



Radiofonias: as múltiplas relações de produção entre o rádio e o disco nos anos iniciais da era elétrica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marcos Edson Cardoso Filho

Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ – marcosfilho@ufsj.edu.br

Resumo: A partir dos anos 1930 as gravadoras receberam um auxílio luxuoso na divulgação de sua produção e seus artistas: a instalação de importantes estações de rádio nas principais cidades brasileiras. As emissoras de rádio, além de movimentar o mercado de trabalho de técnicos, produtores, arranjadores, instrumentistas e cantores, também promoveram novas formas de interação na tríplice relação artistas-mediação tecnológica-público. O objetivo deste trabalho é apresentar uma reflexão sobre o rádio como ferramenta potencial para as transformações nas práticas de produção fonográfica na era elétrica.

Palavras-chave: rádio, música popular, era elétrica, música gravada.

Radiofonias: the multiple production relations between the radio and recorded music in the early years of the electric age in Brazil

Abstract: From the 1930s the record companies received a luxurious support in the dissemination of its production and its artists: the installation of major radio stations in the main Brazilian cities. Radio stations, expanded the labor force of technicians, producers, arrangers, instrumentalists and singers by promoting new forms of interaction in the triple-technological public artists-mediation relationship. The aim of this study is to introduce a discussion on the radio as a potential tool for changes in the practices of phonographic production in the electric age.

Keywords: radio, popular music, electric age of recording, recorded music.

1. Introdução¹

A radiodifusão aprimorou de forma substancial a mediação musical por meios tecnológicos. Primeiramente, podemos destacar a melhoria de captação e reprodução sonora através do uso de válvulas, microfones e alto-falantes. Segundo, o rádio disponibilizou música gravada e ao vivo para o ambiente doméstico, entretenimento até então exclusivo dos discos, gramofones, fonógrafos e pianolas. Se num primeiro momento, o rádio poderia ameaçar a supremacia do disco pela ampliação do seu raio de alcance e custos relativamente baixos para o consumidor, por outro lado, esse meio de comunicação se tornou a principal via de divulgação da música popular gravada a partir dos anos 1930 (CARDOSO FILHO, 2008: 118). Segundo Morton (2004: 81), da mesma forma que ocorreu com os filmes sonoros, a tecnologia do rádio gradualmente se fundiu com a tecnologia de gravação, tornando-se inseparáveis.

Um artigo de Phono-Arte aborda para seus leitores a união do fonógrafo com o rádio para atender aos interesses de públicos amadores de ambos os meios de entretenimento e informação:

Phonographo e radio, são duas cousas diferentes, que se completam e que interessam os mesmos amadores, porém, muito dentro elles recuam deante da necessidade da compra dos dous aparelhos separados e se contetam seja com um, seja com outro. Os progressos realizados na reproducção electro-magnetica permitiu achar uma solução para este problema: Radio e Phonographo electro-magnetico possuem actualmente elementos communs: o amplificador e o auto-fallante.²

A união dos componentes dos rádios e dos reprodutores de discos facilitariam o diálogo de sonoridade entre ambos os meios. O som ouvido no disco tenderia a se aproximar cada vez mais da sonoridade das radiodifusões e vice-versa. Essa mediação tecnológica interferia não apenas no âmbito tecnológico e da escuta, mas também na maneira de se produzir e pensar a música em ambos os universos. Uma matéria publicada em *Música e Disco*³ discute os usos das gravações como recursos fundamentais para as rádio-montagens:

O Disco contribui para o êxito do rádio não somente como elemento musical gravado, mas, e principalmente, com sua participação em quase todos os setores de uma transmissão. São discos as características de abertura e encerramento de programas, os jingles e spots de publicidade, os cortes musicais e back-grounds das novelas e peças várias de rádio-teatro com todo o seu cortejo de sons e ruídos, do trilar de insetos à tempestade, do choro de criança ao rugir de feras. Sem êsses elementos em conserva seriam impraticáveis as rádio-montagens.⁴

Desta forma, as gravações musicais eram apenas um dos usos das rádio-transmissões, tendo em vista que esse tipo de uso poderia ser facilmente substituído e mesclado com música ao vivo. Já as utilizações voltadas para as trilhas incidentais, sonoplastias, jingles e todo tipo de publicidade seriam fundamentais para as relações entre disco e rádio. Essa citação da matéria acima também coloca em tensão duas diferenças fundamentais entre disco e rádio. Enquanto o disco conserva os sons fixando-os em um suporte, da forma como a fotografia o faz com as imagens, o rádio, se apropria desses sons gravados, mesclando-os com programação ao vivo tornando toda radiotransmissão viva e efêmera. Segundo Chanan (1995: 60), o rádio é mais efêmero e atua no tempo presente, enquanto os “discos reproduzem um momento passado”. Na visão de Chanan, “para o engenheiro de gravação, o disco é de fato uma gravação que reproduz um som original, e não uma mídia viva. Para o radiodifusor, o som em sua origem não tem uma integridade própria e tudo se torna maleável” (CHANAN, 1995: 60). Nesse sentido, o rádio se apropria dos

princípios fundamentais da fonografia para constituir seu processo de comunicação flexibilizando-o e potencializando sua produção através da transmissão para espaços infinitos.

A união entre rádio e disco seria um processo inevitável. Nenhuma estação de rádio iniciante teria condições de manter programação variada sem o uso de música previamente gravada. Para os consumidores, essa relação era muito bem vinda, uma vez que poderia ouvir os últimos lançamentos das gravadoras sem sair de casa e sem gastar nenhum centavo. Somente a partir dos anos 1930 que as gravadoras desenvolveriam sistemas de cobrança das estações de rádio a fim de ampliar sua margem de lucro com os fonogramas.

Para os artistas, as rádios se tornaram mais um ambiente de trabalho e uma possibilidade de aumentar seus ganhos, não apenas através dos contratos com as transmissoras, como também com a divulgação de seus discos e o *marketing* gerado para apresentações ao vivo. Segundo Wander Nunes Frota (2003: 55), as formas de medir o sucesso a partir dos anos 1930 seriam as vendas de discos e números de inserções das músicas na programação das rádios, sejam elas ao vivo ou não. Certamente, que esse diagnóstico seria muito útil para a produção fonográfica que, agora, teria mais um balizar para medir artistas e gêneros de sucesso.

Nos Estados Unidos, muitas estações de rádio possuíam suas próprias gravadoras que mantinham contratos com os artistas que produziam gravações e performances ao vivo (MORTON, 2004: 83–4). Os artistas brasileiros não possuíam contratos de exclusividade com as gravadoras e poderiam manter outras relações de trabalho com as diversas transmissoras de rádio e casas de espetáculo. Os contratos previam exclusividade apenas no âmbito das produções fonográficas. Como vimos, essas relações de trabalho entre artistas e gravadoras se intensificarão no Brasil apenas a partir dos anos 1960–70.⁵

No Brasil, a radiofonia foi iniciada oficialmente em 1923 nas transmissões educativas de Roquete Pinto na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (apenas dois anos e meio após a primeira emissora americana, a KDKA de Pittsburgh). Antes dessas primeiras transmissões radiofônicas, o Rio de Janeiro já havia escutado em sete de setembro de 1922 um discurso do presidente Epitácio Pessoa, irradiado por duas emissoras instaladas no alto do Corcovado e na Praia Vermelha, na ocasião da comemoração do centenário da independência (SAROLDI E MOREIRA, 2005: 15–6).⁶ Segundo Renato Ortiz (1991: 39), a primeira década

do rádio no Brasil foi formada por sociedades e clubes cujas programações eram sobretudo de cunho erudito e lítero-musical sem interesses comerciais. Na visão de Ortiz,

A década de 20 é ainda uma fase de experimentação do novo veículo e a radiodifusão se encontrava muito mais amparada no talento e na personalidade de alguns indivíduos do que numa organização de tipo empresarial. O espaço de irradiação sofria contínuas interrupções e não havia uma programação que cobrisse inteiramente os horários diurnos e noturnos. Durante toda a década surgem apenas 19 emissoras em todo o país, e seu raio de ação, devido à falta de aparelhamento adequado, se reduzia aos limites das cidades onde operavam. Esta situação começa a se transformar com a introdução dos rádios de válvula na década de 30, o que vem baratear os custos de produção dos aparelhos e possibilitar sua difusão junto a um público mais amplo (ORTIZ, 1991: 39).

Dez anos após as primeiras experiências de Roquete Pinto o país já contava com cinco grandes estações de rádio que dominariam o mercado nas próximas décadas. Além da pioneira Rádio Sociedade, foram sendo instaladas a Rádio Club do Brasil (1924), a Rádio Mayrink Veiga (1926), a Rádio Educadora (1927), a Rádio Philips (1930), Rádio Transmissora (ligada à gravadora Victor), a Rádio Jornal do Brasil, a Rádio Tupi, a Rádio Cruzeiro do Sul (ligada à família Byington que também controlava a gravadora Columbia) e a Rádio Nacional — fundada em 1936 e inicialmente dirigida pelo Jornal *A Noite*. Em 1939, a Rádio Nacional seria incorporada pelo Estado Novo ao patrimônio da União (TINHORÃO, 1981; SAROLDI E MOREIRA, 2005).⁷

O decreto no. 21.111 de 1º. de março de 1932 do então chefe do governo provisório Getúlio Vargas autorizava a veiculação de publicidade pelas ondas hertzianas e instituía o rádio comercial (SAROLDI E MOREIRA, 2005: 22). Esse apoio foi determinante para a expansão do rádio no Brasil. Antes disso, em 1928 Vargas já havia criado a Lei Getúlio Vargas que regulamentava e protegia os direitos autorais. Em 1935, criou o programa “A Hora do Brasil” com apresentações de música popular intercaladas com mensagens políticas. Vargas apoiou muito a música popular e viu no rádio um espaço privilegiado para divulgar os seus ideais governamentistas numa tentativa de unir o país de norte a sul.

Apesar do apoio à música popular, o governo Vargas com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP em 1939, iniciaria uma etapa de controle absoluto da comunicação das comunicações no país. Cabia ao DIP,

centralizar, coordenar e superintender a propaganda nacional, interna e externa, fazer a censura do teatro, do cinema, das atividades recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura e da imprensa e promover, organizar, patrocinar

manifestações cívicas e exposições das atividades do governo (SEVERIANO, 2008: 266).

Para se ter uma ideia da força desse órgão de controle, em 1940 foram censuradas 373 letras de música e 108 programas de rádio. Muitas delas não diziam respeito a críticas ao regime, mas a desobediência em torno da moral.

A chegada dos patrocínios comerciais iria modificar radicalmente o caráter do rádio no Brasil a partir dos anos 1930. As emissoras puderam contratar um elenco de artistas das mais diversas habilidades, de humoristas iniciantes a atores de teatro profissionais. Foi o momento do surgimento de programas como o Programa Casé, que reunia um grupo de artistas da música popular como Carmen Miranda, Francisco Alves, Noel Rosa, Sylvio Caldas, Mario Reis, entre outros. Os anos 1930 foram fundamentais para a consolidação de uma programação típica das rádios brasileiras. Programas de Calouros e de auditórios alcançavam altos índices de audiência e sucesso nas duas décadas seguintes (TINHORÃO, 1981; FROTA, 2003; NAPOLITANO, 2007; SAROLDI E MOREIRA, 2005). Segundo Marcos Napolitano,

Só a partir de 1932 o rádio foi uma espécie de “veículo síntese” da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela “nacionalização” do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Ao longo daquela década, o rádio e a vitrola substituíram, de uma vez por todas, o piano na sala da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2007: 47).

Alguns anunciantes estrangeiros como a Coca-Cola e a Palmolive traziam seus jingles com arranjos e instrumentação produzidos pelos maestros das emissoras americanas. Isso influenciou a instrumentação praticada pelos maestros brasileiros neste período. Um dos programas do maestro Radamés Gnattali na Rádio Nacional era patrocinado pela Coca-Cola, por exemplo. Foi nesse período que teve-se a intenção de criar uma orquestra nacional baseada no modelo americano de “Benny Goodman e sua orquestra” (SAROLDI E MOREIRA, 2005: 60–1). Na visão de Enor Paiano (1994),

Através da Rádio Nacional e de gravadoras como a Victor e a Continental, o toque de Gnattali espalhou-se e tomou conta das manifestações musicais com pretensões de sofisticação. Então, ao saber técnico especificamente musical de Gnattali, aliou-se uma pesquisa tecnológica. O programa “Um Milhão de Melodias”, que foi ao ar todas as semanas por 13 anos pela Nacional a partir de 1943, foi palco de várias experiências, quanto ao número de microfones necessários para a captação do som, vibração dos instrumentos, etc (PAIANO, 1994: 44).⁸

Segundo Saroldi e Moreira (2005), as gravadoras passaram a contratar os maestros que atuavam na Rádio Nacional como Romeu Ghipsman, Carioca (Ivan Paulo da Silva), Lírio Panicali e Radamés Gnattali. Para os autores, “o público não aceitava mais uma gravação feita somente com os recursos dos conjuntos regionais. O ouvinte tornava-se mais exigente, acostumado pelo rádio com um tipo de linguagem musical mais sofisticada” (SAROLDI E MOREIRA, 2005: 67). Na verdade, os discos já traziam acompanhamentos orquestrais a pelo menos uma década antes. O que se verificou com o rádio, foi uma transformação no tipo de orquestração, com muita influência das jazz bands americanas e muito mais recursos técnicos. É importante observar que a tecnologia teve uma grande influência na definição de novas sonoridades. Com o microfone, arranjadores e técnicos puderam diferenciar e equilibrar estratos e texturas orquestrais diversas seja na gravação ou na radiotransmissão.

O rádio era o ponto de encontro de sambistas, intérpretes e maestros eruditizados como Radamés Gnattali (Rádio Nacional) e César Guerra Peixe (Rádio Tupi). Na nossa concepção, o rádio desempenhou um papel mais eficiente, enquanto espaço de encontro de práticas musicais diversas, em relação ao estúdio de gravação. Diferentemente das gravações que, em menor proporção reuniam o intérprete com orquestra e coro, os programas de rádio e seus bastidores aglutinavam artistas variados, sejam eles atores, humoristas, cantores, compositores e maestros de várias gravadoras, assim como músicos de todos os tipos. Esses encontros representaram um espaço privilegiado de aprendizagem coletiva para a maioria desses artistas em fase de profissionalização.

Do ponto de vista musical, a facilidade de se escutar o que estava sendo feito ao vivo não dependia, obviamente, da espera na prensagem dos discos, da verificação da matriz e da compra e circulação dos mesmos. Com a radiodifusão, a produção torna-se transparente em vários aspectos. Estúdios de rádio, chamados de “aquário” possuíam um vidro que separava os artistas do público nos programas de auditório que acompanham atentamente todo o processo de produção.

Apesar de manter força popular até meados dos anos 1970–80, a partir dos anos 1950 o rádio começou paulatinamente a dividir a atenção do público com a televisão. A TV brasileira, inaugurada em 1950 por Assis Chateaubriand, manteria, nos seus primeiros 20 anos de existência, muitas das atrações promovidas pelas rádios, como programas de calouros, festivais da canção, programas humorísticos e novelas.

Após o estabelecimento das emissoras de rádio nos anos 1930, as transformações no ambiente do estúdio tiveram como eixos norteadores a chegada dos discos LP (*long playing*). Estes LPs alterariam substancialmente o mercado de consumo de música, as formas de se organizar o repertório gravado, além da fita magnética, que veio operar uma revolução nas práticas de produção musical em estúdio.

Referências:

- CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHANAN, Michael. *Repeated takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso, 1995.
- FROTA, Wagner Nunes. *Auxílio Luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural*. São Paulo: Annablume, 2003.
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria Fonográfica: Um Estudo Antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- MORTON, David L. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *A Síncopa Das Idéias: A Questão Da Tradição Na Música Popular Brasileira*, Coleção História Do Povo Brasileiro. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira E Indústria Cultural*. 3a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal: Lutas Culturais e Indústria Fonográfica nos Anos 1960*. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.
- SAROLDI, Luiz Carlos, e Sonia Virgínia MOREIRA. *Rádio Nacional, O Brasil Em Sintonia*. 3a. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2005.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma História Da Música Popular Brasileira: Das Origens À Modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

Notas

¹ A discussão presente neste trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado intitulada *Memórias, discos e outras notas: uma história das práticas musicais na era elétrica (1927–1971)*, defendida em 2013 no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. O estudo que estamos desenvolvendo visa mapear, através de uma perspectiva sócio-histórica, as práticas musicais na fonografia brasileira a partir do diálogo entre estas formas criativas de produção e a tecnologia de gravação. O recorte temporal da nossa pesquisa abrange um período que compreende o início da era elétrica no Brasil, em 1927 até o último disco do cantor Mario Reis em 1971, artista que através da sua trajetória, conduz nossa narrativa. Nossa intenção é identificar as relações existentes entre o desenvolvimento tecnológico da era elétrica e as possíveis transformações nas práticas sócio-musicais e sua influência na linguagem da música popular gravada.

² *Phono-Arte*. O phonographo, o radio e a musica. Rio de Janeiro, 30 mar. 1929, ano 1, no. 16, p.14.

³ A *Música e Disco* foi uma importante publicação carioca da segunda metade dos anos 1950. Diferentemente da *Phono-Arte*, amplamente citada, não encontramos referências a esse periódico na literatura sobre o assunto. Consultamos todas as edições disponíveis na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, no entanto não conseguimos precisar a circulação nem a tiragem da revista. A *Música e Disco* pertencia a uma grande rede de lojas de produtos elétricos e discos chamada Lojas Palermo e, além de divulgar seus produtos, trazia colunas com comentários sobre aparelhos de reprodução, gravadoras, novos lançamentos em disco e reproduções de artigos estrangeiros sobre a tecnologia de gravação.

⁴ *Música e Disco*. Órgão de divulgação das Lojas Palermo S/A, Rio de Janeiro, set. 1956, ano 1, no. 2, p.10.

⁵ Para uma abordagem mais aprofundada nessa exploração da imagem e das carreiras dos artistas a partir dos anos 1970, vide o livro de Rita Morelli. In: MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, 1991.

⁶ De acordo com Jairo Severiano (2008) essas emissoras foram instaladas pelas empresas americanas Westinhouse e Western Electric.

⁷ Ruy Castro destaca a magnitude que a Rádio Nacional alcançaria nos anos 1950. Segundo o autor a emissora possuía: “sete estúdios e o auditório, famoso por ter o palco sobre molas”, além de um elenco fixo e contratado com cerca de 160 instrumentistas, 90 cantores e 15 maestros. A rádio gerava música dia e noite, em sua maioria ao vivo (CASTRO, 1994: 60).

⁸ De acordo com Ruy Castro, o programa exigia dois maestros: no palco, Gnattali dirigindo os músicos e na técnica, Léo Peracchi, “regendo pela partitura os operadores dos oito microfones” (CASTRO, 1994: 61).