pela Rádio MES foram ínfimos em relação àquele cenário radiofônico que se encontrava em plena expansão nas décadas de 1930 e 1940.

Outra iniciativa não muito bem sucedida do governo Vargas foi o programa *Hora do Brasil*¹³, fundado em 1934 sob responsabilidade do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e depois, em 1939, sob responsabilidade do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O programa, que era veiculado nacionalmente, deveria servir como um canal de ligação entre os ouvintes e as idéias do regime de Vargas. Nesse sentido, deveria ser retransmitido por todas as emissoras do país no horário de maior audiência, à noite (entre 20h e 21h). Essa situação gerou protestos por parte das emissoras e dos ouvintes em todo o Brasil e

¹³ Esse mesmo programa é ainda hoje transmitido pelas emissoras Brasileiras, porém foi rebatizada em 1971 com o nome de *Voz do Brasil*.

a *Hora do Brasil* chegou a ser conhecida também como a “*Hora do fala sozinho*”.¹⁴ A audiência não demonstrava interesses no conteúdo do programa e as emissoras argumentavam que ele ocupava o horário mais lucrativo da programação diária. O conteúdo do programa apresentava discursos do presidente ou notícias sobre a política nacional e, na tentativa de tornar a “*Hora do Brasil*” mais atrativa ao público, os programadores incluíram também gravações de música e raramente algumas apresentações ao vivo de artistas conhecidos nacionalmente. Porém, isso ocupava uma pequena parte do programa. Em protesto, algumas emissoras do país chegaram a transmitir uma hora de silêncio no período do programa federal. Ainda que o governo tenha se negado a realizar pesquisas sobre a audiência da *Hora do Brasil*, sabe-se que grande parte do público não demonstrava aprovação pelo programa.

Apesar da Rádio MES e da *Hora do Brasil* não terem sido bem sucedidas, não significa que a política de Vargas não tenha alcançado êxito diante da radiodifusão. Como demonstra MacCann:

Desde o início da sua primeira presidência, Vargas procurou equilibrar o rádio comercial e o estadual, e promover uma esfera de transmissão em que os interesses comerciais seriam predominantes sem abafar completamente as vozes do governo. (MacCANN, 2006, p. 33-34, tradução nossa)

Um dos instrumentos que procuraram manter a intervenção do Estado no mercado musical e radiofônico foi o próprio DIP que, apesar de não atingir os resultados esperados com *Hora do Brasil*, foi extremamente influente em suas outras esferas de atuação, como a censura às composições musicais e ao conteúdo dos programas de rádio, por exemplo. No entanto, a participação bem sucedida do Estado no cenário radiofônico e musical foi além da atuação constante do DIP. Através da Rádio Nacional, a política de Vargas manteve contato com os maiores níveis de audiência da época. Mesmo que esse contato não aparecesse de forma tão direta como nos exemplos da Rádio MES e da *Hora do Brasil*, o regime de Vargas encontrou estratégias mais sutis para fazer frente ao crescimento da radiodifusão no país (MacCANN, 2006).

¹⁴ O jornal *Correio Lageano* chegou a publicar sobre protestos contra o programa (matéria no anexo 01)

É o caso da Rádio Nacional, que foi bastante particular para esse período, dada sua amplitude e influência na radiodifusão nacional. A emissora foi fundada em 1936 e inicialmente pertencia a um consórcio internacional de empresas. Em 1940 – quando a emissora já estava entre as estações mais populares do país – a maior parte do capital da empresa foi estatizada pelo Estado Novo, por conta das dívidas que o consórcio possuía com o governo federal.¹⁵ Os programas musicais de grande audiência no horário nobre da Rádio Nacional contavam com muitos dos artistas mais famosos da época em produções de alto padrão. Diferentemente do que ocorreu em outras rádios estatais, a produção dos programas não era feita diretamente pelos burocratas do governo. Ao contrário, o Estado investiu na contratação de profissionais da radiodifusão que mantiveram o formato dirigido ao “gosto popular”, como era praticado nas rádios comerciais. Apesar da estatização da maior parte do capital da Rádio Nacional, o seu funcionamento foi mantido como uma emissora comercial. Nesse sentido, os lucros¹⁶ obtidos através de publicidade foram investidos na contratação de artistas famosos, equipes de apresentadores renomados, formação de grandes orquestras, renovação dos equipamentos¹⁷, entre outras ações que tornaram a estação uma das mais representativas da radiodifusão brasileira. Talvez as estratégias mais bem sucedidas do governo para manter-se a frente do processo de expansão da radiodifusão no Brasil tenham sido o direcionamento popular da programação e o investimento dos lucros na manutenção da qualidade técnica e artística dos programas da Rádio Nacional. Ao estabelecer uma rede de comunicação ampla que envolvia todas as regiões do país, o regime de Getúlio Vargas, através da Rádio Nacional, exerceu grande influência na definição de uma “cultura nacional” (MacCANN, 2006, p. 37).

No período em que o samba se constituía como símbolo de unidade nacional¹⁸ e de modernização cultural para o Brasil, o rádio aparece enquanto mediador e instrumento da política nacional diante dos debates em torno dessas noções. Segundo a perspectiva de Gurgueira, o projeto de integração nacional do regime varguista – levando em conta os incentivos do governo para a radiodifusão

¹⁵ Segundo aponta Saroldi (2003), além da Rádio Nacional, “[...] passaram a pertencer ao governo toda a rede ferroviária da Companhia Estrada de Ferro São Paulo Rio Grande, terras no Paraná e em Santa Catarina, os edifícios de A Noite, seus jornais e revistas [...]”. (SAROLDI, 2003, p. 56)

¹⁶ MacCann assinala que o funcionamento da Rádio Nacional gerou lucros muito significativos, tendo aumentado os mesmos em 700% entre 1940 e 1946 (MacCANN, 2006, p. 36).

¹⁷ Fato esse que permitiu que a Rádio Nacional se tornasse a primeira emissora de ondas curtas do país em 1942, o que tornou possível alcançar distâncias muito mais remotas que antes.

¹⁸ O capítulo 3 deste trabalho tratará com mais detalhes sobre este assunto.

comercial – se efetivou por meio do mercado de consumo ou “[...] por meio das estruturas do mercado capitalista, na qual os indivíduos se identificariam entre si por sua condição de consumidores dos mesmos produtos.” (GURGUEIRA, 2009, p. 186) No entanto, esse projeto era multifacetado e perpassava os inúmeros elementos que compunham o cenário de modernização do Brasil. Dentre esses elementos certamente está o fator do consumo; porém, a complexidade da questão não pode ser reduzida a isso. Tomando o exemplo da Rádio Nacional, é possível perceber que Vargas investiu em uma integração nacional que passava também pela música de rádio, ou pela formação de uma música que representasse a idéia de “nacional”.¹⁹ Além disso, os diálogos que se estabeleceram entre veículos da “vida moderna” como o cinema, o rádio, a indústria fonográfica e a imprensa escrita desempenharam papéis centrais na construção e na reiteração das idéias de unidade nacional.

Na década de 1940 o mercado cultural em seus moldes “modernos” se estabelece com maior vigor no Brasil. Na relação entre “moderno” e “nacional” – que permeou todo o processo de constituição de um mercado cultural no país –, as novas possibilidades tecnológicas tiveram grande relevância no diálogo com a produção musical da época. Moraes (2000) observa que a idéia de “modernidade” também passava pelo padrão norte-americano de consumo, diretamente ligado às possibilidades técnicas massificantes do rádio além da legalização da publicidade na radiodifusão (MORAES, 2000, p. 58). Nesse período a radiodifusão tem um papel bastante significativo não só por conta de sua capacidade de transpor as fronteiras da distância e por ser figura central no mercado de consumo que vinha crescendo, mas também por seu encontro expressivo com a política de reforço da noção de unidade nacional empreendida por Vargas no Estado Novo (conforme veremos mais adiante neste capítulo).

Nesse cenário diretamente ligado à produção musical do período, podemos dizer que, além do rádio, o cinema, a fonografia e a imprensa escrita também ocuparam posições fundamentais. Tais mídias fizeram parte de um sistema onde os vários elementos que compunham o mercado musical alimentavam uns aos outros

¹⁹ O gênero que, na década de 1940, ficou conhecido como “samba-exaltação” também pode ser visto como uma representação dessa relação entre o samba e a política de unificação nacional. O conteúdo ufanista dessas canções pode ser apreendido como uma representação da noção de unidade nacional por meio da exaltação dos elementos que se construíam enquanto “símbolos nacionais”.

ao mesmo tempo em que disputavam seu espaço de significação nesse cenário.

Como observa Garramuño:

O tango e o samba são, além de gêneros musicais, objetos de representações culturais de vários tipos, desde quadros, caricaturas, capas de partituras e discos, ensaios e romances, poesias e composições musicais que – numa espécie de reduplicação autorreferencial – versam sobre esses ritmos. Todas elas tiveram participação ativa na construção desse sentido do nacional que os ritmos carregam, e seu estudo exige um constante e irreverente cruzamento de fronteiras disciplinares. (GARRAMUÑO, 2011, p. 18)

É claro que cada uma dessas mídias – seguindo suas possibilidades de enfoque específico como representações iconográficas, críticas jornalísticas, programas de auditório etc. – argumenta e dialoga com a música de maneira particular, não sendo possível aprofundar a análise nesse momento. Ainda assim, podemos observar que o constante debate entre esses meios de comunicação e a produção musical é uma característica importante para o entendimento daquilo que contribui na constituição dos gêneros musicais e das noções de modernidade cultural naquele período.

Desde seu início, nas primeiras décadas do século XX, a indústria fonográfica brasileira sempre manteve vínculos muito estreitos com a música popular urbana.²⁰ Embora no Brasil os discos só tenham alcançado um público mais amplo após a década de 1970 – quando as vendas chegaram a patamares notáveis frente à indústria mundial (MENEZES BASTOS, s/d, p. 41) – já constituíam, desde a década de 1930, um mercado consolidado e indispensável para a indústria cultural. Ela é em grande parte responsável pela consolidação de um “repertório nacional” que se estabelecia nesse período. Portanto, a produção de discos participava ativamente no processo de modernização da música brasileira, principalmente no sentido de contribuir para a definição do “nacional” nessa indústria. No Brasil, grande parte desse mercado foi ocupada por empresas estrangeiras que mantinham filiais no país. Após o advento da gravação eletromagnética no Brasil²¹, em 1927, as corporações que passaram a dominar o mercado fonográfico por várias décadas foram as multinacionais Odeon, Victor e Columbia. Esse tipo de tecnologia permitiu

²⁰ Essa relação de proximidade pode ser observada no livro “A Casa Edison e seu tempo” (FRANCESCHI, 2002), onde o autor traz as primeiras gravações de cunho comercial feitas no Brasil realizadas por Fred Figner.

²¹ As primeiras gravações utilizando essa tecnologia foram feitas nos estúdios da Odeon, na época sob direção de Fred Figner, que no início do século havia fundado a Casa Edison, primeira empresa a realizar gravações comercialmente no Brasil.

aumentar consideravelmente as possibilidades de gravação, tornando possível o registro de arranjos mais elaborados e a inserção de grupos orquestrais na música popular. Nesse período, o modelo de orquestração mais em voga era o das orquestras jazzísticas das produções fonográficas e das trilhas sonoras cinematográficas norte-americanas (MacCANN, 2004, p. 139). MacCann chama a atenção para a figura dos dois produtores norte-americanos atuantes no Brasil, Wallace Downey e Leslie Evans, respectivamente da Columbia e da RCA Victor. Segundo ele, esses profissionais desempenharam papéis decisivos no processo de crescimento da indústria fonográfica brasileira. Segundo MacCann:

Em vez de enfraquecer a cultura popular brasileira em favor das importações dos EUA, Downey contribuiu decisivamente para o crescimento de uma indústria da música popular nacional forte o bastante para suportar as importações estrangeiras. (MacCANN, 2004, p. 139, tradução nossa)

Downey esteve envolvido com as primeiras produções cinematográficas brasileiras. Em 1931 produziu a revista musical *Coisas Nossas*²² e posteriormente juntou-se às produções de Adhemar Gonzaga nos estúdios da Cinédia (SCHVARZMAN, 2006, p. 4). O cinema é emblemático nesse processo não só pela ligação estreita com a produção musical do período, mas também por ser ele próprio um signo de modernização, como demonstra Garramuño ao analisar o cinema argentino e brasileiro:

A estrutura narrativa relaxada do teatro de revistas e, mais especificamente na Argentina, do sainete, nos quais se espelham esses primeiros filmes, oferece, graças a esse relaxamento, uma permanência da narrativa na pura visualidade e sonoridade da performance do artista, o que faz com que o “cinema” ali acabe se tornando mais “visualidade” e menos “gramática”. Mas essa exposição é também a exposição, exibição, da tecnologia propriamente dita – o cinema, o grande invento moderno – que possibilita a observação e captação dessas performances. Dessa maneira, a perspectiva da câmara costuma reproduzir a “câmara escura” da perspectiva renascentista; mais do que a experimentação de uma nova linguagem, o que interessa é a exploração de um invento. (GARRAMUÑO, 2011, p. 141)

As produções cinematográficas brasileiras, após o advento do cinema sonoro, ocuparam-se quase que exclusivamente de temáticas carnavalescas e seu elenco correspondia aos músicos mais famosos do rádio no período, como Noel Rosa,

²² O elenco contava com Jararaca e Ratinho, Procópio Ferreira e Bando de Tangarás.

Almirante, Francisco Alves, Lamartine Babo, Carmen e Aurora Miranda. Além disso, alguns de seus organizadores – como é o caso de João de Barro que pertenceu ao Bando dos Tangarás – estiveram ligados anteriormente ao mundo do samba (SCHVARZMAN, 2006: 6). A linguagem adotada nesses filmes correspondia ao humor irônico de duplos sentidos, típico das letras de samba na época, e ao que já era praticado no teatro de revista, no circo e nos programas de auditório do rádio. Mesmo antes do cinema sonoro, as salas de cinema já eram espaços ocupados por músicos que tocavam durante a exibição dos filmes e na sala de espera, antes do início das sessões, como é o caso de Ernesto Nazareth e dos Oito Batutas. Nesse sentido, para além da exibição dos filmes, as salas de cinema constituíram espaços verdadeiramente representativos da vida musical nos centros urbanos²³.

A imprensa escrita também participava ativamente nesse processo, fosse através dos jornais, das revistas em geral ou das revistas especializadas – como é o caso, por exemplo, da Revista de música popular²⁴ e das Revistas do Rádio²⁵. Para a presente discussão, esse tipo de fonte traz um conteúdo bastante rico sobre os pontos de vista, muitas vezes conflitantes, em torno do cenário que se constituía naquele período. Além das notícias, da seleção dos assuntos a serem publicados (que pode ser observada na comparação entre os diversos periódicos) e das matérias de opinião, os jornais e revistas traziam também anúncios dos produtos e estabelecimentos comerciais ligados à música.

²³ Tomando como exemplo a cidade de Lages, objeto desta dissertação, é possível perceber o mesmo processo. Na década de 1940 os Cines-teatro Carlos Gomes, Marajoara e Tamoio concentravam boa parte dos espetáculos musicais da cidade. Na leitura dos jornais do período, percebe-se a centralidade desses espaços para o cenário artístico lageano já que os eventos eram freqüentemente noticiados. Conforme veremos no capítulo seguinte, esses cines-teatro acolheram inúmeras apresentações de artistas lageanos e também os que passavam em turnê.

²⁴ A *Revista da Música Popular*, que circulou entre 1954 e 1956 foi editada recentemente em fac-símile pela Funarte e Bem-te-vi. Seu conteúdo em grande parte se pautava nas questões recentes envolvendo o cenário musical brasileiro.

²⁵ Essa revista circulou no Brasil de 1949 até 1969, depois disso passou a se chamar *Revista do rádio e TV*. Apresentava um conteúdo bastante similar a *Revista da Música Popular*, porém fazia referências mais específicas ao universo da radiodifusão.

1.2 OS PRIMEIROS ANOS DA RADIODIFUSÃO EM SANTA CATARINA

Embora a radiodifusão tenha se desenvolvido nos anos 30 com vigor nos grandes centros do país, nessa década, ainda era uma atividade incipiente em Santa Catarina. Durante toda a década operava no estado apenas a Rádio Clube de Blumenau que iniciou suas transmissões a partir de 1935, com sinal que alcançava somente a região próxima da cidade. Essa realidade só começou a mudar na década seguinte, quando o movimento de ampliação do mercado de comunicação de massa e profissionalização do ramo da radiodifusão passou a se tornar mais visível no estado. Somente depois de passados seis anos da inauguração da Rádio Clube de Blumenau é que foi inaugurada a segunda emissora de Santa Catarina. A Rádio Difusora de Joinville foi inaugurada em 1941 em uma iniciativa bastante semelhante ao que ocorreu com a Rádio Clube de Lages (MUSTAFÁ, 2009). Segundo escreve Mustafá (2009), o fundador da emissora joinvilense, Wolfgang Brosig, trabalhava com venda e conserto de aparelhos de rádio e posteriormente montou um sistema de alto-falantes no centro da cidade, assim como ocorreu com Carlos Joffre do Amaral em Lages.

Segundo demonstram Medeiros e Vieira (1999, p. 17), na década de 1940 ocorreu no estado de Santa Catarina uma expansão bastante significativa da radiodifusão, ao passo que, entre 1941 e 1949 houve a inauguração de dezoito emissoras no estado:

- 1941: Difusora de Joinville;
- 1942: Difusora de Itajaí;
- 1943: Rádio Guarujá (de Florianópolis);
- 1945: Rádio Catarinense (de Joaçaba)
- 1946: Difusora de Laguna e Rádio Araguaia (de Brusque);
- 1947: Rádio Mirador (de Rio do Sul), Rádio São Francisco e Rádio Tubá (de Tubarão);

- 1948: Rádio Clube de Canoinhas, Rádio Caçanjurê (de Caçador), Rádio Rio Negrinho, Rádio Jaraguá, Rádio Chapecó, Rádio El Dorado (de Criciúma) e Rádio Clube de Lages²⁶;
- 1949: Rádio Araranguá.

Apesar dos desenvolvimentos na área de comunicação observados nesse período, no início da década a região serrana ainda passava por dificuldades de comunicação com as demais regiões do estado e do país. Isso pode ser observado se considerarmos a instabilidade do sistema de telégrafos, a precariedade das estradas, a ausência de linhas telefônicas e a falta de uma emissora de rádio local. Ao mesmo tempo em que ocorreu essa proliferação de emissoras no interior do país, aumentava o consumo de receptores e crescia a demanda por técnicos especializados nesse tipo de aparelhos para atender o mercado crescente das cidades interioranas. Para uma cidade como Lages, onde se intensificavam os discursos sobre o progresso, o acesso à programação radiofônica era imprescindível para assegurar o contato diário da população com os acontecimentos da vida moderna. Entretanto, no início da década de 1940, problemas com interferência de sinal e falhas no abastecimento de energia elétrica tornavam mais difícil aos radiouvintes da região serrana desfrutar da programação das emissoras. Esse é o assunto do texto da coluna intitulada *Queixas e Reclamações*, publicado no jornal *Guia Serrano* de 09 de junho de 1940:

Justamente agora que o rádio, desfazendo distâncias e no máximo da perfeição, assegura às populações do *hinterland* brasileiro um contato continuo com a civilização hodierna é que, nós lageanos, nos vemos na dura contingência de, se providências enérgicas não forem tomadas por quem de direito, ficaremos quase privados dos benefícios dessa bela conquista. (GUIA SERRANO, 09/06/1940, p.03)

O termo alemão *hinterland* – utilizado para referir-se a parte menos desenvolvida de um país ou região – é empregado aqui para falar da falta de infraestrutura que segundo a visão da época dificultava a chegada do “progresso”.

²⁶ Segundo o livro de Medeiros e Vieira a fundação da Rádio Clube de Lages teria ocorrido em 1947, entretanto no presente trabalho pude constatar que a data mais precisa é 1948, quando os jornais da cidade noticiam o início das transmissões.

Em resumo, podemos dizer que a radiodifusão em Santa Catarina ocorreu de forma tardia em relação aos grandes centros do país. De qualquer forma, seguia os passos de um modelo em pleno desenvolvimento no Brasil, na medida em que os rumos tomados pela atividade radiofônica – amparada pelo governo federal – na década de 1930 sinalizavam um futuro promissor.

CAPÍTULO 2

A RÁDIO CLUBE DE LAGES

A *música de rádio* é produzida em um ambiente peculiar, onde diversos elementos, interesses e situações estão reunidos e concorrem para as significações históricas dessa música. Tais significações podem ser “acessadas” levando em conta os componentes que cercam a produção de música pelo rádio: artistas, locutores, programação, conteúdo dos programas, alcance territorial, anúncios comerciais, interesses políticos etc. Sob essa perspectiva, procuro vislumbrar no presente capítulo, as relações entre esses elementos no contexto histórico lageano no período em que ocorreu a fundação da *Voz da Cidade* e da Rádio Clube de Lages. A Rádio Clube de Lages S/A foi ao ar em dezembro de 1948, depois de um longo processo que envolveu a arrecadação de capital para a abertura da empresa e os tramites burocráticos necessários para conseguir a concessão federal que autorizava o funcionamento da emissora. Entretanto, podemos dizer que a sua história se inicia pelo menos sete anos antes, em 1941, quando Carlos Jofre do Amaral, Oswaldo Lenzi e José Bottini fundaram o sistema de alto-falantes denominado “A Voz da Cidade”. A inauguração de um sistema de alto-falantes e, posteriormente, uma estação de rádio em Lages, possibilitou o aparecimento de uma produção artística local voltada para o universo da radiodifusão e, por outro lado, possibilitou também o surgimento de uma programação radiofônica direcionada especificamente ao público lageano e aos acontecimentos que permeavam o cotidiano da cidade. Não há registros sonoros da produção de música no período que compreende a atuação da *Voz da Cidade*, entretanto, isso não nos impede de fazer algumas considerações relevantes sobre a programação do programa recorrendo às fontes de ordem escrita. As primeiras gravações feitas por artistas lageanos foram realizadas na década seguinte, 1950, por intermédio da Rádio Clube de Lages, e serão tratadas no próximo capítulo.

2.1 “MODERNIZANDO” A CIDADE

Nas décadas 1940 e 1950 Lages viveu um período de intensificação da experiência urbana e a cidade – antes muito mais voltada ao universo rural, com poucas casas e um movimento comercial ainda bastante incipiente–, se transformava em um ambiente onde a modernização era um processo pulsante e um claro direcionamento pelas elites locais. Segundo demonstram alguns autores, como Tinhorão (1998), Vinci de Moraes (2000) e Rocha (2010), o fenômeno da música popular na primeira metade do século XX esteve amplamente relacionado com o crescimento e a modernização das cidades. As novas experiências musicais desse século ajudaram a compor uma parcela importante da vida cultural nos ambientes sociais tipicamente urbanos. Tais experiências ficaram retratadas em cenas conhecidas do cotidiano moderno: o rádio sobre a mesa de uma sala tocando músicas entremeadas por notícias e anúncios de produtos do mercado de consumo; o elegante baile no salão de um clube social, onde uma *big band* toca um animado samba; o alto-falante montado na praça tocando para os passantes as mais recentes canções gravadas em disco. A relação entre música popular e ambiente urbano foi em grande parte mediada pelas então recentes tecnologias (o microfone, o alto-falante, o disco, o cinema, o rádio etc.), que acabaram por constituir o território por excelência dos gêneros musicais populares e caracterizaram as novas experiências musicais, contribuindo assim para uma reinvenção das escutas e dos significados sociais da música.

Nessa época Lages era uma cidade em pleno crescimento, multiplicavam-se os modernos edifícios em estilo *art'deco*, os automóveis, os estabelecimentos comerciais e as ruas ficavam cada vez mais movimentados. O espaço urbano foi fortemente marcado pela intervenção direta do poder público, que operou grandes mudanças na infraestrutura da cidade, dentre as quais se podem destacar: o sistema de abastecimento de água, esgoto, o calçamento das ruas, o remodelamento das praças e a abertura de estradas intermunicipais (PEIXER, 2002). Nas constantes matérias jornalísticas sobre o assunto, destaca-se a participação do Estado (tanto a prefeitura quanto o governo estadual – que nessa época era presidido pelo lageano Nereu Ramos – quanto pela prefeitura do

município) nas transformações da área urbana, reforçando o discurso desenvolvimentista do período. Cito o texto intitulado “Aformoseamento da Cidade”:

Apesar da crise que dizem existir em todos os meios comerciais, justificada pela guerra que devasta o mundo, Lajes, a Rainha da Serra, vem se desenvolvendo continuamente e a olhos vistos, apresentando sempre nova, belas e elegantes construções que revelam o gosto apurado de sua gente. Ao lado destas construções de particulares, vemos os majestosos edifícios públicos, realizações importantíssimas do fecundo do Sr. Interventor Dr. Nereu Ramos. Também a prefeitura, á cuja frente se acha o Sr. Vidal Ramos Junior, que cercado da simpatia e confiança de seus munícipes, vem justificando sobejamente essa confiança, acaba de atacar novas e importantes obras de máxima utilidade pública e que visam o bem da coletividade. Assim já foi iniciado, com paralelepípedos, o calçamento do centro da cidade que progressivamente abrangerá todas as ruas de maior movimento. Pela mesma ocasião deu-se início ao ajardinamento da Praça Vidal Ramos Sênior, obra de vulto que, bem executada, muito contribuirá para o embelezamento da nossa urbs. Todas essas magníficas realizações, tanto do governo estadual como do governo municipal, dizem bem alto das humanitárias e patrióticas intenções que animam seus dirigentes e que finalizadas, se tornaram o orgulho de nossa gente. (GUIA SERRANO, 19/04/1942, p.03)

Nesse período houve também um marcante crescimento populacional, provocado pelo êxodo rural e pelas migrações de pessoas de outros estados, o que contribuiu em muito para as mudanças no plano social. Como demonstra o censo da Agência Municipal de Estatística, publicado no jornal *Guia Serrano*, em 1942 a população no perímetro urbano era de 9.965 habitantes e nas duas décadas seguintes, conforme dados do IBGE, esse número quase quadriplica. Do ponto de vista econômico, essas décadas são marcadas pelo início da exploração do pinheiro araucária pela indústria madeireira e por uma a população crescente que vinha preencher a demanda por trabalhadores nas serrarias que se proliferam na região ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960²⁷. Nesse sentido, muitos dos bairros que surgiram nesse período se formaram a partir das vilas operárias, localizadas nos arredores das madeireiras (PEIXER, 2002).

Os lageanos imaginavam essa época como um período de rupturas. Nessa visão, a cidade que se modernizava deixava para traz o passado das ruas de terra, dos lampiões de querosene e dos cavalos amarrados na praça do mercado.

²⁷ É interessante observar que nesse contexto a lógica do trabalho passa a ser regida pela implantação das “modernas” leis trabalhistas do Estado Novo, diferentemente do que era praticado nas décadas anteriores quando predominava a economia pecuarista na região.

Segundo escreve Peixer: “Um novo ritmo se estabelece na cidade: o ritmo dos carros, do horário do comércio, das serrarias com seus apitos marcando o início e o fim de um dia de trabalho” (2002, p.101). Nos discursos dos jornais da época, é central a temática do progresso e da modernização da cidade, em um gesto que tomava como parâmetro as grandes capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Tais metrópoles não eram somente parâmetros de comparação para esse discurso, eram de fato verdadeiros paradigmas da “vida moderna” imaginados pelos lageanos na década de 1940. Percebe-se que esses discursos de modernização eram em grande parte incentivados pela política local em consonância com o que se passava no plano político nacional. Nas matérias jornalísticas as ações que favoreciam “progresso” e “modernização” eram identificadas como atitudes patrióticas. No texto que informa sobre a fundação do “Aero Clube de Lages”, o *Guia Serrano* de 19 de março de 1942 atribuía à atuação do presidente Getúlio Vargas o crescimento da aviação no Brasil ao mesmo tempo em que reconhecia como patriótica a atitude dos fundadores do clube:

A esse entusiasmo geral que com orgulho sentimos vibrar do norte ao sul do Brasil, Lages acaba de unir a sua voz, emprestar o seu apoio decisivo fundando o seu Aero Clube. Elementos dos mais distintos e competentes de nossa cidade estão à frente desse empreendimento altamente patriótico que merece o apoio de todos os cidadãos. (GUIA SERRANO, 19/03/1942, p. 02)

O “patriótico” aqui aponta para um ideal político nacionalista que preconizava o progresso do Brasil pelas mãos de uma política centralizadora, da capital para o interior. Nesse sentido, enquanto as metrópoles do país – em especial Rio de Janeiro e São Paulo – representavam a imagem de cidade moderna, incentivadas pelo discurso político desenvolvimentista e patriótico do Estado Novo, um novo estilo de vida, sobretudo urbano, se constituía no interior do país. Essa imagem representava o que o Brasil gostaria de ser/parecer sob o ponto de vista político em vigor.

2.2 A FUNDAÇÃO DA “VOZ DA CIDADE” E DA RÁDIO CLUBE DE LAGES

Foi nesse contexto de modernização que Carlos Joffre do Amaral se estabeleceu em Lages em 1939. Veio de Taubaté (São Paulo) a convite dos empresários Oswaldo Lenzi e José Bottini, para trabalhar como técnico no trabalho com aparelhos receptores de rádio na região.



Carlos Joffre do Amaral. Acervo Fundação Carlos Joffre do Amaral



Carlos Joffre do Amaral no estúdio da Rádio Clube de Lages. Acervo Fundação Carlos Joffre do Amaral.

Os três instalaram uma oficina que se localizava na Rua 15 de Novembro (atual Presidente Nereu Ramos) nas proximidades da Praça João Costa, região central da cidade. Conforme demonstra o anúncio veiculado no jornal *Guia Serrano* (anexo 02), o estabelecimento oferecia serviços de reparo, montagem e reforma de aparelhos de rádio, bem como a colocação de antenas e a instalação de cata-ventos (usados para garantir o funcionamento de aparelhos elétricos, principalmente receptores de rádio, nos lugares não atendidos pela rede de abastecimento de energia).



Alto-Falante (canto superior à esquerda) que transmitia o programa Voz da Cidade na Praça João Costa. Posteriormente serviu também para as transmissões da programação da Rádio Clube de Lages. Acervo da Fundação Carlos Joffre do Amaral – 27/04/1950.

Nesse contexto a radiodifusão desempenhava um papel importante ao ligar Lages a outros centros do país e do exterior onde estava o eixo dos processos de modernização. A então recente tecnologia de transmissão por ondas curtas permitia às estações de rádio irradiar seus programas por longas distâncias e atravessar as fronteiras de forma até então impensável. Segundo mencionam os jornais, nos rádios lageanos se podiam sintonizar emissoras de Santa Catarina, do Rio Grande do Sul, do Paraná, de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Minas Gerais, da vizinha

Argentina e também da Europa. Na programação das rádios circulavam as ideias mais frescas sobre o que estava se passando no mundo: as músicas de sucesso, as rádionovelas, os programas de auditório, os pronunciamentos presidenciais, as notícias da guerra, a propaganda política, os novos produtos do mercado etc. O que a tecnologia da radiodifusão estava oferecendo para ao público ouvinte era o acesso a um verdadeiro universo de informação sem precedentes na história, isso representava uma nova forma de estar no mundo que se realizava por meio das ondas de rádio.

A primeira iniciativa envolvendo a radiodifusão em Lages coube aos sócios, que em 1939 haviam aberto a oficina de aparelhos de rádio. Amaral, Lenzi e Boittini resolveram investir na ampliação dos negócios e em 26 de julho de 1941 inauguraram o sistema de alto-falantes que irradiava o programa batizado de *A Voz da Cidade*. Inicialmente o estúdio de onde se transmitia o programa dividia o mesmo espaço com a oficina onde Amaral consertava os aparelhos de rádio. O lugar era bastante oportuno, pois permitiu a instalação dos alto-falantes na Praça João Costa, o local mais frequentado da cidade, onde se concentrava o movimento do comércio, as reuniões festivas, os comícios políticos e outros eventos importantes no calendário da cidade.



Praça João Costa em meados da década de 1940. Ao fundo Colégio Aristiliano Ramos. Acervo do Museu Histórico Thiago de Castro.



Praça João Costa em meados da década de 1940, detalhe da movimentação de pessoas nas calçadas. Acervo do Museu Histórico Thiago de Castro.

Nessa parte central havia ainda a Praça João Ribeiro, em frente ao prédio da prefeitura e da catedral, e a praça do mercado público, que no decorrer dos anos 40 foi transferido para dar lugar aos jardins da nova Praça Belisário Ramos. Conforme observa Peixer (2002), na Praça João Costa:

ficavam os bares e cafés, espaço de reunião dos fazendeiros, políticos e comerciantes. Durante muito tempo havia o bar dos fazendeiros e o bar que era ponto de encontro dos políticos e comerciantes. Era o lugar mais movimentado da cidade, passagem obrigatória para todos os moradores. Os cafés e as calçadas eram ponto de encontro dos moradores que ali discutiam os acontecimentos do dia, fechavam negócios e olhavam atentamente o movimento. (PEIXER, 2002, p.127)

A Praça João Costa também era o local onde acontecia o *footing* – palavra do inglês que foi incorporada ao vocabulário da época para designar os passeios que aconteciam nos finais da tarde. Esse era o momento de desfrutar do ócio, namorar, flertar, reunir-se com os amigos, conversar e saber das novidades. A *Voz da Cidade* era transmitida nessa ocasião, enquanto a população passava o tempo na praça e os clientes movimentavam os bares e cafés. Na nova a “paisagem sonora” do centro da cidade as transmissões da *Voz da Cidade* dividiam lugar com o ruído dos automóveis, com os passeios na praça e com o movimento do comércio. Conforme demonstram os jornais da época, o programa, que era apresentado diariamente das

19h às 21h, passou a fazer parte do cotidiano da cidade com uma programação que procurava atrair a atenção daqueles que passavam pela Praça João Costa.

A *Voz da Cidade* funcionava como um programa de variedades e não diferia em muito dos modelos de programas radiofônicos daquela época, exceto talvez pelo formato menos segmentado, já que concentrava em um único horário uma grande multiplicidade de conteúdos que, em geral, nas emissoras era dividido em programas mais específicos ao longo da programação. O conteúdo diversificado procurava alcançar um público muito heterogêneo que frequentava a praça durante o *footing*, nesse ínterim, incluía notícias do dia, oferecimentos musicais, propagandas comerciais, anúncio de eventos, quadros de humor, declamação de poesias, palestras, pronunciamentos políticos, seleção de músicas gravadas e apresentações ao vivo dos artistas da cidade. Em algumas ocasiões a *Voz da Cidade* também repetia o sinal de emissoras de rádio de outras cidades para transmitir programas de grande audiência na época. Isso mostra como os responsáveis pela programação da *Voz da Cidade* estavam preocupados em fazer um programa condizente com os formatos de sucesso no período e por esse motivo estavam atentos ao que se passava no cenário radiofônico nacional e às preferências dos radiouvintes. Os programas com apresentações ao vivo tinham grande destaque na programação das emissoras desse período, nesse sentido, segundo informam as matérias veiculadas nos jornais, os diretores da *Voz da Cidade* preocuparam-se em manter desde o princípio um *cast* de artistas que realizavam periodicamente apresentações durante o programa.

Segundo informam os jornais da época, os gêneros musicais que marcaram a programação da *Voz da Cidade* foram basicamente o samba, o tango, a valsa, o bolero, a rumba e o jazz. Apresentavam-se no programa os artistas que compunham as *big bands* da cidade e algumas vezes também solistas de violão e acordeom. Os gêneros dançantes tinham ampla difusão nacional nesse período, constituíam boa parte do repertório corrente no mercado fonográfico e na programação das emissoras de rádio do país. Além disso, tais gêneros ajudaram a compor muitos dos ambientes sociais característicos da vida moderna nas cidades – os cinemas, os salões de baile, os auditórios das emissoras de rádio, os bares etc. Portanto, assumiram durante boa parte do século XX um status de símbolos da moderna vida social nos centros urbanos. Na passagem do século XIX para o século XX – momento em que se inicia um processo de urbanização mais intenso no Brasil – a

música dançante teve grande relevância nas novas formas de sociabilidade que surgiam nas cidades. Na passagem do século XIX para o século XX a difusão de gêneros como o lundu, o tango e o maxixe esteve intimamente relacionada com o surgimento dos espaços de entretenimento nas cidades frequentado pela população urbana (TINHORÃO, 1998). No decorrer do século XX a música popular seguiu sendo um elemento importante nesses espaços, entretanto, o leque de gêneros musicais apreciados se ampliou acompanhando o ritmo de internacionalização do mercado musical, em grande parte assumida pela indústria de entretenimento norte-americana. Com os desenvolvimentos obtidos nessa área cada vez mais o mercado musical proporcionava aos ouvintes os gêneros musicais representativos de diversos países. Nesse sentido, gêneros como o samba, o tango, a valsa, o bolero, a rumba e o jazz deram um tom cosmopolita aos ambientes urbanos principalmente entre as décadas de 1930 e 1960. Da mesma forma, a programação da *Voz da Cidade* acompanhou essa tendência, tanto nas músicas tocadas em disco durante o programa, quanto com relação aos músicos que se apresentaram ao vivo.

Dentre os ambientes sociais característicos da vida moderna nas cidades podemos destacar os salões de baile. No período em questão os centros urbanos foram tomados pela moda da dança e os gêneros populares dançantes, interpretados por *big bands*, deram o ritmo nos bailes finos das elites burguesas. Conforme observa Rocha (2010) sobre São Paulo:

Entre os anos 1930 e 1960, a prática social dos bailes se impôs como um dos entretenimentos mais cultuados pelos paulistanos, juntamente com o cinema. Aliás, para as mulheres e os homens dessa geração – damas e cavalheiros –, o bailar com decoro, elegância e graça constituíram pré-requisitos da boa formação dos jovens. Importante espaço de sociabilidade, no momento em que São Paulo assume as feições de uma grande metrópole, os bailes passaram a demarcar o calendário das festas da cidade: aniversários dos clubes, datas comemorativas das diversas associações profissionais, coroamento de inúmeros concursos de *miss*, bailes de debutantes, formatura, *réveillon*, carnaval etc. Nesse sentido, a formação da escuta musical dessa geração associou-se aos passos da dança, a fruição da música ancorou-se no desenho de sua coreografia. (ROCHA, 2010, p. 382-383)

Nas décadas de 1940 e 1950 em Lages, os elegantes bailes do “grand mond social” – termo usado nos jornais locais – eram também importantes eventos sociais que reuniam as lideranças políticas, os oficiais militares, os fazendeiros e os

empresários da região. Por esse motivo ocupavam um espaço de grande destaque no calendário da cidade. Isso pode ser notado na imprensa, muitas vezes até páginas inteiras dos periódicos eram dedicadas a esses acontecimentos. Em geral os eventos eram promovidos pelos clubes 14 de Junho, 1º de Julho e ocasionalmente por personalidades políticas e militares da cidade. Os bailes reuniam nos luxuosos e ornamentados salões da cidade as personalidades da “alta sociedade” que, vestidas em trajes de gala, dançavam em pares pela madrugada adentro ao som de *big bands* e *orquestras típicas* (de Lages e de outras cidades do sul do Brasil, como Florianópolis e Porto Alegre)²⁸. No repertório desses grupos estavam os gêneros dançantes mais representativos dos salões de baile daquele período, conforme já citei anteriormente: o samba, o tango, a rumba, a valsa, o bolero e o jazz. Em Lages identifiquei pelo menos três *big bands* atuando nos bailes e na programação da *Voz da Cidade*, a Jazz Orquestra América e Jazz Band Aracy e o Jazz Tabajara.²⁹



Jazz-Orquestra América. Acervo do Museu Histórico Thiago de Castro – sem data.

²⁸ As *big bands* eram formações instrumentais que ficaram conhecidas na década de 1930 por interpretarem arranjos em estilo swing. Por sua vez a orquestra típica é o conjunto característico do tango argentino.

²⁹ Não confundir com a *Orquestra Tabajara* do Rio de Janeiro.

As *big bands* dos anos 30 e 40 foram formações instrumentais amplamente adotadas nos programas de rádio da época. Emissoras como a Rádio Nacional (Rio de Janeiro), a Rádio Record (São Paulo), e a Rádio Mayrink Veiga (Rio de Janeiro) mantiveram grandes orquestras com essa formação, que executavam não só o repertório de jazz norte-americano como também sambas e outros gêneros latino-americanos. Segundo escreve Rocha:

A propagação da cultura musical das *big bands* se impôs como a trilha sonora dos anos da II Guerra Mundial. Seu estilo passou a referenciar em larga medida a padronização dos arranjos dos diversos gêneros musicais que circularam no período, a exemplo dos ritmos latino-americanos. Em sua roupagem orquestral, a rumba, o merengue, o bolero, o samba entre outros passaram a estampar os timbres e harmonizações inspirados nessa estética musical. Cabe observar, tal estetização sonora iria afirmar-se como referente de modernidade no campo da produção e consumo da música popular difundida nesse momento. (ROCHA, 2010, p. 389.)

Por questões financeiras as estações menores não comportavam orquestras muito grandes, trabalhavam com formações reduzidas, como é o caso da *Voz da Cidade*. De qualquer modo, essa sonoridade cosmopolita – que reunia nas orquestras jazzísticas os gêneros musicais de várias partes do mundo – constitui um modo particular de fazer música no rádio, amplamente difundido no Brasil.

A difusão das *big bands* como modelo que congregava os gêneros musicais mais representativos da vida moderna nas cidades também está relacionada com o contexto político internacional do Estado Novo, que favorecia a entrada de produtos culturais norte-americanos difundidos por meio da indústria fonográfica, do cinema, da radiodifusão, da publicidade etc. Estes dois últimos, aliás, têm uma relação inseparável considerando a regulamentação da exploração comercial instituída por Vargas a partir da década de 1930 que permitia manter as atividades radiofônicas por meio da venda de espaços publicitários.

O tipo de publicidade que era veiculada nacionalmente nas grandes emissoras de rádio do país estava relacionado ao mercado de consumo dos produtos de circulação nacional e muitos destes vinham da indústria norte-americana (combustíveis, automóveis, aparelhos elétricos etc.). Por outro lado, exploravam um mercado de publicidade mais relacionado ao comércio local. A fundação da *Voz da Cidade* não foi um evento isolado, nesse período eram muito comuns os de sistemas de alto-falantes nos centros das cidades e em muitos casos

essas iniciativas acabaram por originar diversas estações de rádio pelo país. Grande parte da renda dos sistemas de alto falantes originava-se da venda de anúncios aos comerciantes locais, constituindo já o mercado publicitário que iria manter as atividades das emissoras de rádio alguns anos mais tarde. Em Santa Catarina, além da Rádio Clube de Lages, também iniciaram como sistemas de alto-falantes a Rádio Difusora de Itajaí 1941 e a Rádio Guarujá de Florianópolis em 1945. (MUSTAFÁ, 2009)

Já nas primeiras menções feitas à *Voz da Cidade* nos jornais, esperava-se que o sistema de alto-falantes logo se transformasse em uma estação de rádio propriamente dita³⁰. Foi Carlos Joffre do Amaral quem tomou frente nesse projeto. Para isso empenhou-se em convencer pessoas influentes da cidade, no sentido de convencê-las da importância de se ter uma estação de rádio local. Embora a *Voz da Cidade* já tivesse alcançado grande êxito entre o público que frequentava a Praça João Costa no início da década, a concretização do projeto de uma emissora da cidade só se deu no final de 1948.

Antes de ir ao ar a Rádio Clube de Lages, foi preciso reunir esforços de várias personalidades – incluindo autoridades políticas e eclesiásticas, fazendeiros, empresários, profissionais liberais e comerciantes – a fim de acumular o capital necessário para a abertura da empresa e negociar com as autoridades federais a concessão que autorizaria o funcionamento da emissora. Dessa forma, em 1946, Joffre do Amaral convocou os interessados para participar da organização de uma sociedade anônima que se denominou Rádio Clube de Lages S/A. Reuniram-se cento e vinte e três acionistas que integralizaram um capital social no valor de trezentos e cinquenta mil cruzeiros, dividido em setecentas ações ao portador, com valor unitário de quinhentos cruzeiros. Entre os sócios fundadores estavam Vidal Ramos Júnior (prefeito em exercício), Indalécio Arruda (prefeito anterior), Mário Augusto de Sousa (dono da Empresa de cinema e teatro M. A. de Sousa Ltda., notável promotora de espetáculos artísticos na cidade), além de vários outros membros das oligarquias políticas Costa e Ramos. O estatuto da Rádio Clube de Lages S/A (anexo 03), publicado nos jornais em março de 1946, previa a existência de três cargos de diretoria que inicialmente foram presididos por Osni Regis (como

³⁰ Ao noticiar a inauguração da *Voz da Cidade*, em 1941, o *Guia Serrano* escreve: “Para que a Voz da Cidade progrida, para que, talvez em tempos não remotos, Lages venha a possuir uma estação de rádio emissora, é necessário o amparo e o apoio de todos os lageanos, em particular do comércio e da indústria.” (GUIA SERRANO, 17/08/1941, p.02)

diretor-presidente), João Dias Brascher (como diretor-gerente) e Carlos Joffre do Amaral (como diretor-técnico).

Após o esforço coletivo iniciado em 1946 pelos acionistas na reunião do capital, nas negociações da concessão e nos demais preparativos, vai ao ar, em dezembro de 1948, a Rádio Clube de Lages com o prefixo ZYW3, ficando também conhecida pelo público somente como W3. O início das transmissões foi noticiado com grande entusiasmo pelo jornal *Correio Lageano* de 01 de janeiro de 1949 em matéria intitulada *Lages possui uma estação de rádio*:

Já não duvidamos da força de vontade e do espírito empreendedor dos lageanos, quando se trata do progresso de sua cidade natal. As últimas realizações levadas a bom termo pelo esforço particular e sempre secundadas pelo poder público, demonstram que uma mentalidade nova vem influenciando poderosamente no ânimo dos nossos contemporâneos, na conquista de tudo que se relaciona com os modernos métodos de vida. Reportemo-nos aos primórdios da nossa grande realização que hoje já é uma realidade. Nos estúdios de “A Voz da Cidade” Joffre Amaral, esse pioneiro da rádio transmissão entre nós, sonhava com uma estação emissora em nossa cidade. Pregava a sua necessidade e ao mesmo tempo demonstrava a possibilidade desse empreendimento. Estava lançada a semente que havia de germinar porque fora lançada no cerne da laboriosidade tradicional dos filhos da terra de Correia Pinto. As marchas e contra-marchas efetuadas durante o lapso de tempo que mediou, entre aquela época e o dia de hoje, são de conhecimento de muitos. Mas, a ideia germinada cresceu e o milagre se fez sentir vencendo as inúmeras dificuldades que se antepuseram aos que secundaram e amparam a ideia de Joffre do Amaral. Um numeroso grupo de lageanos patriotas, progressista e amantes de sua terra natal, constituídos em sociedade anônima, puseram a disposição do técnico, o capital necessário para que Lages pudesse falar ao Brasil, pelas ondas hertzianas, do seu planalto maravilhoso. E a “Rádio Clube de Lages” está constituída... E a emissora instalada e falando, em caráter experimental, dos seus estúdios montados no quarto andar do suntuoso Marajoara. Na linha do horizonte, sobre o Morro do Posto, erguem-se majestosas as torres da nossa estação de rádio, apontando para o céu, na ânsia de se fazer ouvir. Saudamos, no limiar de 1949, os beneméritos acionistas da Rádio Clube de Lages, representados pelos dinâmicos diretores, Sr. Dr. Osní Regis, João Dias Bräscher e Joffre Amaral, como também ao digno prefeito de Lages, Sr. Vidal Ramos Júnior, que cooperou decisivamente para que Lages possuísse a sua estação de rádio, hoje posta ao serviço da vida social e econômica do nosso município. (CORREIO LAGEANO, 01/01/1949, p.01)

As *rádio-clubes* eram comuns desde os anos 20 e 30, quando algumas das primeiras emissoras do país eram mantidas pela contribuição de entusiastas

reunidos em agremiações que visavam o desenvolvimento da atividade radiofônica no país.³¹ Essa fase da radiodifusão brasileira foi marcada pelo amadorismo dos curiosos que se reuniam para desfrutar da nova tecnologia. Portanto, a programação desse tipo de emissora não visava o grande público, era pautado na preferência de seus associados e não seguia a mesma dinâmica que se observou, de modo geral, na programação radiofônica dos anos posteriores. Segundo conta Tinhorão (1998):

Formando um grupo de *amadores de radiofonia*, como se costumava dizer então, a aparelhagem extremamente simples dos primeiros receptores era montada na sala de casa de um dos sócios, entregando-se todos, inicialmente, ao trabalho aleatório de captar transmissões geralmente de navios. (TINHORÃO, 1998, p. 33)

Tal prática foi mais comum antes da legalização da radiodifusão comercial no início da década de 1930 – processo já abordado no primeiro capítulo deste trabalho. Nos anos seguintes as emissoras comerciais, mantidas pela exploração da publicidade radiofônica, foram paulatinamente tomando o espaço dos *rádio-clubes*, dando início ao período de profissionalização da radiodifusão no Brasil. Tal profissionalização se caracterizou pelo trabalho conjunto e especializado de diretores, técnicos, apresentadores e artistas que, atentos à expansão do mercado radiofônico, criaram uma programação atraente para a crescente audiência e seus segmentos. Muito embora a Rádio Clube de Lages trouxesse em seu nome o adjetivo “clube”, não significa que a emissora tenha se constituído da mesma maneira que as agremiações das décadas anteriores. Mesmo que o artigo segundo do já citado estatuto não deixe claro que o objetivo da sociedade era a exploração comercial da radiodifusão, o que se observa é que a emissora funcionou – e funciona ainda hoje – como emissora comercial, ou seja, mantida por meio da publicidade radiofônica³². Portanto, sua programação visava tornar-se atrativa para o público ouvinte e interessante para os potenciais anunciantes.

³¹ A primeira emissora de Santa Catarina constitui-se nesses moldes. A Rádio Clube de Blumenau foi fundada em 1935 por um grupo de associados que pretendia reunir-se em prol do desenvolvimento da radiodifusão.

³² O artigo segundo do estatuto deixa vaga a informação sobre esse aspecto, informando apenas que “O objetivo da sociedade é a exploração de radiodifusão”.

2.3 SOBRE A PROGRAMAÇÃO DA RÁDIO CLUBE DE LAGES

Uma das lógicas do trabalho no meio radiofônico, no que diz respeito à radiodifusão comercial, é a articulação dos elementos da programação de tal forma que as atrações ofereçam para a emissora um melhor aproveitamento em termos de audiência; ingrediente este que alimenta o interesse dos anunciantes. A segmentação do público ouvinte é uma das ferramentas que contribui para uma racionalização da programação radiofônica, orientada pela relação entre publicidade e público alvo. Dessa forma, o conteúdo da programação era organizado em horários que correspondessem à rotina do público ouvinte. Entre as décadas de 1930 e 1940, as primeiras emissoras a alcançarem altos níveis de audiência em uma ampla parcela do território brasileiro acabaram produzindo um modelo de programação – orientado, em certa medida, pela segmentação do público – que norteou o mercado radiofônico nacional. Segundo escreve Tinhorão:

Esse novo tipo de programação produzida, acima de tudo, para a conquista da audiência dos chamados rádio-escutas, ou rádio-ouvintes, estava destinado a mudar não apenas o tipo de relacionamento com esse mesmo público (o tratamento de “sua senhoria” seria logo mudado para “amigo ouvinte”, chegando no Rio de Janeiro o locutor Cristóvão de Alencar a aprofundar a intimidade ao dirigir-se a seus ouvintes com a expressão “amigo velho”), mas implicaria ainda a adoção de uma série de modificações na própria estrutura das emissoras, sempre visando a uma aproximação maior com os ouvintes. (TINHORÃO, 1998, p. 44)

Nesse sentido, alguns formatos de programa ficaram consagrados nesse período, como é o caso das radionovelas, dos noticiários, dos contos infantis, dos shows de calouros, quadros humorísticos, entre outros. Emissoras como a Rádio Nacional (Rio de Janeiro), a Mayrink Veiga (Rio de Janeiro) e a Rádio Record (São Paulo) desenvolveram verdadeiras “receitas” que foram seguidas por muitas das estações de rádio menores, como é o caso da Rádio Clube de Lages.

O conto *Zé Pacato comprou um rádio*, de autoria do Frei Silva Neiva, publicado no jornal *Guia Serrano* de 14 de novembro de 1940, ajuda a ilustrar a relação da programação radiofônica e da diversificação de seu conteúdo com a segmentação do público no período em que o rádio era ainda uma grande novidade para muitos radiouvintes que viviam no interior do país. A história se passa no interior de uma família de classe média que nos idos da década de 1940 compra o

seu primeiro aparelho de rádio. A família criada pelo autor representa o estereótipo de uma família comum que quer desfrutar do vasto conteúdo proporcionado pelas diversas estações de rádio disponíveis no *dial*. Assim, aparecem o pai, Zé Pacato; a mãe, Maria; a sogra de Zé Pacato; o filho caçula, Antônio, e a filha mais velha, Helena. Personagens que representam os principais segmentos da audiência – um trabalhador, uma dona de casa, uma mulher idosa, uma criança e uma adolescente. Quando a família está toda reunida na sala, Zé Pacato resolve ligar pela primeira vez seu novo aparelho para ouvir as notícias mais recentes da guerra. A sogra de Zé Pacato resolve se manifestar e protesta: “Hoje não, tenha santa paciência! Estou com dores de cabeça.” Os dois entram em discussão e Zé Pacato, querendo afirmar sua posição de chefe da família, finaliza: “Quem manda aqui sou eu!” A sogra irritada sai da sala enquanto Zé Pacato segue convicto a procurar o noticiário no *dial*. Entre chiados e interferências de toda espécie passa pelas estações de Buenos Aires, Londres, São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, até que em meio a todo aquele ruído se escuta as notas de uma valsa. Helena, a filha mais velha, se manifesta suspirando: “Mas que beleza, que encanto!” Entusiasmada Maria responde: “E dizer que esta música vem aí pelos ares...” Zé Pacato, ainda decidido a ouvir as notícias da guerra, continua girando o *dial*, passa pela transmissão de uma ópera e na estação seguinte uma partida de futebol. Antes que Antônio, o filho caçula, se entusiasmasse com o jogo, Maria manifesta: “Mas, por amor de Deus, Pacato. Esse negócio de jogo de futebol não interessa a ninguém. Volte à estação onde você estava.” Zé Pacato obedece à mulher e Antônio protesta: “Papai, procure de novo a estação que estava irradiando o jogo. Este negócio de ópera não interessa a ninguém.” Pacientemente Zé Pacato volta à transmissão da partida, porém, Helena, de novo opina: “Que aborrecimento! Papai, veja se encontra uma jazz-band.” Maria responde severamente: “Minha filha, você sabe muito bem que não suporto jazz aqui em casa. Então, não sabe que sua avó está com dores de cabeça? Pacato, procure a estação da ópera.” Pacato já irritado com toda a confusão exclama: “Mas, que diabo! Vocês querem tudo ao mesmo tempo! Pois, quem manda aqui em casa sou eu. Vamos ouvir notícias da guerra.” Nesse momento um relâmpago risca o céu e imediatamente a luz se apaga. Zé Pacato acende um fósforo e olha no relógio: “Puxa, barbaridade! Já são duas horas e vinte e cinco! E que dor de cabeça! Que dor de cabeça! Amanhã vou vender este diabo de rádio!”

O autor ironiza sobre a discrepância que havia entre as preferências de cada membro da família sobre a vasta programação emitida pelas estações de rádio, revelando uma forma de organizar a programação radiofônica de maneira segmentada, ou seja, seguindo uma lógica baseada no consumo de objetos culturais pelo público ouvinte baseando-se em categorias como faixa etária, gênero, classe social etc. Zé Pacato quer saber das notícias da guerra, Maria quer ouvir a ópera, Helena a *jazz band* e Antônio o jogo de futebol. A partir da profissionalização da atividade radiofônica, essa forma compartimentada de pensar a programação tornou-se um paradigma que orientou a radiodifusão comercial a partir da década de 1930.

Segundo observa Oliveira (2009), o rádio tomou um espaço totalizante na música brasileira no momento em que passou a concentrar (depois dos anos 30) em um mesmo lugar uma grande variedade de gêneros musicais. Ao mesmo tempo em que esses gêneros se viram agregados pela radiodifusão, sofreram um processo de “especialização dos seus diferentes gêneros e autonomia dos seus discursos estéticos.” (OLIVEIRA, 2009, p.243) que seguiu a lógica da segmentação dos conteúdos na programação. Nesse sentido, a música de rádio – disposta na programação em forma de mercadoria – assim como os demais conteúdos, também colabora na constituição dos gêneros musicais e seus relativos consumidores.

Antes de iniciarem as transmissões da Rádio Clube de Lages, quando ainda estava sendo negociada a concessão da emissora com o governo federal, os diretores já planejavam alguns dos pontos centrais da futura programação. Em entrevista ao jornal *Guia Serrano* de 17 de outubro de 1948, às vésperas da inauguração da rádio, Carlos Joffre do Amaral fala das atrações que iriam compor o quadro de programação da emissora: “Nosso programa será extenso e variadíssimo; duplas caipiras, horas literárias, calouros, já estão sendo organizados, e, não faltarão patrocinadores entre os comerciantes idealistas da nossa próspera Lages.” Na fala de Joffre está presente a relação entre programação e publicidade seguindo a lógica do rádio comercial; um conteúdo variado, porém segmentado, que deveria atrair um público diverso, mas também segmentado, e tornar-se interessante para os potenciais patrocinadores. Isso demonstra como os responsáveis pelas futuras transmissões estavam atentos aos modelos de sucesso do mercado radiofônico nacional. A citação demonstra também que o mercado publicitário a ser explorado

era o de anunciantes locais, basicamente o comércio, conforme ocorria nos tempos da *Voz da Cidade*.

Em 10 de maio de 1952 o jornal *Região Serrana* publicou o anúncio da Rádio Clube de Lages intitulado *Um programa para cada gosto*: “Tem para mulher, para o fazendeiro, para o povo (jornal) e para todos o show direto do Cine Teatro Marajoara, todos os domingos”. (REGIÃO SERRANA, 10/05/1952, p.02) Além do destaque para a segmentação da audiência, o anúncio destaca a centralidade do programa de auditório – o *Show W3* – que era transmitido nos finais de semana e destinava-se ao público em geral.



Show W3 transmitido do auditório da Rádio Clube de Lages. Grupo não identificado. Acervo da Fundação Carlos Joffre do Amaral.



Auditório da Rádio Clube de Lages lotado. Acervo da Fundação Carlos Joffre do Amaral.

Para se ter uma ideia de como se organizava a programação, podemos observar a tabela 1:

05h00min	Tavinho, Maneca e Souzinha
08h00min	Grande Jornal Falado da Rádio Clube de Lages – 1ª edição
08h30min	Música e variedades
10h30min	Arraial do Amola Faca (música e informação)
11h30min	Hora do Fazendeiro (informação)
12h25min	Grande Jornal Falado da Rádio Clube de Lages – 2ª edição
13h00min	Feliz aniversário, músicas e dedicatórias
18h00min	Oração da Ave-Maria
19h00min	A Voz do Brasil
20h00min	Variedades e musicais

Quadro 1: Programação da Rádio Clube de Lages na década de 1950.

Fonte: Nunes (2001, p.128)

Além desses programas, pude identificar durante a pesquisa a existência de: programa das Irmãs Bianchini (três vezes por semana), programa *Boate Azul* (aos sábados), o *Show W3* e o *Grande Rodeio W3* (aos domingos).

2.4. RADIODIFUSÃO E PODER POLÍTICO EM LAGES

Conforme demonstra Aldonei Machado (1999), em Florianópolis o *Serviço de Alto-Falantes Guarujá* foi recebido com estranhamento pela população. O sistema era visto como uma ruidosa perturbação ao cotidiano da cidade e os aparelhos ficaram conhecidos pejorativamente como “bocas-de-jacaré”. Além disso, a imprensa local por muito tempo omitiu a existência do sistema de alto-falantes, pois, segundo Machado, considerava-o como concorrência ao seu espaço publicitário. Diferentemente da capital, em Lages a *Voz da Cidade* teve desde o princípio boa receptividade na imprensa local. Abaixo transcrevo as matérias sobre a inauguração do sistema de alto-falantes veiculada nos jornais *Correio Lageano* e *Guia Serrano*:

A 26 do mês próximo passado foi inaugurado, nesta cidade, em ambiente de grande entusiasmo, um estúdio para propaganda por meio de grandes e possantes alto-falantes, instalados no ponto mais central de nossa urbs [sic]. A organização em apreço, para propaganda por meio de rádio, se denomina *Voz da Cidade*, está sob direção do Sr. Jofre Amaral, técnico da oficina “Zenit”, onde são consertados aparelhos de rádio receptores, e conta com elenco de cantores, humoristas e declamadores de primeira ordem, destacando-se os Varelas, Januário, Brascher, Joffre, Zaga e outros mais que, oportunamente incluiremos em nossos registros semanais. *Voz da Cidade* tem, pois, de forçosamente triunfar. “Correio Lageano” felicita sua direção e a todos que direta ou indiretamente estão concorrendo para o seu maior prestígio, pois, com sinceridade confessamos, bem merece já o apoio de todos, por serem ótimos os seus programas e os esforços dos seus organizadores dignos de apreço. (CORREIO LAGEANO, 02/08/1941, p.3)

Mais uma feliz iniciativa que acolhida com gerais simpatias e mesmo entusiasmo pela população citadina, vem realizando noite por noite, das 7 às 9 horas o seu variado programa correspondente à sua finalidade. “A Voz da Cidade”, tendo como diretores o Sr. Dr. J.

Bottini e Oswaldo Lenzi, é uma organização para propaganda por meio de rádio. Acompanhados pelo Sr. Vitoldo Derengowski visitamos há dias o “studio” da “A Voz da Cidade”, instalado numa sala do Lages Tênis Club. O nosso amável cicerone mostrou-nos os aparelhos, simples mas perfeitos, uma apreciável discoteca e um aparelho de telefone já em funcionamento e que prestou ótimos serviços para festa em prol do Preventório. Com os dois possantes alto-falantes colocados em ponto central da cidade, “A Voz da Cidade” acha-se em condições para preencher perfeitamente o fim para o qual foi fundada. Oferecendo aos ouvintes um programa de músicas escolhidas, anúncio e farto noticiário, “A Voz da Cidade” conquistou a estima da população e tornou-se já uma necessidade. Mas isto não deve bastar. Para que “A Voz da Cidade” prospere e progrida, para que, talvez em tempos não remotos, Lages venha a possuir uma estação de rádio emissora, é necessário o amparo e o apoio de todos os lageanos, em particular do comércio e da indústria. Nossos calorosos parabéns aos organizadores da *Voz da Cidade* e nossos votos de prosperidade para que “A Voz da Cidade” contribua de um modo sempre mais eficiente para elevar o bom nome de Lages. (GUIA SERRANO, 17/08/41, p.02)

Os dirigentes da *Voz da Cidade* sempre mantiveram um bom relacionamento com as elites getulistas locais e essa “boa vontade” da imprensa para com o sistema de alto-falantes – diferentemente do que ocorreu em Florianópolis – pode ser visto como reflexo de articulações políticas que favoreciam os discursos dominantes no período. A orientação de ambos os periódicos, *Guia Serrano* e *Correio Lageano*, favoreciam a atuação política das elites na cidade servindo como veículo de legitimação dos discursos e práticas desses grupos. Conforme afirma Batista (2009):

Preconizados por uma elite que tentava implantar um novo modelo de comportamento e de ambiente urbano, as representações e discursos acerca da configuração social encontravam espaço para disseminação nos jornais. As novas posturas eram endossadas pela imprensa, cuja atuação contribuiu com a criação dessa nova identidade. (BATISTA, 2009, p. 51)

Os discursos produzidos nessa esfera procuravam conjugar os ideais de mudança e permanência, entendendo Lages como uma cidade que se transformava com seu “progresso”, mas que deveria manter os padrões de conduta e hierarquia de seus espaços sociais (PEIXER, 2002, p.100). Uma espécie de aliança com essas oligarquias políticas fez da *Voz da Cidade* um veículo das ideias getulistas e nesse sentido, o microfone do programa foi ocupado não só pelo seu cast de artistas, mas também pelos dirigentes municipais e por membros das elites locais. Em matéria

intitulada *Pela Voz da Cidade* o jornal *Guia Serrano* de 28 de agosto de 1941 noticiava:

O Sr. Cel. Caetano Costa escreveu a biografia do Cel. João Costa que foi lida pela “A Voz da Cidade” em a noite de 14 de agosto e ouvida por grande número de radio-ouvintes. O trabalho do Cel. Caetano costa foi vivamente apreciado por quantos tiveram o prazer de ouvir a biografia do venerado homem público que foi o Cel. João Costa. (GUIA SERRANO, 28/08/1941, p.3)

Em seguida o periódico transcreve a palestra do Coronel Caetano Costa³³. Cito o trecho inicial:

Embora afastado compulsoriamente por visível descrepitude [sic], consequente da marcha inevitável dos janeiros, tanto mais rápida quanto mais nos aproximamos do seu término, afastado digo, das lides intelectuais da nossa terra, senti um enérgico rebate do idealismo dos passados dias, ao saber que um pugilo de bravos e esforçados moços haviam criado a emissora local, denominada a *Voz da Cidade*. Que entre o seu vasto e interessante programa uma seção existia, destinada a propagar e recomendar á atenção e estima pública os nomes daqueles que passaram ou ainda estão na jornada terrena, deixando no caminho rastros inapagáveis que estão servindo ou vão servir de marcos milhares, de bons roteiros as gerações que surgem. Bravíssimo! É mais uma expressão cultural da nossa cidade. (GUIA SERRANO, 18/08/1941, p.3)

A abertura desse espaço destinado “a propagar e recomendar a atenção e estima pública” de certos personagens da história lageana, tendo sido assumido por representantes das oligarquias locais, pode ser visto como uma forma de construir discursos sobre o passado que privilegiava a imagem de hegemonia dos coronéis na cidade. Tais discursos focalizavam não só o passado, mas o presente dessas oligarquias, sendo que, nas palavras do Coronel, deveriam ser “de bons roteiros as gerações que surgem”. A iniciativa de Caetano Costa não foi um fato isolado na programação da *Voz da Cidade*. Os jornais mencionam a participação de outros representantes das elites políticas locais, como o prefeito Indalécio Arruda e o Major Otacílio Costa. Este último atuava como colaborador do jornal *Guia Serrano* e seus artigos eram lidos durante as transmissões da *Voz da Cidade*.

³³ O Coronel Caetano Costa era filho do Coronel João Costa, ambos eram representantes de uma tradicional família de latifundiários ligados de longa data ao poder político na cidade. Note-se que o segundo empresta seu nome à praça onde estava instalada a *Voz da Cidade*.

Embora possa parecer anacrônico na década de 1940 falarmos de oligarquias coronelistas já que, de maneira geral, a historiografia aponta a década anterior como sendo o período de declínio desse modelo político no Brasil, em Lages o que se pode observar é uma reorganização desses grupos no sentido de garantir sua permanência no poder. Nesse ínterim, ao mesmo tempo em que as oligarquias lageanas adequaram-se ao discurso político desenvolvimentista de Vargas, enfatizando o “progresso” e a “modernização” da cidade, trataram de manter sua hegemonia política a partir de regulamentações que buscavam disciplinar os espaços e as práticas sociais (PEIXER, 2002, p. 54). Conforme observa Peixer:

Essa conjugação dará a principal tonalidade para a constituição da cidade, para as intervenções no urbano, propostas e direcionadas pela oligarquia no poder. Intervenções, nas quais estão presentes elementos da modernidade (afinados com intervenções urbanas em outras cidades) e elementos tradicionais de gestão. (PEIXER, 2002, p.54)

O período em questão é marcado pela redefinição dos usos dos espaços públicos na cidade operada pelo poder público e nesse processo as praças – espaços de intensas relações de sociabilidade e também monumentos à intervenção do Estado no espaço urbano – receberam especial atenção dentro dessa política. Schafer chamou a atenção para a utilização do alto-falante como instrumento de apropriação do espaço acústico: “O alto-falante também foi inventado por um imperialista, pois respondeu ao desejo de dominar outras pessoas com o próprio som.” (SCHAFER, 2001, p.135). Nesse sentido, podemos dizer que a instalação da *Voz da Cidade* correspondeu a uma forma de ocupação da Praça João Costa, marcando o cotidiano da população ao falar indistintamente aos letrados e iletrados que desfrutavam daquele espaço. A *Voz da Cidade* definia naquele espaço uma nova “paisagem sonora” (SCHAFER, 1991; 2001) que, por sua vez, era definida pela produção/reprodução dos discursos das velhas oligarquias sobre uma “nova e moderna” cidade. Essa situação não foge à característica que marcou muito fortemente a radiodifusão nas décadas de 1940 e 1950, sua íntima ligação com a política, especialmente com relação aos regimes ditatoriais, como era o caso do Estado Novo naquele período.

Isto demandou um intenso reordenamento dos espaços que foi caracterizado pela intervenção direta das elites políticas locais. Conforme discutido no capítulo

anterior, a relação entre música e modernização, no caso do Brasil, caracterizou-se também pela participação direta das políticas estatais nos meios de comunicação. Segundo observa Wisnik (2003):

O Estado Novo explicita as relações entre a música e a política no Brasil de um modo muito significativo. Tomando a exaltação do trabalho, juntamente com o ufanismo nacionalista, como base de sua propaganda, o Estado subvenciona a música como instrumento de pedagogia política e de mobilização de massas, tentando fazê-la portadora de um *ethos* cívico e disciplinador. (WISNIK, 2003, p.120)

O rádio com sua notável capacidade de mobilização das massas foi o principal meio pelo qual esse processo foi possível. Já foi descrito anteriormente a aproximação expressiva entre o regime de Vargas e a radiodifusão. Ao mesmo tempo em que ocorre tal aproximação intensifica-se as ações de exaltação de símbolos da nação – e aí a música aparece como importante aglutinador – como parte de uma estratégia nacionalista em favor do regime. Além disso, a associação de personalidades importantes do universo radiofônico à figura do presidente – dentro de um modelo de governo personalista – foi também bastante significativa e contribui para explicitar as relações entre música e política nesse período.

Procurei vislumbrar a atuação das elites políticas locais junto ao novo meio de comunicação que marcou sua presença na cidade a partir de 1941. A atuação dessas elites se deu, nesse caso, pela promoção de certo tipo de “modernização” na cidade segundo seus interesses políticos, que por sua vez encontravam correspondência no âmbito da política nacional de Getúlio Vargas.

A seguir veremos que mesmo após o fim do Estado Novo a música continua a manter um vínculo forte com a política. No caso do repertório produzido no âmbito da Rádio Clube de Lages veremos de que maneira a música irá aparecer como forma de ação política de grupos que marcam sua posição nos debates sobre as identidades nacionais.

CAPÍTULO 3

MÚSICA DE RÁDIO

O presente capítulo trata do repertório musical produzido no âmbito da Rádio Clube de Lages durante a década de 1950 buscando localizar o período dentro dos processos que envolveram a música brasileira. Conforme observado, a Rádio Clube de Lages surgiu desde o princípio com uma proposta claramente voltada para a música sertaneja³⁴ e acabou assumindo também uma relação de proximidade com a música gaúcha.³⁵ Nesse sentido, irei discorrer sobre a produção dos artistas que compunham o cast da Rádio Clube de Lages e eram as principais atrações da emissora naquele período: as duplas Tavinho e Maneca, as Irmãs Bianchini e o acordeonista Souzinha. Além de trabalharem como músicos e apresentadores, esses artistas lançaram discos pela gravadora Copacabana Chantecler, apresentaram-se em emissoras de outras cidades e foram as principais atrações nos eventos promovidos pela Rádio Clube de Lages em Santa Catarina e nos estados vizinhos do Paraná e Rio Grande do Sul.

³⁴ Na matéria do *Guia Serrano* de 17 de outubro de 1948, já citada anteriormente (página 48), Carlos Joffre do Amaral destaca que a programação da emissora iria contar com apresentações de duplas caipiras oriundas de um contexto musical que, de maneira geral, podemos chamar de música sertaneja.

³⁵ O presente capítulo não propõe uma discussão mais aprofundada sobre estes gêneros musicais, mas suas manifestações dentro de um formato radiofônico no caso específico da Rádio Clube de Lages. Para uma visão mais ampla sobre a música sertaneja ver Oliveira (2009), sobre a música gaúcha ver Marcon (2009).



Cartaz de divulgação do cast da Rádio Clube de Lages na década de 1950. Acervo da Fundação Carlos Joffre do Amaral.

Segundo observa Oliveira (2009), há uma tendência recente dentro dos estudos acadêmicos em privilegiar a articulação de dois aspectos da música popular no Brasil (sobretudo em forma de canção), sendo a sua manifestação enquanto expressão de processos sociais e enquanto idioma de ação simbólica. O processo

de formação de gêneros musicais populares no Brasil – e neste caso o que interessa aqui é o gênero musical sertanejo – nos remete a processos sociais mais amplos e debates que ocorrem em âmbito nacional desde o século XIX. Nesse sentido, o gênero musical pode ser percebido, usando as palavras do autor, como “‘olho mágico’ pelo qual se podem vislumbrar processos sociais” (OLIVEIRA, 2009, p. 165).³⁶ Por outro lado, a percepção dos gêneros musicais enquanto idioma de ação simbólica evidencia sua dimensão política. Em tal perspectiva aparecem como formas de agência de grupos sociais que, por meio de tais manifestações, marcam sua presença nas relações de poder que permeiam o social.

A respeito desses dois aspectos na música sertaneja Oliveira escreve:

No caso da música sertaneja, especificamente, esta dupla dimensão [expressão e idioma de ação simbólica] da música popular é mais do que evidente. O surgimento e o desenvolvimento de tal gênero podem ser analisados como uma expressão de diversos debates sociais no Brasil: as discussões sobre os tipos humanos presentes na sociedade, o embate entre a construção da Nação e a manutenção dos poderes regionais, o confronto entre os meios urbano e rural, os discursos sobre modernidade e tradição cultural no país, a emergência de novos atores sociais, dentre outros. Ao mesmo tempo, a música sertaneja, em diferentes momentos, se apresentou como um canal simbólico de ação de diferentes grupos sobre a sociedade: como forma de afirmação do regionalismo paulista em relação ao projeto de construção nacional centrado no Rio de Janeiro; como idioma de crítica da modernidade por parte da classe média urbana que se desenvolveu na primeira metade do século XX; como prática de lazer para uma larga fatia de trabalhadores imigrantes a partir dos anos 70, ou ainda, como forma de construção de identidade para jovens nos anos 1990. (OLIVEIRA, 2009, p. 168)

Pensando nesses dois aspectos, podemos dizer que a música sertaneja produzida pelo rádio nesse período os vincula de maneira bastante inovadora, pois toda a politicidade de seu canal de expressão (comunicação de massa) e idioma de ação simbólica (artistas tocando ao vivo, formatos específicos de gravação, arranjos e timbres) faz com que a canção sertaneja veicule valores sociais que tomariam outra dimensão se apresentados por outros meios. Nesse sentido, modernidade e progresso, no caso mais específico da Rádio Clube de Lages, são categorias centrais para o tipo de produção musical que analisaremos em seguida. A análise de

³⁶ É importante acrescentar que essa condição é uma via de mão dupla: na medida em que os gêneros musicais revelam-se como formas de expressão dos processos sociais, também produzem novos sentidos para os mesmos.

canções que formaram o repertório de programas da rádio apresenta musicológicas particulares que possibilitam uma reflexão mais ampla sobre a inserção de um tipo de música e de um tipo de homem que iriam integrar o imaginário social brasileiro da época.

A partir dessas considerações, é possível pensar que há todo um processo em curso no país em que também a Rádio Clube de Lages e seu *cast* se inserem. Tal processo diz respeito a uma reavaliação dos intelectuais brasileiros sobre o tema da “brasilidade”, à formação e desenvolvimento do país e também a uma política centralizadora jamais vista. Nesse sentido, pensar a relação entre gêneros musicais, formatos, meios faz-se bastante relevante, a meu ver, na medida em que os formatos, meios, tecnologias empregadas em qualquer produção artística não podem ser vistos como neutros, desprovidos de agência. Ao contrário, agem sobre o produto artístico, sobre o espaço sonoro, sobre a política nacional. Como vimos, o rádio tornou-se uma das tecnologias do século XX em que mais se pode observar esse fenômeno.

3.1 MÚSICA, NAÇÃO E MODERNIZAÇÃO

Em *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*, Florencia Garramuño (2011) propõe analisar as redes de sentido que se entrelaçam com os elementos do primitivo e do moderno no processo de conversão do tango e do samba em “músicas nacionais”. Esse processo de conversão se localiza mais precisamente na primeira metade do século XX e, guardadas as particularidades, acontece de forma bastante semelhante no tango e no samba. O fio condutor da pesquisa é, nas palavras da autora, a análise dos “sentidos culturais construídos pelas interseções de diferentes e heterogêneos objetos culturais”. (GARRAMUÑO, 2011, p. 20) Nesse sentido, coloca em diálogo os escritos dos intelectuais modernistas, iconografia, cinema e literatura que fazem referências ao tango e ao samba no período em questão. A autora argumenta que esses gêneros musicais – emblemáticos no

processo de construção da idéia de “cultura nacional” – são capazes de representar um ponto central comum da idéia de modernização na Argentina e no Brasil. Ao voltar-se para o primitivo, brasileiros e argentinos encontraram o que se considerava como “puro”, portanto, mais representativo, nas culturas desses dois países. No século XIX, por outro lado, o elemento “primitivo” foi em grande parte responsável por uma visão negativa do samba e do tango. Portanto, nas décadas de 1920 e 1930 o primitivo e o moderno se conjugam em torno de uma idéia de identidade nacional. A autora chama esse paradoxo de “modernidade primitiva” no intuito de afastar-se do pensamento dicotômico que, à primeira vista, pode separar os dois conceitos. Portanto, o trabalho realizado por Garramuño e por uma importante parcela dos estudos de música popular no Brasil procura sinalizar a relação entre gêneros musicais e projetos políticos relacionados à representação de nações modernas, e no caso da América Latina, o estabelecimento tardio de seus Estados nacionais. Da mesma forma, a música sertaneja que protagoniza a produção radiofônica entre os anos 40 e 50 deu prosseguimento aos processos de construção da nação e atualizou o conteúdo de categorias como modernidade e progresso.

De acordo com Antonio Candido (1997) no prefácio do livro *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, é possível pensar em um *tripé* do pensamento sobre o Brasil a partir das obras de Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala*), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*) e Caio Prado Júnior (*Formação do Brasil Contemporâneo*). Com perspectivas teóricas diferenciadas sobre a formação do país, estas obras apontam para uma reinterpretação da sociedade brasileira e de antigas concepções que tomavam a idéia de *mestiçagem* como um empecilho ao desenvolvimento nacional. Se pensarmos em como os intelectuais europeus, desde o século XIX, passaram a centrar sua atenção sobre a formação de um povo/Estado Nacional, verificamos de que maneira também os intelectuais brasileiros dão conteúdo renovado à conceitos produzidos no Velho Continente – como é o caso do conceito de folclore, intimamente relacionado à formação dos Estados Nacionais europeus.

Segundo Ortiz (2005), em meados do século XIX, quando o termo *folclore* foi criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor e os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em “voltar ao passado” como os românticos. Sob influências do projeto positivista, acreditava-se que o domínio científico da natureza permitiria uma liberdade nunca antes

experimentada. Porém, no caso do Brasil, os intelectuais do final do século XIX se viram ainda diante de outra pergunta, diretamente ligada à questão da identidade nacional: “quem somos, afinal?”

Para Ortiz, nesse momento, a questão da identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do “popular” pelos grupos sociais, e à própria construção do Estado Nacional. As noções de “raça” e “meio” fundamentaram epistemologicamente as análises desses intelectuais brasileiros, a exemplo dos estudos folclóricos de Sílvio Romero, que dividia a população brasileira em habitantes das matas, das praias, das margens de rio, dos sertões e das cidades (ROMERO apud ORTIZ, 2005, p. 16). Os intelectuais brasileiros acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como a forma mais eficiente para afirmar a identidade nacional, por meio de peculiaridades regionais. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, “deseducados”, e ao mesmo tempo, testemunhas e “arquivos” da tradição. Essas manifestações folclóricas que, segundo eles, encontravam-se presentes principalmente no meio rural, estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo. Acreditava-se, nesse sentido, na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado (pesquisando tradições, costumes) e do desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem. É um dilema bastante claro nas obras de Sílvio Romero, que passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesias e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional.

Ainda segundo Ortiz, Gilberto Freyre reeditou a temática racial, para constituí-la em objeto privilegiado de estudo. No entanto, ele não vai tomá-la mais em termos raciais, como fizeram Euclides da Cunha ou Nina Rodrigues, e sim a partir da escola culturalista da antropologia norte-americana. O distanciamento entre o biológico torna-se ainda maior, positivando a categoria mestiçagem e considerando-a como o fundamento do nacional. Nesse sentido, a obra de Gilberto Freyre tornou-se um novo referencial para se pensar o Brasil, ainda que sua análise tenha sido criticada como demasiadamente luso-cêntrica e discriminatória. Desse ponto de vista, *Raízes do Brasil*, publicado três anos depois, parece adquirir uma perspectiva menos equilibrada (harmônica) sobre a formação do Brasil, inserindo no debate a idéia do

jogo dialético entre oposições e contrastes. Por sua vez, *Formação do Brasil Contemporâneo* assimila de maneira dramática uma visão pessimista sobre as instituições brasileiras e o legado do *sentido* da colonização dos trópicos.

Alguns autores também privilegiaram o estudo de determinadas regiões do Brasil e suas formações culturais como uma forma de entendimento sobre a unidade do país, como é o caso de Oliveira Vianna (1987) em *Populações Meridionais do Brasil*, ou Darcy Ribeiro (1980) em *Os Brasileiros: Teoria Social do Brasil*. Os estudos sobre música popular, de certa maneira, acabaram por assimilar muitas das perspectivas esboçadas por estes intelectuais. Garramuño demonstra que a presença de uma intelectualidade e de uma vanguarda artística nacionalista na América Latina teve importância central no processo que estabelecia os significados de modernidade cultural para o Brasil e Argentina. Após a elaboração e a valorização do caráter “primitivo” no samba e no tango – pelos artistas e intelectuais das décadas de 1920 e 1930 – esses gêneros passaram a relacionar-se diretamente com as noções de “moderno” e “nacional”. Foi através do elemento primitivo que o samba e o tango entraram para a categoria de “música moderna” e representante da identidade nacional, mesmo antes da difusão do “samba exaltação” e do “tango patriótico” - cujas letras evidenciavam mais diretamente o caráter nacionalista. (GARRAMUÑO, 2011, p. 117).

A tomada do samba como ícone representativo da cultura nacional acompanha o processo de centralização política empreendida a partir da revolução de 1930. A exaltação de símbolos da cultura popular, tidos como representativos do nacional, teve um papel bastante relevante dentro do projeto político posto em prática por Getúlio Vargas, sendo sistematicamente incentivada durante todo o período que esteve no poder – entre 1930 e 1945. Dois exemplos dessa atuação são a participação de músicos nacionalmente reconhecidos como Carmen Miranda e Ari Barroso no programa *Hora do Brasil* – o que contribuiu para aproximar a figura desses artistas ao discurso político varguista – e a estatização da Rádio Nacional – que, a partir daí, assumiu um papel central na produção de uma imagem totalizante sobre o que seria a “música brasileira”.³⁷ Essa manobra é parte do projeto político varguista que propunha a centralização como forma de fortalecer a unidade nacional

³⁷ Sobre a “Hora do Brasil” e a estatização da Rádio Nacional dentro do projeto político de Getúlio Vargas, ver MacCann (2004).

em detrimento da política regionalista dos coronéis, observada no período anterior.³⁸ Nesse cenário, o Rio de Janeiro ocupava uma posição fundamental para o sucesso do projeto político centralizador. Segundo Oliveira (2009):

O Rio assume, nos anos 30 e 40, uma posição hegemônica na produção de discursos sobre o Brasil – passa a ser o centro privilegiado, porque relacionado ao poder político, de produção do discurso sobre a “brasilidade”. Assim, o que é definido como nacional é apresentado por uma lente orientada pelo Rio de Janeiro. (OLIVEIRA, 2009, p. 267)

Ainda segundo Oliveira, o Rio de Janeiro já ocupava desde o século XIX uma posição de capital cultural do país. No entanto, o que ocorre a partir de 1930 é o encontro da centralidade cultural com a centralidade política. Nesse processo de apropriação e reinterpretação de elementos da cultura popular, onde o Rio de Janeiro aparecia como vetor, a radiodifusão desempenhou um papel importante, aquela paisagem sonora onde o todo (Brasil) e as partes (regiões) se conciliavam em disputa, conforme notou Oliven (1992). As primeiras emissoras de rádio a serem ouvidas em todo o território nacional localizavam-se no Rio de Janeiro e a programação transmitida por elas passou a influenciar decisivamente a radiodifusão no país. Nesse sentido, compositores e intérpretes que se consagraram nacionalmente passaram invariavelmente pelas emissoras da capital do país. Portanto, podemos dizer que o Rio de Janeiro se impôs como um ponto de convergência das tendências do meio musical no Brasil. O regionalismo verificado na música sertaneja, nesse sentido, ao invés de se contrapor à política varguista, também passou a atuar na conformação da idéia de nacional, colaborando com uma noção de progresso que já havia sido reformulada pelos intelectuais dos anos 30. É como se o samba como gênero musical centralizador da ideia de Brasil não pudesse dar conta das tensões políticas oriundas da desigualdade regional de um país de dimensões continentais. A música sertaneja viria conciliar um conjunto de representações bastante plural que perpassavam um gigantesco interior do Brasil, indo de Pernambuco, passando por São Paulo e chegando ao Rio Grande do Sul. São categorias como as de caipira, sertanejo e caboclo que passariam a fazer parte do cancionário popular constituído no rádio e com o rádio.

³⁸ Outro exemplo dessa política de centralização foi a já anteriormente citada cerimônia de queima das bandeiras estaduais marcando o início da implantação do regime do Estado Novo.

Apesar da centralidade do samba carioca nos discursos sobre a “música nacional”, outros gêneros musicais, representativos de regiões diferentes do país, passaram a ganhar espaço na programação das rádios do Brasil a partir da década de 1940. Tais gêneros musicais estão ligados a representação de um “Brasil profundo”; um Brasil em suas “raízes”. Para explicar melhor o que isso significou de fato, podemos observar que nos anos 30 as tensões entre nação e região – que tiveram diferentes momentos desde o século XIX – passam a centrar-se na representação da unidade nacional a partir do centro, representado, nesse caso, pelo Rio de Janeiro. Com relação à música, as representações do nacional passaram invariavelmente pela capital, pelo samba do Estácio, pelo carnaval e pela figura do malandro carioca. Entretanto, com a progressiva popularização do baião, da música sertaneja e da música gaúcha outras, representações passaram, em certa medida, a compor o que chamamos de música brasileira.³⁹ A diferença está em que aqui podemos observar muito mais um elogio do todo através das partes. Isto é, o Brasil que não se vê apenas pelo espelho do centro político no Rio de Janeiro, mas que também é refletido, sob outra ótica, a partir do interior. A música sertaneja, mais especificamente, acabou por centralizar esse processo no repertório radiofônico justamente por sua capacidade de assimilar elementos do baião (gênero igualmente importante na época) e da música gaúcha, tanto em sua temática quanto em seus arranjos e timbres, como analisaremos com relação às gravações do cast da Rádio Clube de Lages. Se pensarmos nos primórdios da representação do interior do Brasil pela música, observamos que esta não era uma novidade dos anos 30 e 40. Nas décadas anteriores a capital do país foi invadida por uma espécie de “moda sertaneja”, identificada com certo tipo de exotismo pela população urbana carioca. Nesse contexto surgiram diversos grupos – entre os quais podemos citar Grupo de Caxangá, Turunas Pernambucanos e Bando de Tangarás – que se popularizaram tocando gêneros musicais tidos como representativos do interior do país (MORAES, 2000). Tais grupos saíram no carnaval do Rio de Janeiro vestidos com trajes característicos apresentando-se com um repertório que, além de maxixes e choros, possuía também toadas, cocos e emboladas.⁴⁰ Nesses grupos estavam

³⁹ Oliveira (2009) observa que muito embora a música sertaneja tenha ganhado notabilidade nesse período, há uma tendência em omitir esta manifestação (uma espécie de esquecimento) dentro discurso acadêmico sobre música brasileira.

⁴⁰ Moraes comenta que em São Paulo, sob influência da capital carioca, também surgiram grupos como estes (por exemplo, os Chorões Sertanejos e os Turunas Paulistas).

presentes algumas das mais importantes figuras do cenário musical carioca como Pixinguinha, Donga, João de Barro e Noel Rosa. É importante destacar que a atuação desses grupos no Rio de Janeiro era vista como uma manifestação relacionada à categoria de “música regional” e, conforme observa Oliveira, o “regional” nesse caso aponta para uma equivalência com o universo rural. Aqui, novamente o Rio de Janeiro aparece como ponto de convergência das tendências musicais que permeavam o Brasil. Portanto, a definição do “regional/rural” ocorre a partir do “urbano”, ou seja, da capital.

As manifestações musicais consideradas como regionais apresentavam instrumentações e timbres que se diferenciam muito claramente da música sertaneja produzida nas décadas posteriores. Tratava-se de uma leitura carioca sobre os gêneros do interior, pautada na sonoridade do maxixe, conforme explica Oliveira:

De certa forma, o que ocorreu nos anos 30 e 40, foi a “independência” dos diferentes gêneros musicais com relação à sonoridade do maxixe: a música caipira centrou-se apenas na viola e no violão, dispensando cavaquinhos e flautas; o baião (surgido em 1946) centrou-se no trio acordeom-triângulo-zabumba; e até o samba, se lembrarmos que o samba do Estácio centralizou-se em torno de elementos percussivos que o diferenciavam do samba amaxiado dos anos 10 e 20. (OLIVEIRA, 2009, p.260)

Os protagonistas dessa música não encarnavam o que se entendia como caboclos, caipiras ou sertanejos. Estes só iriam se constituir “em carne, osso e espírito” a partir da atuação de artistas vindos do interior para atuar nas rádios dos grandes centros do país. O sucesso dessa atuação pode ser observado na propagação de músicos sertanejos também no *cast* das emissoras do interior, como é o caso da Rádio Clube de Lages.

3.2 MÚSICA NA RÁDIO CLUBE DE LAGES

Com a progressiva proliferação de espaços de produção musical no interior do país, sob a lógica da nova indústria da música – e aí o rádio teve um papel

central –, outras regiões do Brasil apropriaram-se das representações sobre o nacional. Em setembro de 1948, às vésperas da inauguração da Rádio Clube de Lages, a dupla Alvarenga e Ranchinho esteve apresentando-se na cidade com grande sucesso de público, no teatro Marajoara. Nesse período a dupla tinha grande projeção em todo o país, sendo os artistas mais representativos da música caipira no cast da Rádio Nacional desde o início dos anos 40. O jornal *Correio Lageano* noticiou o evento com grande destaque colocando Alvarenga e Ranchinho como importantes ícones da cultura brasileira.

Quem assistiu o espetáculo de Alvarenga e Ranchinho no teatro Marajoara desta cidade, e observou a luta pelas entradas, quem penetrou no seio da numerosa assistência e riu com ela, identificando-se com seu entusiasmo, ficou convencido que essa dupla do riso deve representar algo de muito profundo para o nosso povo. Artistas como Silvio Vieira, Maria Celeste, Dora Komar, Alice Ribeiro, Procópio [Ferreira] e outros,⁴¹ não foram tão aplaudidos e com tanto entusiasmo. Explica-se Alvarenga e Ranchinho tocarem em todas as fibras de nosso corpo e descerem até as fibras de nossa personalidade, porque apresentaram-se como caboclos, falando a gostosa língua brasileira de nosso interior, revelando-nos todo o espírito bom e simples do caboclo, cantando as suas “toadas”, as suas modas, as suas emboladas. Com Alvarenga e Ranchinho foi o caboclo que triunfou. Aplaudimos neles dois excelentes intérpretes desse novo tipo humano que o Brasil vai apresentando ao mundo. Descendentes portugueses, africanos, alemães, italianos, poloneses, homens de todas as raças, tal é o público que aplaude essa dupla caipira. No Brasil informe, onde todos os povos do mundo se vêm encontrar, se vêm fundir, para representar na história, como já se disse, o inverso da torre de Babel, o caboclo representa o primeiro cristal dessa fusão de raças. Como Euclides da Cunha todos nós sentimos que no caboclo está o cerne da nacionalidade. Se, em nós, alguma coisa nos prende a esta terra e a esta gente, é a parcela de caboclismo que todos nós trazemos conosco e que é o denominador comum da nossa raça. Alvarenga e Ranchinho realizaram o prodígio de acentuar na alma do público que encheu o Marajoara, essa pinta cabocla, daí a unanimidade dos aplausos que receberam. Euclides da Cunha, que estudou de perto o caboclo, viu nele, uma coragem e uma resistência invulgares, uma capacidade de sacrifícios que não tem limites quando se trata de defender a sua crença, inteligência, probidade, generosidade, viva e ingênua fé cristã. Esta foi a razão do grande êxito de Alvarenga e Ranchinho. Muito embora fazendo uma caricatura, eles encarnaram o espírito da nacionalidade. Da nacionalidade que se reúne em torno do caboclo, como seu núcleo gerador. Da imensa e informe nacionalidade que faz todo o possível por se compreender. (CORREIO LAGEANO, 04/09/1948, p.02)

⁴¹ Esses artistas apresentaram-se nos palcos da cidade ao longo da década de 1940. É importante ressaltar que tais apresentações indicavam uma renovação na vida cultural na cidade, que via surgir a profusão de espetáculos e companhias artísticas vindo de todo o país.

O texto vem falar de um “Brasil profundo”, interiorano, que em certa medida opõe-se, ou melhor, particulariza-se em relação a um Brasil “da capital”, representado por símbolos da cultura popular que foram tomados como “nacionais” nas décadas anteriores e tiveram como núcleo o Rio de Janeiro. No texto, o autor reconhece a centralidade da música na cristalização de uma ideia de nacionalidade, de uma identidade representativa da nação. Entretanto, não se trata de qualquer nacionalidade, mas, nas palavras do autor, daquela “que se reúne em torno do caboclo, como seu núcleo gerador.” Portanto, trata-se de um Brasil em particular; na mesma medida que se evidencia se particulariza, diante do todo que congregaria uma ideia de nação brasileira.

Ao falar do caboclo – figura que aqui genericamente está representando o homem do interior – o autor coloca-o como “cerne da nacionalidade”, ou seja, como núcleo, e por esse motivo toca as fibras do corpo e da alma. O caboclo aparece como um “novo tipo humano que o Brasil vai apresentando ao mundo”. O “novo” manifesta a criação consciente de um significado para esse caboclo, ou seja, deixa transparecer a ação por traz de um projeto político que, através da definição de um “tipo humano”, quer criar ou recriar um Brasil. Não é exatamente o caboclo que é novo, mas os significados e conteúdos da categoria sendo formulados sob outra ótica. A representação do caboclo – que ao longo da história confunde-se com o caipira, com o sertanejo e ainda com o gaúcho⁴² – já era tema da literatura desde o século XIX, muito antes de a música tornar-se um elemento importante nessa construção.⁴³ Entretanto, os significados atribuídos a essa representação tiveram diferentes significados em distintos períodos, ora vistas como negativas, ora sendo positivadas.

⁴² Não quero afirmar que essas categorias não apresentam distinção entre si, na verdade cada um desses termos possui uma complexidade particular que, no entanto, extrapolam os objetivos do presente trabalho. Por outro lado, é possível afirmar que em alguns contextos tais categorias, guardadas as particularidades, apontam para um mesmo universo representativo do “interior” do Brasil. Um exemplo é a fonte em questão, onde a dupla Alvarenga e Ranchinho, que em outras ocasiões são identificados como caipiras ou sertanejos, aparecem aqui como caboclos. Além disso, segundo observa Oliveira (2009): “Durante muito tempo, “sertanejo” teve conotações mais amplas (e, em certa medida, ainda o tem) e até o final do século XIX indicava o habitante do interior de forma indistinta (OLIVEIRA, 2009, p. 173).” [grifo nosso] Para uma discussão mais elaborada sobre essa questão ver Oliveira (2009).

⁴³ Segundo observa Oliveira, a partir da Independência do Brasil, a literatura toma um papel importante na definição dos regionalismos no país que, por sua vez, se pautava na definição dos tipos brasileiros em um movimento onde a literatura é tomada quase como “ciência”. Exemplos desta tendência são Euclides da Cunha, José de Alencar, Simões Lopes Neto e Lima Barreto.

Vale citar, mesmo que brevemente, o exemplo mais conhecido desse movimento de negação e posituação do sertanejo: o personagem do Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato em 1914. O Jeca Tatu surgiu em um texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, cujo título, *Velha Praga*, já denota um caráter pejorativo. O personagem – reconhecido como caboclo – é descrito por Monteiro Lobato como uma “quantidade negativa” que não se adapta à civilização. Preguiçoso, doente e mal vestido, o caboclo, segundo o autor, esquiva-se do “progresso” e por esse motivo era posto como um fator que favorecia o atraso do país. É interessante notar que nessa perspectiva o “progresso” é trazido, entre outros, pelo imigrante europeu, representado no texto pelo italiano. Portanto, a visão de Monteiro Lobato se afasta da interpretação do caboclo apresentada anos mais tarde no texto sobre Alvarenga e Ranchinho que, nesse aspecto, preconiza a posituação da miscigenação (incluindo aí não só o italiano) como valor fundamental desse tipo brasileiro.

Nessa representação inversa da torre de babel, apresentada no texto do *Correio Lageano*, a mestiçagem é positivada e deixa de ser vista como motivo de atraso para o Brasil; deixa de se constituir como algo a ser superado. Ao contrário, essa “fusão de raças” – “portugueses, africanos, alemães, italianos, poloneses, homens de todas as raças” – produzia um “denominador comum” que tornava possível a nação. Na visão sustentada pelo texto, esse “denominador comum” não só fez com que Alvarenga e Ranchinho fossem ovacionados pelo público do teatro Marajoara, mas permitiu que se evidenciasse aquilo que identificava a todos que estavam presentes.

Início esta sessão citando o texto do *Correio Lageano*, procurando demonstrar que também Alvarenga e Ranchinho, a partir desse momento, passam ao status de paradigma da música sertaneja. Isto é, elementos centrais como a configuração, o canto em terças paralelas e os timbres (OLIVEIRA, 2009) tornam-se o modelo de produção de uma música que o rádio irá impulsionar de maneira contundente. É o que acontece na Rádio Clube de Lages, que passa a ter uma programação especificamente voltada para este nicho de consumo de bens culturais. Nesse sentido, o repertório que considero a seguir envolve levar em conta um modelo de produção musical sertaneja e sua proximidade com a música gaúcha atualizado pela tecnologia de comunicação do rádio. Não é possível pensar a música sertaneja sem a atuação de um tipo de programação musical no rádio que possibilitou a entrada de

gêneros oriundos não apenas do interior de São Paulo (como o cururu, a catira e a moda de viola), mas também de gêneros identificados com outras regiões do país (nesse caso, da música gaúcha, o chote, a valsa rancheira e a vaneira). Além disso, Oliveira analisa que, desde a metade dos anos 30, podemos observar a entrada de gêneros musicais de outros países, como o Paraguai (guarânia, polca paraguaia) e México (bolero, corrido). Nesse sentido, podemos dizer que a música sertaneja produzida em Lages, ao assumir elementos da música gaúcha, por exemplo, não se constitui como paradoxo, mas atualiza uma das principais particularidades da música sertaneja: o poder de condensar elementos e símbolos culturais de distintas regiões.

Nos anos 30 os músicos do sul do Brasil que circulavam por emissoras do Rio de Janeiro e São Paulo apresentavam elementos bastante difusos sobre uma “cultura gaúcha”. Difusos até mesmo no próprio estado do Rio Grande do Sul, já que os movimentos regionalistas gaúchos só irão estandardizar estes elementos a partir das décadas de 1950 e 1960. Dentre os distintos momentos do movimento regionalista gaúcho, é central a fundação dos Centros de Tradição Gaúcha (CTG), a partir de 1945, que irão contribuir decisivamente na definição de símbolos, indumentária, gêneros musicais etc. Outro momento importante foi a fundação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) que, na década de 1960, passou a centralizar e regular as atividades dos CTG’s, contribuindo para a consolidação da já citada estandardização de uma cultura gaúcha.⁴⁴ Dentre os músicos que aturam no cenário nacional antes da consolidação dos CTG’s e do MTG, podemos citar Pedro Raymundo, Teixeira, Túlio Piva, Gildo de Freitas e Zé Mendes⁴⁵. Nesse sentido, a música sertaneja produzida nesse período dialoga com distintos elementos e não pode ser tomada a partir de um determinismo geográfico centrado no sudeste. Um exemplo disso são as gravações de Tonico e Tinoco tematizando o gaúcho: *Gaúcho*, *Recordação de Gaúcho*, *Gaúcho Alegre*, *Gaúcho Franco*, *Adeus Gaúcha*, *Flor Gaúcha e Rio Grande*.

⁴⁴ Para uma discussão mais aprofundada sobre o papel do movimento regionalista gaúcho na música ver Lucas (1990) e Marcon (2009).

⁴⁵ Sobre esses artistas ver Mann (2002).

3.2.1 Tavinho e Maneca

A dupla Tavinho e Maneca – Otávio de Souza e Manoel Correia– iniciou na radiodifusão em 1940 nos programas de auditório da Rádio Clube de Lages, onde participaram como calouros interpretando canções da dupla paulista Tonico e Tinoco. Saíam de Palmeira, localidade do interior do município de Lages, para participar dos programas que eram apresentados por Carlos Joffre do Amaral aos domingos no auditório da emissora. Depois de terem vencido alguns concursos de calouros, foram logo contratados por Joffre para integrarem o cast da Rádio Clube de Lages, assim como ocorreu com muitos outros artistas de rádio na mesma época. Assim, sem nunca terem tido outras experiências com radiodifusão, Tavinho e Maneca passaram a viver na cidade para atuarem como músicos e apresentadores de programas na emissora lageana. Nos primeiros anos de funcionamento da Rádio Clube de Lages a emissora ainda não gerava uma renda muito grande e não tinha condições de pagar bons salários ao seu cast de artistas e apresentadores, por isso, segundo conta o próprio Maneca, Tavinho e Maneca precisaram obter empregos paralelos para se sustentar em Lages – o primeiro como frentista de um posto de gasolina e o segundo como garçom.

As gravações da dupla às quais tive acesso durante a pesquisa foram realizadas pela gravadora Copacabana⁴⁶ no ano de 1956, com a participação de Souzinha – Orestino de Souza Mello –, acordeonista e também apresentador de programas na Rádio Clube de Lages. Trata-se do primeiro disco de 78rpm de Tavinho e Maneca, possuindo duas composições: *Cenário Catarinense* (faixa 01 do CD em anexo) e *Chotes do Papai* (faixa 02 do CD em anexo). Sob este nome, a dupla gravou outros dois discos pela gravadora Chantecler⁴⁷ com as seguintes composições: *Corina* (faixa 03 do CD em anexo), *Saudades de São Joaquim* (faixa

⁴⁶ A gravadora Copacabana foi fundada no Rio de Janeiro no final da década de 1940 e na década posterior foi transferida para São Paulo. Alguns artistas que lançaram discos pela gravadora foram Teixeira, Tonico e Tinoco, Waldick Soriano e Luiz Gonzaga.

⁴⁷ A Chantecler foi fundada em 1958 tendo sede em São Paulo. Surgiu como gravadora especializada no gênero musical sertanejo, tendo como diretor artístico o músico Diogo Muleiro, integrante da dupla Palmeira e Biá. Dentre outros artistas que trabalharam com a Chantecler, podemos citar Tião Carreiro e Pardinho, Teixeira e Pedro Bento e Zé da Estrada. Segundo observa Vicente (2010) a gravadora tinha como público alvo a população de baixa renda, por esse motivo tomou como estratégia de mercado o lançamento de grande parte dos seus discos no formato 78rpm. Tal formato era mais barato em relação ao LP (*Long Play*), que nesse período passava a dominar o mercado nacional de discos.

04 do CD em anexo), *Volte, meu amor* (faixa 05 do CD em anexo) e *Baile na roça* (faixa 06 do CD em anexo).



Souzinha com seu acordeom. Acervo pessoal de Maria Osmarina Küster Mello.

Dentre essas canções escolhi tecer considerações sobre a valsa rancheira *Saudades de São Joaquim*. A escolha desta se dá primeiramente por tratar-se de um gênero (valsa rancheira) recorrente na música produzida no âmbito da Rádio Clube de Lages e, além disso, pela letra, cuja temática evidencia uma relação entre rural e urbano, interessante para pensar as questões desenvolvidas no presente trabalho.

Saudade de São Joaquim apresenta como temática uma das cidades mais importantes da Serra Catarinense de onde vieram muitos dos migrantes que passaram a residir na zona urbana da cidade de Lages nos anos 40. A letra diz respeito a um saudosismo que entende o ambiente onde os compositores se

encontram como distante e diverso da cidade de São Joaquim. No entanto, a oposição entre rural e urbano, Lages e São Joaquim, evocada pela música, pode ser relativizada na medida em que Lages apresentava um contexto bastante inicial de urbanização e do desejado “progresso” pela autoridade pública, além da distância espacial bastante curta entre os dois contextos. Portanto, não se trata de uma viagem que deixa para trás um longínquo e saudoso universo rural mitificado, mas um trânsito já bastante conhecido tanto dos compositores quanto da população em geral que residia na Serra Catarinense. A tentativa de integrar-se ao modelo temático da música sertaneja produzida nas grandes rádios do país, nesse sentido, é assimilada prontamente pelos músicos da dupla Tavinho e Maneca.

Um ponto a ser enfatizado é que o conteúdo localista da letra não deixa de seguir tal modelo, pois não se pode falar de uma “saudade do interior” sem nomeá-lo. Também faz parte do universo sertanejo essa indicação (nomeação) de lugares pitorescos do interior do Brasil, nomes de cidades e bairros que jamais seriam visitados senão através das ondas do rádio. A qualificação destes espaços é feita não somente pela letra, mas pelos próprios arranjos das composições. Grande parte da música sertaneja alia um tipo de instrumentação (e no caso da viola, distintas afinações), arranjo e ritmo a locais geográficos específicos. No caso da composição “Saudades de São Joaquim” é notável a presença do acordeom, instrumento fundamental nos conjuntos que atuavam nos bailes gaúchos do interior da Serra Catarinense e de outros estados do sul do Brasil.⁴⁸ Em seguida apresento a letra da composição dividida em seções:

Saudades de São Joaquim

Introdução

A

Saudades tenho saudades
Do rodeio e das manadas
Do povo da minha terra
Do passo da invernada

B

Tenho saudosa lembrança

⁴⁸ É importante notar que os artistas do cast da Rádio clube de Lages também atuaram em conjuntos de música gaúcha em bailes nos estados do sul do Brasil (ver foto no anexo 04).

Do meu querido rincão
Saudades da minha gente
Do pingo e do chimarrão

Refrão

Aiaiai, aiaiai, lailaraila, lailaraila

Interlúdio (melodia do refrão)

C

Tristonho eu vivo chorando
Pra nessa terra voltar
Saudades da minha amada
Não paro de soluçar

D

Ai meu Deus eu vou embora
Por esse mundo sem fim
Pra amar quem não me ama
Prefiro viver assim

Refrão

Aiaiai, aiaiai, aiaiai lailaraila, lailaraila

Interlúdio (melodia do refrão mais uma cadência sinalizando o final)

Com a audição da música, nota-se que as seções não se diferenciam em termos melódicos, o refrão faz referência à introdução e o fechamento da música marca uma vez mais esta referência acrescentando-se uma cadência que sinaliza o final. É importante enfatizar o protagonismo do acordeom na instrumentação e arranjo, já que a melodia é apresentada inicialmente e reafirmada no decorrer da música por este instrumento. Podemos dizer que voz e acordeom configurariam o imaginário sonoro da música produzida no sul do Brasil, portanto, acrescenta certo caráter gauchesco à canção. Nesse sentido, a já citada difusão entre categorias como caboclo, caipira, gaúcho e sertanejo faz-se visível também na maneira de constituir os arranjos das composições, já que a instrumentação não vê problemas em adequar o que o contexto dos compositores chamaria de música gaúcha com a música sertaneja. A suposta confusão entre as categorias constitui, assim, uma maneira específica de fazer música sertaneja ou gaúcha no período enfocado. Além disso, é possível dizer que a centralidade do acordeom na própria música gaúcha está relacionada às primeiras gravações de Pedro Raymundo, o “Gaúcho Alegre do

Rádio”, em rádios nacionais - como podemos observar na música “Saudades de Laguna”, 1941 (faixa 07 do CD em anexo).

Com relação ao refrão, os intérpretes utilizam um recurso bastante conhecido do formato canção, onde emitem sílabas sem sentido semântico (*aiaiai aiaiai aiaiai lalaraila lalaraila lalaraila*). O sentido evocado por essas sílabas na performance nos remete ao desejo de “chorar” o saudosismo da vida no campo; embora, nesse caso, a distância dessa vida anterior deva ser relativizada – até porque podemos considerar que muitos músicos viviam simultaneamente no campo e na cidade. Assim, “Saudades de São Joaquim”, composta em tom maior, apresenta ainda outro ponto interessante e comum à música sertaneja como um todo: o fato de não sujeitar-se ao determinismo – chamado de “patologia” por Ducrov e Todorov (1972) – de tons menores corresponderem às temáticas intimistas e tristes, e tons maiores a conteúdos alegres e festivos.

3.2.2 Irmãs Bianchini

A dupla lageana Irmãs Bianchini – Maria Osmarina Küster Mello e Heleninha Dorotéia Küster Chiquete – começou a fazer parte do *cast* de músicos e apresentadores da Rádio Clube de Lages a partir de 1954. Apresentavam-se com voz, violão e percussão, além de contarem com a participação do acordeonista Souzinha (com o qual Maria Osmarina casou-se em 1960). Como integrantes do *cast* da emissora, também participaram de eventos promovidos pela mesma em Lages e em estados vizinhos. Gravaram em 1958 um disco de 78rpm pela gravadora Chantecler contendo as canções “Disco Antigo” (faixa 08 do CD em anexo) e “Lencinho no Mar” (faixa 09 do CD em anexo). Posteriormente, Osmarina participou também da gravação do LP “Cabocla dos olhos verdes” de Berenice Azambuja e Trio Sulino.



Irmãs Bianchini e Souzinha (no canto direito) apresentando-se no Show W3 transmitido do auditório da Rádio Clube de Lages. Acervo pessoal de Maria Osmarina Küster Mello.



Irmãs Bianchini. Acervo pessoal de Maria Osmarina Küster Mello.



*Irmãs Bianchini e Souzinha apresentando-se no estúdio da Rádio Clube de Lages.
Acervo pessoal de Maria Osmarina Küster Mello.*

Decidi considerar a composição “Disco Antigo” por apresentar como temática a transição de tecnologias de gravação e reprodução de áudio, do gramofone ao rádio. Além disso, a composição faz referência a um universo de instrumentos musicais que supostamente representariam a música dos “discos antigos”. No entanto, a letra também admite que essa transição que levaria a substituição de uma tecnologia pela outra no campo da indústria fonográfica não é um processo

definitivo. O “disquinho” continua a girar e os instrumentos seguem fazendo do cotidiano dos ouvintes da rádio. Abaixo transcrevo a letra da composição marcando as seções:

Disco Antigo

Introdução

A

A melodia que eu agora canto
É um disco antigo que deixou saudade
A velha história de um gramofone
Girando toda a realidade
Um cavaquinho e um clarinete
O reco-reco marca o compasso
A melodia de uma sanfona
Acompanhando só no contrabaixo

Interlúdio (igual a introdução)

B

Logo em seguida veio a vitrola
A novidade sempre vem depois
O gramofone já ficou esquecido
Lá no cantinho pra contar o que foi
Mas quando gira o disquinho antigo
O reco-reco marca o compasso
A melodia de uma sanfona
Acompanhando só no contrabaixo

Interlúdio (repetição da melodia)

C

Passado o tempo aparece o rádio
A vitrolinha já não serve mais
O toca-discos não precisa dar corda
O som bonito por si mesmo sai
Mas quando gira o disquinho antigo
O reco-reco marca o compasso
A melodia de uma sanfona
Acompanhando só no contrabaixo

Interlúdio (igual a introdução)

Percebemos com a audição da música que – como no caso da composição “Saudades de São Joaquim” – acordeom é agora um instrumento central. É ele quem sinaliza a introdução característica da música num jogo de pergunta e

resposta entre o movimento dos baixos e os acordes nas notas mais agudas. Além disso, não só preenche a transição entre as estrofes como também realiza, após a sessão B, um interlúdio que repete a melodia do canto.

Também decidi considerar brevemente a composição “Lencinho no Mar” por uma particularidade bastante interessante: trata-se de um baião. Como discutido anteriormente, a música sertaneja produzida nesse contexto colocou-se como catalisadora de diferentes elementos que compunham um imaginário sobre o interior do país. Nesse sentido, não é paradoxal que as Irmãs Bianchini tenham incorporado em seu repertório um gênero musical não identificado socialmente com o contexto geográfico ao qual estavam inseridas. Ao contrário, demonstram uma inserção consciente no repertório temático mais geral da música sertaneja, já que a canção envolve a temática amorosa e, preferencialmente, uma infelicidade no amor.

Para encerrar este capítulo, é possível analisar que as composições consideradas e as informações sobre esses músicos nos levam a uma reflexão mais ampla sobre o que constitui a música de rádio nos anos 40 e 50, particularmente a música sertaneja no rádio. A relação entre a indústria fonográfica o rádio e seu cast de artistas e apresentadores forma um todo complexo pelo qual a musicologia histórica pode vislumbrar os valores musicais/sociais que estruturam não apenas um fazer musical, mas um fazer musical politicamente orientado. Embora seja bastante previsível pensar a relação entre música e projetos políticos, é preciso analisá-los de forma vinculada, onde não haja espaço para elementos musicais essencialistas, tampouco políticas “sem música”. Como analisado, a produção musical da Rádio Clube de Lages envolveu tanto um contexto de espetáculos na cidade, comentados por diários locais, gravadoras localizadas na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro e a própria tecnologia radiofônica, agente fundamental de processo de adequação dos meios a uma lógica de mercado em consonância com ideais de progresso e reestruturação da relação rural/urbano.

Paradoxalmente, um dos apresentadores e músicos citados, Maneca, continua a atuar na programação da emissora, produzindo nos habitantes da cidade uma dimensão de tempo em que a historicidade do desenvolvimento urbano de Lages alia-se a uma noção de que o passado coexiste com o presente. É ele a personagem, antiga e presente, pela qual os projetos políticos que almejavam o progresso da cidade – entusiasmados pela inserção do rádio – podem ser vislumbrados como um processo multifacetado. Isto é, se hoje o apresentador é

visto como um resquício de um tempo passado, ele é também um dos representantes de uma vanguarda musical que participou ativamente da constituição dos conteúdos atribuídos às categorias que atuaram na construção de uma ideia de nação na música brasileira. Nesse sentido, a contradição que poderia gerar uma relação musical dialética entre o campo e a cidade, parece significar tão somente um estado das coisas que deve ser percebido como perfeitamente possível, ainda que apresente tensões em diversos níveis. Assim, uma música produzida na cidade, mas que fala do campo, fala também de um país, de uma nação heterogênea em que o progresso nem sempre está ligado a projetos políticos em si, mas em sua relação com produções culturais que atuam sobre eles e lhes dão forma e conteúdo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como conclusão, procuro apresentar mais do que uma análise definitiva sobre o assunto, mas a elaboração de ideias que dão prosseguimento às discussões da presente pesquisa e sobre o que tenho chamado de *música de rádio*. Além disso, proponho problematizar a capacidade analítica de uma musicologia “sem homem”, como sugere Menezes Bastos (1995) e, sobretudo aqui, uma musicologia sem rádio; sem a centralidade dos suportes que, cada vez mais, declaram sua agência – se algum dia conseguimos evitá-la – e se colocam como mediadores de nossa audição de mundo, conforme ainda Menezes Bastos.

A produção musical que se realiza no âmbito da radiodifusão adquire um aspecto bastante particular. Dito de outra maneira, esta pesquisa propôs adotar a música de rádio como uma categoria analítica, delimitando-a como um objeto de estudo. Essa escolha teórico-metodológica se justificou na medida em que aceitamos que as condições de produção caracterizadas pelo universo radiofônico contribuem na significação da produção musical. Nesses termos, a configuração e o conteúdo geral dos programas – o que poderíamos definir como o “repertório musical” dos mesmos –, a segmentação de público disposta na programação, a identificação entre público e locutor, as informações dadas pelo apresentador sobre uma canção ou artista e o alcance territorial da emissora, concorrem para a produção de uma escuta historicamente localizada da música. Conforme Napolitano (2005, p. 259) os sentidos históricos de uma obra estão sujeitos tanto à sua linguagem técnico-estética – seus “códigos internos de funcionamento” –, quanto aos elementos que cercam a mesma, ou seja, o contexto que contribui para dar sentido às escutas históricas. O autor defende ainda que é preciso levar em conta os aspectos tecnológicos que envolvem uma determinada canção: métodos de gravação, formato do suporte etc. (2005, p.267). Dentro dessa perspectiva, os aspectos inerentes à radiodifusão tornam-se relevantes na análise da produção de músicas por meio do rádio.⁴⁹

⁴⁹ Sobre a produção televisiva, Napolitano escreve: “Na televisão, o tom da voz, a relação texto/imagem/ trilha sonora, a duração da notícia ou da cena, as estratégias de reiteração, o vocabulário escolhido, são elementos fundamentais para o telejornal ou a telenovela serem assimilados e ganharem sentido numa determinada sociedade.” (NAPOLITANO, 2005, p. 267)

A relação entre a difusão de novas tecnologias de comunicação de massa e a política nacional empreendida por Vargas foi analisada neste trabalho de acordo com a perspectiva de que o Estado passa a regular uma parte importante da vida cotidiana da população brasileira. Isto é, o ambiente doméstico, a partir da inserção do aparelho de rádio, entra em sintonia com um projeto claramente centralizador em que a indústria cultural será um importante aliado. Portanto, a música ouvida no rádio é também a comunicação entre o centro e as diferentes regiões do país; a audição de mundo que anuncia o projeto de progresso na constituição da nação. O surgimento de diferentes emissoras, estatais e privadas, contribuiu para o fortalecimento desse projeto, mas, sobretudo, inseriu um modelo de produção musical que irá problematizar e dar um conteúdo específico à relação entre o rural e o urbano, tão importante para pensar a noção de progresso alavancada pelas políticas governamentais. A própria natureza da produção radiofônica instituiu como uma de suas bandeiras um encurtamento espaço/tempo no qual as distintas regiões do país – e aí está todo o interior do estado de Santa Catarina, incluindo Lages – se integrariam através do rádio.

Nesse sentido, desde o início da radiodifusão no Brasil é possível perceber o interesse político-econômico que essa produção irá suscitar. A produção musical inserida nesse contexto não poderia fugir a lógica de um mercado de bens culturais em franca expansão. No entanto, tal lógica deve ser percebida a partir das relações específicas que a produção musical do período passa a estabelecer tanto com a indústria fonográfica (já bastante consolidada no Brasil), o rádio (um meio de comunicação lucrativo e inovador) e uma política estatal claramente voltada para a construção de uma nação forte, integrada. A especificidade dessa relação é abordada neste trabalho a partir de duas frentes: uma trata da inserção da Rádio Clube de Lages no contexto urbano de uma cidade que vive uma transformação econômica e cultural bastante relevante; a outra procura observar a constituição de músicos e composições que encontram no ambiente radiofônico uma maneira de expressão particular, porém, em absoluta relação com uma produção musical em curso em todo o país.

O trabalho identifica, portanto, os elementos pelos quais músicos e apresentadores de rádio da cidade de Lages entre os anos 40 e 50 constroem uma forma de fazer música, uma estética entrelaçada ao universo radiofônico mais amplo. Seria interessante pensar de que maneira uma história do cotidiano desses

artistas poderia ajudar-nos na tarefa de compreender a complexidade da transição de músicos que se apresentavam em bailes e outros eventos de uma cidade que começava a urbanizar-se para *músicos de rádio*; uma música ouvida simultaneamente por ouvintes presentes e ouvintes distantes. Infelizmente, muitas das fontes que poderiam auxiliar-nos na compreensão de um processo tão importante para pensar a música popular brasileira não se encontram acessíveis. Mas este é um problema com o qual o pesquisador repetidamente se depara e que não o impede de formular reflexões possíveis. Nesse caso específico, o material analisado pôde colaborar significativamente para o entendimento tanto da inserção desse tipo de música produzida no rádio na cidade de Lages, quanto ao diálogo dessa produção com valores musicais estabelecidos no Brasil de forma mais ampla. A música sertaneja, por exemplo, iniciava um longo processo pelo qual se tornaria um dos gêneros musicais de maior versatilidade e difusão entre os diferentes estratos sociais do Brasil.

Naquele período, a música sertaneja constitui-se em diálogo com distintos elementos, símbolos e gêneros musicais de diferentes regiões do país, agregando ao seu modo de produção uma variedade muito grande de fazeres e, especialmente, de saberes. Estes saberes serão apropriados por músicos de um grande “interior” do país. Instrumentação, arranjos, timbres, temáticas, modelos de relações pessoais, estilos de consumo, serão propagados por uma música sertaneja que tinha no rádio um novo e fundamental aliado. No entanto, tanto as relações da música sertaneja como a indústria fonográfica, por um lado, quanto do rádio com as políticas públicas sobre a radiodifusão, de outro, serão imprescindíveis para compreender as particularidades locais dessa música, como é o caso de Lages. Como analisado, as gravadoras responsáveis pelos discos dos artistas da Rádio Clube de Lages estavam localizadas nos grandes centros do país e o repertório de músicas veiculado pela rádio inseria a produção dos artistas dessas mesmas gravadoras em sua programação. Além disso, a crescente oferta de espetáculos na cidade, como parte do almejado processo de modernização do espaço urbano, impulsionava ainda mais a produção musical dos artistas da rádio. Suas composições dialogavam diretamente e criativamente com todo um universo de canções veiculadas pelos espetáculos, novas lojas de discos e, obviamente, pela programação de outras emissoras do país.

Portanto, o interesse deste trabalho recaiu fundamentalmente sobre essas relações e suas particularidades; a música que o rádio co-produziu em sua transmissão. Há aqui um *saber fazer rádio* em Lages intimamente relacionado a um *saber fazer música* sertaneja no Brasil. O que sabemos desse gênero musical, em específico, e de um projeto político de modernização e constituição da nação depende de uma perspectiva atenta às relações entre música e rádio entre as décadas de 1940 e 1950. A Rádio Clube de Lages cristalizou com suas particularidades, valores musicais mais amplos que, nesse período, passam a agenciar uma ideia de nação moderna e em franco “progresso”. Se esse processo efetiva-se como o desejado e prometido pelas lideranças políticas do país, sabe-se apenas que sua música não se apresenta como passiva, mas agente de sua história. Os estudos de música popular, assim, encontram na música de rádio um terreno fértil para a produção de questões relevantes acerca de meios e formatos pelos quais as relações de poder soaram no tempo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002;

ARRIBÁ, Sergio. El Peronismo y la política de radiodifusión (1946-1955). In. MASTRINI, Guillermo (org.). **Mucho ruido, pocas leyes**. Buenos Aires: La Crujía, 2009. p. 75-104.

ASSIS, Ana Cláudia de; BARBEITAS, Flávio; LANA, Jonas; CARDOSO FILHO, Marcos Edson. História e música. In. BUDAZS, Rogério (org.) **Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas**. Goiânia: ANPPOM, 2009. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/editora/>. Data da consulta: 11/07/2011.

BATISTA, Andrey Garcia. **Frei Bernadino Bortolotti (1896 – 1966) e a cena musical lageana: uma contribuição para a historiografia da música na serra catarinense**. Florianópolis, 2009. Dissertação (mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina.

BODANIS, David. **Universo elétrico: a impressionante história da eletricidade**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. Prefácio. In. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

COSTA, Licurgo. **O Continente das Lagens: sua História e influência no sertão da terra firme**. Vol.3. Florianópolis: FCC, 1982.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FRITH, Simon. Music and Everyday Life. In CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. (org.) **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. Londres, Nova York: Routledge, 2003. p.92-101.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas: tango, samba e nação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GURGUEIRA, Fernando Limongeli. **Integração nacional pelas ondas: o rádio no Estado Novo**. São Paulo: Hucitec, 2009.

HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio e Política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1997.

LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 111-153.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Música Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil**. Austin, 1990. (Tese de Doutorado) The University of Texas.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 1994. p: 7-54.

MacCANN, Bryan. **Hello hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

MACHADO, Aldonei. **A cidade no dial: Florianópolis nas ondas médias e curtas do rádio (décadas de 40 e 50)**. Florianópolis, 1999. Dissertação (mestrado em história) – Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

MANN, Henrique. **Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX**. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MARCON, Fernanda. **Música de Festival: uma etnografia sobre a produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC**. Florianópolis: 2009. Dissertação (mestrado em antropologia) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina.

MEDEIROS, Ricardo; VIEIRA, Lúcia. **História do rádio em Santa Catarina**. Florianópolis: Insular, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Brazil. In: **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. Vol.III – Caribbean and Latin America. John Shepherd, David Horn, Dave Laing (eds). London/New York: Continuum, s/d. pp.212-248. Disponível em: <http://www.musa.ufsc.br/> . Data da consulta: 11/07/2011.

_____. Esboço de uma teoria da musica: para além de uma antropologia sem musica e de uma musicologia sem homem. **Anuário Antropológico**. Brasília, 1995. p. 9-73

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

MUSTAFA, Izani. **Alô, alô, Joinville! Está no ar a Rádio Difusora!:** a radiodifusão em Joinville/SC (1941-1961). Joinville: Casamarca Design, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006. p.235-290.

NUNES, Paulo de Tarso. **“Se a Clube não deu é porque não aconteceu”:** Rádio Clube de Lages, comunicação e poder político na Região Serrana de Santa Catarina. Florianópolis, 2001. Dissertação (mestrado em Sociologia Política) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo:** diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes, 1992.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor:** uma antropologia da música sertaneja. Florianópolis, 2009. Tese (doutorado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PEIXER, Zilma Izabel. **A cidade e seus tempos:** o processo de constituição do espaço urbano em Lages. Lages: UNIPLAC, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **Os Brasileiros:** Teoria Social do Brasil. Petrópolis: Vozes, 1980.

ROCHA, Francisco. Na Trilha das grandes orquestras. O ABC da cidade moderna. Aviões, Bailes e Cinema. In. MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. In. **Revista USP**; n.56. São Paulo: USP, 2003. p.48-61.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHMITT, Marta Adriana. **O Rádio na Formação Musical:** Um estudo sobre as idéias e funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966). Porto Alegre: 2004. Dissertação (Mestrado Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHVARZMAN, Sheila. **O rádio e o cinema no Brasil dos anos 1930**. In. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Estado e Comunicação. Brasília: Intercom, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/congresso/2006/tema.shtml> . Data da consulta: 11/07/2011.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In. NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (orgs.). **História da vida privada no Brasil**. Vol.3. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In. **Cultura Brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 2003. p. 114-123.

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil: história, organização, psicologia**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. In. **Anais do XXXIII Congresso Nacional de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul: Intercom, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-2694-1.pdf> . Data da consulta: 12/12/2011.

ANEXO 01

Correio Lageano de 21 de agosto de 1943.



ANEXO 02

Anúncio veiculado no jornal *Guia Serrano* de 26 de abril de 1942

Laboratorio Radio Técnico

A "VOZ DA CIDADE" a propaganda eficiente de JOFFRE AMARAL.

Concertos, reforma e montagem de radios.

Instalações de radio-propaganda, aparelhos sonoros e cataventos em fazendas.

Todos os serviços são executados com perfeição.

Façam uma visita, sem compromisso.

**LAJES—R. 15 de Novembro—21 (ao lado da Cia. Telefonica)
Sta. Catarina**

ANEXO 03

Publicado nos jornais *Correio Lageano* de 30 de março de 1946 e *Guia Serrano* de 31 de março de 1946.

Estatuto da Rádio Clube de Lages S/A

Capítulo I

Denominação, sede, fins e duração

Art. 1 – Sob a denominação de “Rádio Clube de Lages” fica constituída uma sociedade anônima que regerá pelos presentes estatutos e disposições legais, que lhe forem aplicáveis.

Art. 2 – O objetivo da sociedade é a exploração da radiodifusão.

Art.3 – A sociedade tem sede na cidade de Lages, Estado de Santa Catarina e durará vinte (20) anos, a contar de 1946, podendo ser prorrogada por deliberação da Assembleia Geral de acionistas.

Capítulo II

Capital e Ações

Art. 4 – O capital social, todo ele subscrito, é de trezentos e cinquenta mil cruzeiros (Cr.\$ 350.000,00) dividido em setecentas (700) ações ordinárias, ao portador, de valor nominal de quinhentos cruzeiros (Cr.\$ 500,00) cada uma.

Art. 5 – Cada ação dá direito a um voto nas deliberações da Assembleia Geral.

Capítulo III

Diretoria

Art. 6 – A sociedade será administrada por três diretores, com a designação de diretor-presidente, diretor-gerente e diretor-técnico, acionistas da Sociedade e residentes no país.

Art. 7 – Os diretores serão eleitos pela Assembleia Geral pelo prazo de dois anos, podendo ser reeleitos.

Art. 8 – Os diretores prestarão, cada um, caução de tantas ações quantas forem possuidores, não podendo ser menos de duas, em garantia de sua gestão.

§1º. Em caso de vaga, o conselho fiscal escolherá o diretor substituto, que servirá até a Assembleia Geral Ordinária, á qual competirá escolher o substituto efetivo.

§2º. No caso de impedimento ocasional e temporário do diretor-presidente e diretor-gerente se substituirão reciprocamente um pelo outro.

Art. 9 – Compete aos diretores: I – Ao presidente: a) Representar a Sociedade em Juízo ou fora dele, com todas as atribuições e poderes que a lei lhe confere, respeitadas as atribuições do gerente e do diretor-técnico; b) Constituir procurador judicial e fixar-lhe honorários; c) Convocar e presidir as reuniões da diretoria e da Assembleia Geral; II – Ao diretor-gerente: a) Ouvido o diretor-técnico, nomear, demitir, suspender empregados da Sociedade e fixar-lhes a remuneração; b) Dirigir os serviços internos da Sociedade não entregues expressamente ao diretor-presidente ou ao diretor-técnico; c) Ter sob sua guarda os dinheiros e outros valores pertencentes à Sociedade; d) Receber e depositar dinheiro em bancos e repartições públicas ou onde seja necessário faze-lo e – abrir contas bancárias e movimentá-las, receber quantias e valores à sociedade, dando e aceitando quitação, assinar cheques e endossá-los, emitir, sacar e aceitar e avalizar títulos de créditos; assinar, ouvido o diretor-técnico, contratos sobre negócios da administração comum da Sociedade; III – Ao diretor-técnico: a) Dirigir os serviços técnicos da Estação de radiodifusão; b) Organizar os programas de radiodifusão.

Art. 10 – Compete a Assembleia Geral fixar os honorários e as gratificações dos diretores, tendo em vista as disposições do art. 134 do decreto-lei n.2.627, de 1940.

Capítulo IV

Conselho fiscal

Art. 11 – O Conselho Fiscal será composto de três membros efetivos e suplentes em igual número, residentes no país, eleitos anualmente pela Assembleia Geral Ordinária, podendo ser reeleitos.

§1º. O Conselho Fiscal tem as atribuições e os poderes que a lei confere.

§2º. A remuneração dos membros do Conselho Fiscal será fixada pela Assembleia Geral, que os eleger.

Capítulo V

Assembleia Geral

Art. 12 – A Assembleia Geral reunir-se-á ordinariamente, nos primeiros três meses, após a terminação do exercício social, e extraordinariamente sempre que os interesses sociais exigirem o pronunciamento dos acionistas.

§ único – O presidente da Assembleia Geral será o diretor-presidente da Sociedade.

Art. 13 – A convocação da Assembleia Geral far-se-á por anúncios publicados pela imprensa, como manda a lei; e deles deverão constar a ordem do dia, ainda que sumariamente, e o dia, a hora e o local da reunião.

Capítulo VI

Exercício Social

Art. 14 – O ano Social coincide com o ano civil.

Art. 15 – No fim de cada exercício social, proceder-se-á ao levantamento do inventário e do balanço, com observância das prescrições legais e do lucro líquido verificado, após as devidas amortizações, será deduzida a percentagem de cinco (5%) por cento para a constituição do fundo de reserva legal, até alcançar vinte (20%) por cento do capital social. O saldo ficará a disposição da Assembleia Geral, que fixará o dividendo, por proposta do diretor-presidente e ouvido o Conselho Fiscal.

Art. 16 – Os dividendos não reclamados até cinco (5) anos, a contar da data do anúncio de seu pagamento, prescreverão a favor da Sociedade.

Capítulo VII

Liquidação

Art. 17 – A Sociedade entrará em liquidação nos casos legais.

§ único. Compete a Assembleia Geral estabelecer o modo de liquidação, eleger os liquidantes e o Conselho Fiscal, que deverá funcionar no período da liquidação.

Art. 18 – Os casos omissos serão regulados pela lei que rege as sociedades por ações e legislação supletiva.

ANEXO 04

Artistas da Rádio Clube de Lages tocando durante um baile. Acervo pessoal de Maria Osmarina Küster Mello.

