

## Do “patriotismo desinteressado” à “Pátria de todos”: as múltiplas identidades do rádio paulistano (1932-1949)

GIULIANA SOUZA DE LIMA<sup>1</sup>

O leitor que percorresse as páginas da edição de outubro de 1932 do magazine *A Cigarra* se depararia com um curioso anúncio das atrações de um programa voltado ao público infantil, veiculado pela Rádio Record, com patrocínio do Mappin Stores. Levada ao ar aos domingos, das 11 horas da manhã ao meio dia, a *Hora Infantil* trazia, “além das lições que tanto interesse têm despertado”, as “peraltices do Mastô e do Bonzo, (...) com suas incríveis aventuras no Reino das Cousas Velhas e no Paraíso dos Brinquedos”. Entre os “ensinamentos úteis”, trazia “aulas de instrução moral e cívica, geographica, ‘tests’, historia, botanica, charadas, concursos”. Contava também com números de imitações, anedotas, e uma série de artistas mirins incumbidos dos números musicais, definidos pelos produtores como “precocidades compenetradas do sério papel que lhes cabe na tarefa de proporcionar (...) uma hora de agradável passatempo”. (*A CIGARRA*, 1932: 27)

O anúncio de página inteira, veiculado em uma das principais revistas de variedades em circulação em São Paulo<sup>2</sup>, chama a atenção pela dissonância entre dois tons adotados ao longo de sua exposição. O primeiro, descrevendo as atrações do programa, tentava se aproximar do público infantil, dirigindo-se a ele de maneira afetuosa. O segundo, mais combativo, parecia voltado ao público adulto, e se prestava a defender o papel do rádio como instrumento a serviço da “civilização”:

*Num país de incultos, de analphabetos, como o nosso, está assinalado á radiotelephonia um papel de enorme preponderancia, como factor educativo e confraternizador, capaz de, partindo dum centro adiantado como São Paulo, realizar obra benemerita e duradoura que o ensino escolar official, com o seu machinismo entravado pelo desinteresse com que tem sido tratado, não poderá levar avante tão cedo. A Radio Sociedad Record, creando a Hora Infantil, percebeu, desde logo, o importante papel que está reservado á radiotelephonia, no Brasil, para a diffusão de ensinamentos utilissimos á infancia, e empenha-se, no*

<sup>1</sup> Doutoranda em História Social pela FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes. Bolsista da Fapesp.

<sup>2</sup> Publicada a partir de meados dos anos 1910, *A Cigarra* era propriedade da Firma Gelásio Pimenta & Cia. Gelásio Pimenta (Campinas, SP 1879 – Campos do Jordão, SP 1924), filho de tradicional família paulista, foi jornalista, membro do IHGB de São Paulo, crítico de arte, mecenas e mantinha-se muito próximo à atividade musical de São Paulo. Recheada de ilustrações e instantâneos fotográficos, seções de literatura, crônicas, passatempos e charadas, a publicação acentuava, como observou Heloísa Faria da Cruz, “o caráter ligeiro e mundano das publicações de variedades, construindo um espaço de formulação, ‘refinamento’ e difusão das novas imagens da vida burguesa na Cidade” (CRUZ, 2004: 373). Após a morte de Gelásio Pimenta, *A Cigarra* passou a ser editada pela Editora O Cruzeiro, pertencente aos Diários Associados. O slogan “‘A Cigarra’ é a revista de S. Paulo”, estampado em suas edições nos anos 1930, é substituído por “o mensário de maior circulação do Brasil” na década seguinte.

*momento, em realizar algo que se caracterize, sobretudo, por obra de patriotismo desinteressado. (IDEM, grifo meu)*

Esta não foi uma voz isolada em meios às concepções em torno da radiofonia paulistana e brasileira, de modo geral. O discurso radiofônico do período, aliás, destacava suas funções modernizadora e educativa como meios de mudanças “civilizadoras”. Com esta ambição foram fundadas as primeiras emissoras paulistanas. A Rádio Sociedade Educadora, que iniciou suas atividades em 1923, tinha por objetivo “*educar o povo sob o ponto de vista artístico, intellectual e civico, por meio da radiotelegrafia*” (GUERRINI JR., 2009: 21-22). Além da Educadora, até o final dos anos 1930 houve apenas outras três emissoras em exercício na cidade: a Rádio Club de São Paulo (1924), a Rádio Record (1928) e a Rádio Cruzeiro do Sul (1929-1930). Neste princípio, as emissoras funcionavam em residências e escritórios, sem divisão de funções. Sua estrutura inicial foi no formato de “sociedades”, isto é, sustentavam-se por mensalidades pagas pelos radiouvintes<sup>3</sup>.

Apesar das dificuldades dos primeiros tempos, a cidade testemunhou um rápido desenvolvimento da radiodifusão. Em 1934, o radialista Nicolau Tuma anunciava uma série de novidades da Rádio Difusora, inaugurada naquele ano:

*Nossa força será de cinco mil watts de antenna, modulando até sete mil e quinhentos watts. A nossa estação está montada no Alto do Sumaré, o ponto mais alto de São Paulo, collocado a 835 metros acima do nível do mar. A nossa torre emissora terá 87 metros de alto! (...) A Diffusora transmitirá o som mais puro produzido na América do Sul, em studios vivos!! (...) Teremos três studios. Dois, lá mesmo, no Sumaré, e outro cá na cidade, nas imediações da Avenida São João. Este será o studio central e sua installação será única no genero. Ao centro, a sala dos ouvintes, luxuosamente montada, e em círculo os vários studios: “A”, “B”, “C”, “D”, etc., destinados a vários mistéres. (...) Você pode afirmar que a directoria da Diffusora não tem medido despezas e dotará São Paulo de um studio impar em luxo e conforto!*

Além de epicentro financeiro e industrial, São Paulo passou a liderar nos anos 1940 o número de emissoras de rádio. Em 1942, 40% das emissoras do país se concentravam no estado de São Paulo, boa parte delas na capital (PEREIRA, 2001: 62). Esta expansão estava associada aos avanços tecnológicos, à organização administrativa, à independência financeira, à diversificação da grade de programação e relativa profissionalização de técnicos e artistas (MORAES, 1999: 75-93).

De acordo com certa memória da radiofonia paulistana, um fator que teria contribuído para este rápido desenvolvimento foi o isolamento topográfico da cidade, sobretudo em

---

<sup>3</sup> Segundo Tota, havia uma espécie de fidelidade quase partidária entre os radioamadores, em que se ouvia somente a rádio da qual se era sócio (TOTA, 1990: 27).

relação ao Distrito Federal. Essa condição impedia, por exemplo, que as ondas da maior emissora do país, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, alcançassem a terra da garoa. Da mesma forma, a potência difusora das emissoras paulistanas não ultrapassava a Serra do Mar. Se isso trouxe desvantagens no início da radiofonia – até mesmo técnicas, pois a distância do porto dificultava a obtenção de válvulas e outras peças de manutenção –, contribuiu, por outro lado, para a organização de um mercado de bens culturais próprio.

Embora voltado aos interesses locais, como afirmou o radialista Henrique Lobo (DUARTE, 2003: 35), o rádio paulistano se caracterizava pela polifonia, decorrente de seu tecido cultural cosmopolita. Esta identidade difusa ficava evidente na fala de Tuma, quando afirmava:

*A Radio Diffusora São Paulo tem o grande e principal objctivo: quer fazer com que a música brasileira reconquiste o lugar que lhe cabe, no nosso interior, que hoje em dia, vive impregnado de música argentina, porque ali só se ouvem as estações platinas.*

Preocupação semelhante perpassava o anúncio da *Hora Infantil*, que chamava para si a “*função altamente distinta de selecção de valores precoces, de ensino objectivo e profundamente nacionalizador*”, despertando na criança, “*livre ainda de estrangeirismos e não contaminada por gostos que nada dizem com nossas cousas, amor e interesse pelos motivos (...) e tradições dum brasileirismo puro (...)*”. (A CIGARRA, 1932: 27)

O discurso nacionalista, porém, era logo nuançado, pelo menos no depoimento de Tuma. Mais adiante, quando o entrevistador lhe perguntava sobre os programas, ele respondia que seriam os mais variados possíveis, a fim de criar o fã especializado: “*teremos caracterizados, diariamente, o Programma Internacional: hoje allemão, amanhã francez, depois hespanhol, italiano, etc.*”.

Esta aparente contradição revela a formação social complexa e heterogênea de São Paulo, que ficou registrada em sua produção musical e radiofônica. Uma rápida consulta aos jornais da época demonstra que era possível iniciar o dia ouvindo programas de conjuntos regionais, ao vivo, com repertório de marchas e sambas, e termina-lo escutando discos de valsas e tangos, passando por inúmeros outros gêneros, do Brasil e do mundo.

No início dos anos 30, a coluna “Rádio” já ocupava meia página da *Folha da Manhã*. Nela era listada a programação radiofônica diária, que cobria do meio dia à meia noite, aos domingos, e das 7 horas da manhã às 11 horas da noite durante a semana. Até o final dos anos 1930, os principais jornais em circulação na cidade passariam a dar cobertura extensa à

programação radiofônica, que não se limitava à mera reprodução da lista diária de programas, mas destinava espaço para a crítica especializada. Isto indica que o veículo passou a ocupar um lugar de destaque no dia a dia paulistano.

Na edição do dia 24 de setembro de 1933, por exemplo, registra-se que a Rádio Educadora transmitia programas de regionais, noticiário esportivo e música popular internacional. A Record iniciava a programação às 10h45, com a programação infantil, passando depois para os programas de variedades e musicais. Encerrava a programação à meia noite, com “música de disco”. A Rádio Cruzeiro de Sul trazia números de declamação e canto, o *Cine Programma* e o programa de música clássica. Às 22 horas, começava um programa de música “de dança pela Orquestra Columbia e Orquestra Typica Colon” e, às 23h30, noticiário e programa variado. No dia seguinte, segunda-feira, a emissora trazia em seu horário nobre um programa de “valsas argentinas” e “polkas paraguaias”, transmitindo na sequência concertos e duo de violão por Chaves e Sampaio. Até o final dos anos 1930, os principais jornais em circulação na cidade passariam a dar cobertura extensa à programação radiofônica, que não se limitava à mera reprodução da lista diária de programas, mas destinava espaço para a crítica especializada. Isto indica que o veículo passou a ocupar um lugar de destaque no dia a dia paulistano.

Seguindo o exemplo norte-americano, no Brasil foi consolidada a estrutura radiofônica fundada no tripé informação, cultura e entretenimento. A preocupação em atrair ouvintes para tirar proveito das tarifas da publicidade comercial os levou rapidamente a dar maior importância à música popular e aos programas de variedades. Em São Paulo não foi diferente: percebe-se que parte significativa do desenvolvimento de uma linguagem radiofônica esteve atrelada à sua programação musical. Esta se fixou tanto pela viabilidade econômica – o que não impediu que algumas emissoras investissem maciçamente em orquestras e cantores –, como pelo fato de ser atraente ao ouvinte, firmando-se como parte da vida cultural da cidade.

Na década de 1930, a programação já era bastante variada, contando com gêneros como humor, jornalismo, esportes, programas femininos e infantis, de auditório e musicais. Já a Revolução de 1932 reforçou o hábito de ouvir o rádio como fonte de informação. A ampliação da programação também visava alcançar as diversas colônias estrangeiras que conviviam no espaço urbano, explorando-se sobretudo o repertório musical erudito daqueles países (DUARTE, 2003: 25). Não era raro, porém, que numa mesma estação fossem



intercalados estes números com programas de variedades, nos quais se mesclavam quadros humorísticos com repertório de modas de viola e cateretês.

Neste processo, merece destaque a emergência da figura do caipira, personagem que estabelece um contraponto e crítica tácita à lógica progressista em que se assenta a narrativa histórica de São Paulo. Conforme observou José de Souza Martins ao estudar as músicas de Cornélio Pires, o caipira é “ator da caricatura, agente da ironia, da ingenuidade sagaz, do que parece bobo para revelar a bobeira dos outros, o urbano e a cidade como absurdo, como descabido encontro” (MARTINS, 2004: 203). Isto se verifica tanto nas composições musicais como nos quadros humorísticos feitos para o rádio, os quais contribuem para a análise da construção de identidades paulistanas.

Além da variedade, percebe-se a incorporação de um ritmo mais ágil à programação. Em 1931, Paulo Machado de Carvalho, que adquirira a Rádio Record do advogado e comerciante Álvaro Liberato de Macedo, anunciava o início de “*um novo typo de programmação, obedecendo ao criterio adoptado pelas melhores organizações do broadcast da Europa e da America, variando os programas de quinze em quinze minutos*” (DUARTE, 2000: 111). Outras emissoras logo aderiram à programação de um quarto de hora. Em 1934, a Rádio Difusora anunciava que a variedade e duração de seus programas preenchiam mais de 40 minutos em cada hora de irradiação.

Com o tempo, a radiofonia paulistana passou a inovar também na linguagem, o que se justifica em parte pela ampliação de acesso ao meio de comunicação – e até pelo contato mais direto com o público, com a abertura dos auditórios no final dos anos 30 –, parte pela regulamentação da publicidade no rádio a partir de 1932, que incrementou os recursos e deu novo alento à programação. Os produtores passaram a notar a necessidade de construir uma narrativa que valorizasse a ordem direta das orações, palavras simples e fáceis. Conforme destacou Tuma, “no jornal se pode ler várias vezes, deixar o sujeito longe da ação; no rádio não”. Em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som em 1983, ele lembrava o conselho de um companheiro de profissão, Fernando Getúlio da Costa, que dizia aos redatores que eles deviam tomar o bonde no Centro, ir à Penha e voltar, sentado no banco chamado “caradura” – que dava costas ao motorneiro e frente ao público:

*Devem passar pelo bonde, subindo e descendo, umas 200 ou 300 pessoas. Olhe bem, veja bem o estilo, e produza uma linguagem escrita que, sendo falada, possa ser entendida por este povo. Use uma linguagem simples, inteligível, rápida e curta.*

A discussão em torno do modelo de *broadcasting* a ser adotado no Brasil, no entanto, enfrentava certo dilema, coexistindo dois projetos: um que remetia ao modelo educativo, presente sobretudo na Europa, e outro ao *broadcasting* norte-americano. Conforme observou Marshall McLuhan, “grande parte da viva exuberância da produção falada e escrita americana no século XX é resultado do desvio da cultura do livro para a comunicação oral” (McLUHAN, 2000: 156). Esta direção não-literária da fala foi observada, segundo o autor, em grau bem menor na Inglaterra e no restante da Europa no mesmo período.

Em São Paulo parece ter havido maior adesão ao modelo comercial, similar ao dos Estados Unidos. Na cidade se concentrava a maior parte dos escritórios de publicidade e dos anunciantes do país. Esta condição talvez tenha favorecido que as emissoras paulistanas aderissem mais prontamente à profissionalização do setor. O que não significava que o rádio comercial paulistano deixasse de primar por determinado padrão culto em sua concepção – como fica implícito na criação da *Hora Infantil*. Um dos requisitos para ser locutor, por exemplo, era ter boa dicção e escrita impecável. Conforme observou João B. Pereira, os objetivos gerais da radiodifusão a levariam a se “identificar com as expressões culturais de camadas da população, se não econômica, pelo menos intelectualmente privilegiadas” (PEREIRA, 2001: 59).

Isto era perceptível mesmo nos quadros de funcionamento das emissoras, cujo *cast* contava com acadêmicos de Direito e os “homens das letras” em geral, que exerciam a atividade como *hobby* e uma possibilidade de um ganho extra. Ocuparam os cargos de redator nomes conhecidos em outras esferas intelectuais, como Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Antônio de Alcântara Machado e outros. Alguns deles deixaram de lado as formações de origem para exercer a atividade radiofônica profissionalmente, como o próprio Nicolau Tuma. Segundo Guerrini Jr., São Paulo manteve certa autonomia em relação ao governo, tanto pela sua composição social, pela economia mais desenvolvida, como por ser “liderado por uma burguesia que desejava viver num ambiente mais ilustrado” (GUERRINI JR., 2009: 106).

Por outro lado, o rádio também era o espaço do desvio das normas e seria marcado pela “incorporação anárquica dos ditos e refrões conhecidos por ampla maioria da população, a concisão, a rapidez, a habilidade dos trocadilhos e jogos de palavras, a facilidade na criação de versos prontamente adaptáveis à música, aos ritmos rápidos da dança e aos anúncios publicitários” (SALIBA, 2002: 228). O que, na visão de alguns produtores, não devia ser

confundido com atrações de cunho meramente comerciais, de “fácil digestão”. O aumento deste tipo de produção passou, a partir dos anos 1940, a preocupar inclusive quem sabia se apropriar desta linguagem das ruas, como o polivalente escritor Osvaldo Moles. Avesso à ideia de que rádio seria uma subliteratura, ele acreditava ser possível “construir uma grade de programas que aliasse entretenimento, cultura e informação e não renunciasse ao superficialismo” (CAMPOS JR., 2014: 218). Ele se serviria desta habilidade para recriar tipos urbanos que ficariam célebres, em produções de alto nível estético.

### **“Pátria de todos”: crônica urbana e narrativa humorística em *Nossa Cidade***

*Mas a frase mais importante do domingo, o slogan que o paulistano adotou para mostrar que São Paulo é uma cidade de trabalho, e não de divertimento, é aquela que se ouve a todas as horas:*

- São Paulo não tem aonde se ir!
- São Paulo não tem aonde se ir!

Em setembro de 1949, o paulistano entediado certamente esboçou um sorriso de cumplicidade ao escutar pelas ondas da Rádio Record uma crônica humorística escrita e dirigida por Osvaldo Moles. Tratava-se do programa *Nossa Cidade*, que trazia o relato de um singelo fragmento da Pauliceia em um daqueles momentos que pareciam contrariar a fama de “cidade que não para”: um domingo qualquer. Com quadros bem ensaiados e concatenados com a sonoplastia, a narrativa levava o ouvinte a flunar por diferentes pontos da metrópole, demonstrando as possíveis modalidades de consumir aquelas horas que colocavam o ritmo acelerado da semana em suspensão. A narração de Raul Duarte compunha a paisagem sonora com a produção musical de Hervê Cordovil, enquanto as interpretações dos radiadores – Maria Amélia, Celina Amaral, Leonor de Abreu, José Rubens, Adoniran Barbosa, Vicente Leporace, Osvaldo de Barros e Mário Sena – davam voz e vida àqueles personagens. A epígrafe do programa sugeria a intenção de assinalar o cosmopolitismo da capital bandeirante, compatível com seu complexo tecido social: “Terra de todos, pátria de todos! São Paulo, Nossa Cidade!”.

Apesar do caráter episódico, este registro permitia entrever algumas contradições da cultura paulistana no período, cuja marcha progressista convivia lado a lado com certas reminiscências provincianas. Beirando os anos 1950, São Paulo, principal centro econômico do estado e o mais rico do país, ainda esboçava traços do ambiente cultural e social do início

do século, em que se vivenciou, “talvez de maneira mais ambígua a tensão expressa na ironia europeia do vocábulo bela época, com seu tom meio sério, meio irônico, hesitante entre a frivolidade e a autenticidade” (SALIBA, 2002: 154). Este universo era desvelado no programa através de um tratamento leve que, no fim das contas, trazia à tona a constatação tácita de uma incongruência: como não “tem aonde se ir” numa cidade que não para? E como se diverte um povo que está acostumado apenas ao trabalho?

A partir da observação sensível e de uma narrativa despretenhosa – embora esteticamente mais apurada em relação aos primeiros esquetes humorísticos do rádio paulistano e brasileiro –, Osvaldo Moles condensava elementos de uma São Paulo paradoxal, no qual conviviam a “indefinição entre o nervosismo da metrópole burguesa e a persistência de toda uma série de traços coloniais na cidade” (SALIBA, 2002: 155). Neste cenário dominical, era permitido que os pregões se esquivassem do fim “utilitário” dos demais dias da semana: não anunciam peixe, nem verdura ou jornais, mas guloseimas. Nas fábricas, “as máquinas mortas sonham com quinze dias de ferrugem, com quinze dias de férias garantidas pelas leis trabalhistas”. As possibilidades de lazer e entretenimento eram proporcionadas tanto por adventos presentes numa cidade moderna – o cinema, o rádio –, como pelos laços de sociabilidade tradicionais – conversar com o vizinho, tirar uma pestana, ir à missa. Ou, ainda, bebericar uma dose (do vermute Montesano, patrocinador do programa):

*Mas a hora que mais custa a passar no domingo, em que os homens solitários são obrigados a matar o tempo, é a que vai das duas às seis. A essa hora, o Brás mata o tempo descascando amendoim nas cadeiras das calçadas. O Jardim América comete o assassinio com mais delicadeza e bom gosto, ingerindo bebidas longas – Montesano – e jogando um [carré] picado, ou conversando sobre a idade dos conhecidos. Ou melhor, das conhecidas. Nos subúrbios, as mulheres matam o tempo fazendo sabão ou bananada, um em cada tacho. O homem de 40 anos boceja na tarde de domingo.*

O programa mapeava as distrações disponíveis neste dia da semana: “o Jockey Club, o futebol, o cinema, o Jardim da Luz, o Horto Florestal, o Butantã, o Museu do Ipiranga, o passeio no centro da cidade, o pife-pafe, o buraco, estes são os divertimentos preferidos pelo paulistano”. Enquanto alguns encaravam a fila interminável para ver “aqueles sonhos enlatados que Hollywood nos manda”, fugindo “da realidade a prazo fixo”, outros preferiam trucidar o tempo “não com metralhadoras, mas com reis barbudos de um baralho antigo”. Quando já começava a “envelhecer a noite” do domingo paulistano, outros divertimentos surgiam:



*Lá na Avenida São João, [gêmeos bandoleiam suas queixas] carregadas de angústia. Começam as luzes da cidade a brilhar mais fortemente, porque muitas outras luzes se apagam para lhe dar mais energia. São Paulo está escrevendo o seu noturno de domingo. E lá numa casa distante, há uma luz numa janela aberta dentro da treva. Alguém ouve rádio a domicílio. (...) É assim que o paulistano rico ou pobre passa suas horas nesse dia de descanso, em que até o criador dos mundos descansou.*

Num movimento que fundia a esfera individual à pública, a cidade era representada no programa sobretudo através de seus moradores. Personagens fictícios baseados em cidadãos comuns protagonizavam a narrativa: o funcionário da repartição pública, o torcedor de futebol, o pastor evangelista que competia a atenção dos transeuntes com o exército de pernilongos do Parque da Luz, os músicos e vendedores ambulantes, os moradores do subúrbio, os desocupados. Até o cavalo do Jockey Club revelava seus pensamentos, se vingando dos homens que colocaram em seu lombo a própria sorte.

Recorrendo a alguns estereótipos, ali eram condensadas expressões e formas de falar rebarbativas, fundindo os diferentes sotaques com o dialeto caipira, que contribuía para construir o cenário social e as múltiplas identidades paulistanas. Obviamente, o sotaque radiofônico não era necessariamente aquele falado nas ruas: era antes uma recriação caricatural que, “tal como no desenho, em poucos traços apreende o essencial do retratado” (DUARTE, 2007: 184). Enquanto nos programas humorísticos cariocas se sobressaía a figura do malandro, do Carnaval, “as produções paulistas se voltavam muito mais para a cidade de tradição rural, dos muitos sotaques e dos diversos grupos de imigrantes” (DUARTE, 2007: 187). De acordo com Miriam Goldfeder, a “capital paulista parecia ter aberto um espaço marcado pela maior ‘seriedade’ no tratamento humorístico do fato político ou social” (GOLDFEDER, 1981: 102). Para a autora, a sátira social propriamente dita só surge na produção humorística paulista.

O recurso do humor verbal macarrônico, presente já em outras esferas da produção popular e na imprensa escrita desde o início do século XX – de Juó Bananére a Cornélio Pires –, era então apropriado pelo dramaturgo para dar vida aos personagens. De maneira difusa, “espelhava a própria imagem errática, irregular e caótica da urbanização paulista” (SALIBA, 2002: 179). Na crônica caricaturesca *Nossa Cidade*, este é reiteradas vezes o procedimento pelo qual os chistes são engatilhados:

*“E as ‘matinetes’ da gafeira, ham?! Eu, pa falá a verdade perfiro as soiré, que as ‘matinetes’ da gafeira tem um mau hálito!”*

*“Sempre que este daí compra foguete de fogo dá azar, dá! Bem se diz que o Parmera não tem craque. Num tem craque, só tem traque!”*

Para G. R. Duarte, a cidade desenhada por Moles era não mais a “cidade dos imigrantes, na qual o caipira era um ser estranho, mas uma cidade na qual conviviam pessoas de diferentes origens, conservando traços culturais distintos, porém irmanadas exatamente pelo tipo de vida que compartilhavam” (DUARTE, 2007: 189). O episódio dedicava seus derradeiros segundos para desferir sua *gag* final, lembrando o único “grupo de gente que não reconhece nem domingos, nem feriados” – os “vagabundos”:

– *Que dia é hoje, hein, Farofinha?*  
– *Hoje é domingo.*  
– *Puxa vida... Domingo, né? E eu que me esqueci e trabaiei?!*  
– *Uai, que trabaio fez, hein?*  
– *Carreguei minha muamba pra cá, sabe? Fiz mudança. O Viaduto do Chá num tá muito confrotave não.*

O personagem seguia contando que tentou arranjar emprego de servente de pedreiro, anunciado em um “retalho” do jornal *Diário Popular*.

– *E arranjou emprego?*  
– *Que nada! O jornal era de 1925. Já tinham demolido a casa, sabe?*

A incongruência da situação – o vagabundo, personagem marginal à sociedade, tentando se enquadrar à sua lógica procurando emprego em pleno domingo – era também uma desconstrução da imagem de São Paulo como cidade do trabalho. “Mais: descortinava-se a ideia de um mundo do trabalho que não incluía a todos, mas que, pelo contrário, possibilitava que parte da população sobrevivesse nas fimbrias do sistema” (DUARTE, 2007: 192).

Sutilmente, esta quebra de expectativa aludia a outra característica paulistana, que já havia sido registrada por Jorge Americano duas décadas antes: “*Não existe São Paulo ‘tal como é’. Nós somos um perpétuo vir a ser. Quando mostramos demolições é para identificá-las como novos projetos. É o meio de fazer reconhecer no que será, o que já foi*” (AMERICANO, 1962: 53).

Em uma cidade em que tudo é fugaz e está em permanente desconstrução, em que o velho deve dar lugar a um novo permanentemente inacabado, este “instantâneo sonoro” tentava o impossível: retesar o tempo. Tratando justamente sobre o tédio, a narrativa de *Nossa Cidade* buscava sublimá-lo. E, ao fazê-lo, resignificava a experiência cotidiana.

### **Considerações finais**

Segundo Hobsbawm, reconhecer as inovações culturais trazidas pelo rádio é tarefa complexa, pois “muito daquilo que ele iniciou tornou-se parte da vida diária” (HOBSBAWM, 2009: 195). No Brasil, especificamente, onde até os anos 1940 o índice de analfabetismo atingia a cifra de 47%, subindo para 61% no meio rural, o rádio mostrou-se um veículo privilegiado para divulgar conhecimentos, técnicas, informações e produções culturais e artísticas, participando de maneira incisiva o cotidiano da população. Ele exercia ainda uma função integradora, aproximando as localidades mais recônditas de um país de dimensões continentais, no qual conviviam diferentes realidades, permeadas por constantes tensões entre tradição e modernidade. A radiofonia contribuiu para a criação de uma espécie de “oralidade secundária”, como apontou W. Ong, colaborando para formar “um forte sentimento de grupo”, em dimensões mais amplas (ONG, 1998: 155).

Avaliar como se deu este processo em São Paulo parece ser relevante, conforme destacou Maria Inez M. B. Pinto, na medida em que auxilia a compreender os “impasses da incipiente formação da indústria cultural na sociedade brasileira”, bem como para investigar a “expansão de um novo universo cultural na Pauliceia”, marcado por novos ritmos de transformação e “identidades culturais bastante específicas, relacionadas aos novos fluxos da urbanização” (PINTO, 2006: 380).

A cidade cresceu vertiginosamente entre os anos 1910 e 1930. No entanto, a metropolização encontrava inúmeras resistências em antigas formas comunitárias. Nestes ambientes mais arcaicos, o rádio poderia servir como “um elemento catalizador de transformações” (TOTA, 2004: 488), como sugere a análise destes dois fragmentos. Ambos concebidos dentro de um meio de comunicação com demandas de uma sociedade capitalista encontraram, ao seu modo, diferentes soluções para se servir deste veículo como elemento de transformação social e construção de identidades.

## Fontes

“A PRAR das Crianças (Pagina da Radio Sociedade Record)”. *A Cigarra*. São Paulo, Anno XIX, num. 429, 1932, p. 27. Arquivo do Estado.

Depoimento de Nicolau Tuma. São Paulo, Museu da Imagem e do Som, 28/2/1983. Acervo MIS-SP, Projeto Memória do Rádio.

*Folha da Manhã*, São Paulo, 24 de setembro de 1933. Coluna “Radio”, p. V. Acervo Folha. Disponível em <http://acervo.folha.com.br/>. Acesso em 15 fev. 2014.

“Ouvindo Nicolau Tuma o speaker metralhadora”. Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), Coleção Rádio, Doc. 56034

Programa *Nossa Cidade*. Coleção Memória do Rádio, CD 31.6 - A0523. Acervo do MIS-SP.

“Radio Diffusora”. Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), Coleção Rádio, Doc. 56041.



### Referências Bibliográficas

CRUZ, Heloísa de Faria. “A imprensa paulistana: do primeiro jornal aos anos 50”. In: PORTA, Paula (org.), *História da cidade de São Paulo, vol. 2. A cidade no Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2004; pp. 351-385.

DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*. 2000. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40. *Revista de História Regional*, 8(2): 9-47, Inverno 2003.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUERRINI JR., Irineu. *A elite no ar. Óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo*. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

McLUHAN, Marshall. “Visão, som e fúria”. In: LIMA, Luiz da Costa (introdução, comentários e seleção). *Teoria da cultura de massa*. 5ª edição revista. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MOLES, Osvaldo; CAMPOS JR., Celso (organização e perfil biográfico). *Recado de uma garoa usada: flagrantes de São Paulo e crônicas sem itinerário*. São Paulo: Garoa Livros, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “Rádio e Música Popular nos Anos 30”. *Revista de História*. São Paulo: FFLCH-USP, 1999; pp. 75-93.

\_\_\_\_\_. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papius, 1998.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: O Negro e o Rádio de São Paulo*. 2ª. Edição. São Paulo: Edusp, 2001.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. “Ressonâncias da Modernidade: linguagem radiofônica e cultura urbana”. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.), *Caminhos da História*. São Paulo: Xamã, 2006; pp. 379-395.

TOTA, Antônio Pedro. *A locomotiva no ar (Rádio na cidade de São Paulo: 1924/1934)*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura : PW, 1990.

\_\_\_\_\_. “Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954). In: PORTA, Paula (org). *História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX*. V.3. São Paulo: Paz e Terra, 2004; pp. 487-515.