



A programação musical no rádio paulistano (anos 30 e 40)

GIULIANA SOUZA DE LIMA*

Ao leitor que acompanhasse a seção de radiodifusão do jornal *O Estado de S. Paulo* parece não ter havido outro acontecimento no mês de maio de 1939 senão a temporada das Marimbas de Cuzcatlan. A “notável orchestra exótica” da República de El Salvador foi naquela ocasião contratada com exclusividade pela Rádio Cultura para o programa Royal Briar, patrocinado pela perfumaria Atkinson, e causou grande frisson no auditório da estação, o “Palácio do Rádio”. A emissora parece ter investido pesado na atração internacional, oferecendo uma audição especial para a imprensa. Assim, o destaque se podia notar também em outro periódico de ampla circulação na capital paulista, a *Folha da Noite*. Em sua seção “Radio Novidades”, uma crônica assinada por Egas Muniz afirmava que a temporada do conjunto “veio abrir um precedente em nossas transmissões: o ‘bis’ e os numeros ‘extra-programma’”. Para o cronista, isso só era possível devido ao fato de a Rádio Cultura possuir um auditório capaz de reunir centenas de espectadores. “Não fossem as palmas e os ‘marimbistas’ não saberiam do exito de suas execuções. E com isso lucram, tambem, os ouvintes de receptores”. (FN, 12.5.1939: 4)

À época, tal evento chamava a atenção pelo ineditismo de uma orquestra de marimbas em solo paulistano – o conjunto apresentara-se meses antes no Rio de Janeiro –, merecendo inclusive uma explicação para os leitores-ouvintes: “Mas, afinal, que serão essas Marimbas? (...) são instrumentos toscos, inteiramente construído de madeira. Sua origem é puramente indígena” (OESP, 9.5.1939: 4). O repertório do conjunto, no entanto, não era de música folclórica: “É extremamente curioso ouvir a sonoridade desses instrumentos executando trechos de operas, como a *Dansa das Horas*, da Gioconda e da magnifica selecção da *Carmen*, de Bizet”. Na edição de 10 de maio, anunciavam-se os números executados na noite anterior, com a participação da soprano paulista Guiomar Santos: “‘Fraternidade’, de David Grandino; ‘Dime que sí’, Esparzo Otero; ‘Rigoletto’, selecção; ‘Mia no más’, Maria Thereza Lara; ‘A banda de Alexandre’, de Irving Berlim; e ‘Se acaso você chegasse’, samba de Lupercino [sic] Rodrigues e Felisberto Martins”.

Observada quase 80 anos depois, a turnê das Marimbas de Cuzcatlan a princípio nos parece completamente irrelevante. Porém, a ênfase dada pela imprensa naquele momento nos revela curiosos dados acerca da programação musical paulistana, dando inclusive algumas

* Doutoranda do programa de Pós-graduação em História Social da FFLCH-USP. Bolsista da Fapesp.

pistas acerca de sua recepção. Ao contrário dos documentos sonoros, praticamente inexistentes no que se refere à radiodifusão em São Paulo até o início dos anos 50, esse tipo de registro era corriqueiro nos jornais da época. Assim, um período que poderia ser considerado “silencioso”, se torna ruidoso e rico em sonoridades se levarmos em conta o volume de páginas dedicadas à programação musical veiculada pelo rádio.

Certamente, ao analisar um meio de comunicação calcado principalmente no som, seria desejável que tivéssemos acesso a fontes sonoras. A despeito dessa ausência, “o campo de práticas específicas associadas ao som deixou atrás de si uma trilha de papéis”, que oferece “um proveitoso ponto de partida” para o trabalho historiográfico (STERNE, 2003: 7). Coadunados com as memórias ulteriores de alguns agentes ligados à radiodifusão, esses registros propiciam a formação de um quadro vivo e polifônico acerca da programação musical paulistana dos anos 30 e 40 e a complexa teia social a qual ela estava enredada.

“Escutando” através das grades

Logo que as transmissões radiofônicas passaram a povoar o cotidiano paulistano nos anos 20, elas mereceram menções frequentes na imprensa local, que acompanhava passo a passo a instalação de novas emissoras e as inovações tecnológicas da radiodifusão, no Brasil e no mundo. Na década seguinte, a divulgação da grade de programação diária já havia ganhado espaço fixo dentro dos periódicos, o que permite uma aproximação preliminar, ainda que fragmentária, do conteúdo que era veiculado. Conforme observou Méadel, embora não seja a “essência” da técnica do rádio, a noção de regularidade torna-se a ela indispensável, pois a programação distribuída aos jornais era indissociável da ideia de grade. E, para que isso pudesse ser feito, era necessário que os produtores não emitissem mais somente em função de sua disponibilidade, mas que fosse fabricado um planejamento e atribuídos os horários e as tarefas a todos os participantes. “Uma vez que a presença regular dos produtores é requerida, eles pensam na [disponibilidade] dos ouvintes. Em meio à cacofonia das ondas e os parasitas dos receptores, o horário fixo é uma forma de reduzir a incerteza do encontro” (MÉADEL, 1994: 235).

Através do levantamento das grades da programação das emissoras paulistanas, podemos apurar que, no início dos anos 30, a irradiação de discos ocupava boa parte da

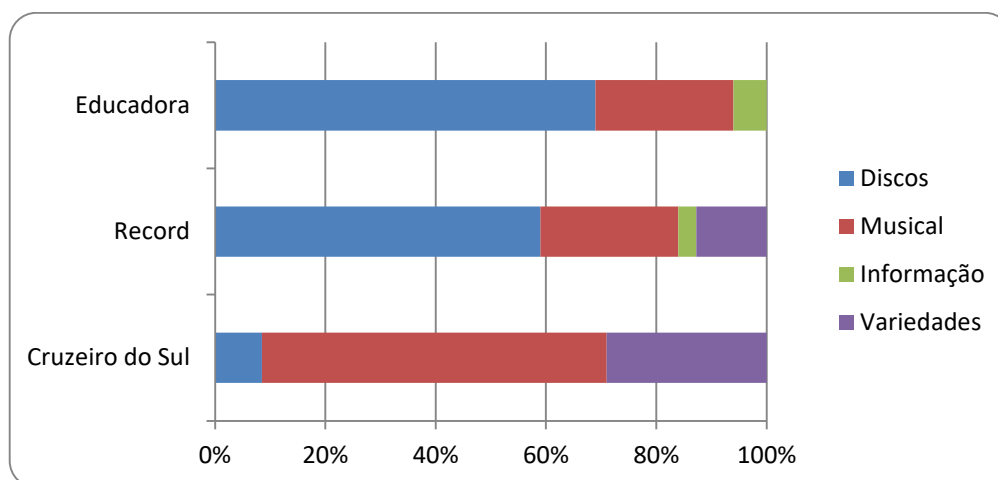
programação, o que atribuímos à viabilidade financeira e a incipiência da programação musical. Naquele período, as transmissões eram intermitentes, oscilavam e não cobriam todas as faixas de horário, sendo mais contínua entre as 19 e 23 horas. Em 1932, nas duas estações que publicavam diariamente sua grade de programação¹, a Rádio Educadora Paulista e a Rádio Record, a irradiação de discos ocupava cerca de 30% da transmissão diária. Conforme informavam as grades publicadas pela *Folha da Manhã* e pela *Folha da Noite*, os discos geralmente eram emprestados de casas comerciais da capital, como a Casa Beethoven, Casa Christoph, Byington e Cia., além de empréstimos particulares. Não eram incomuns também os noticiários acompanhados por fonogramas, o que demonstra ainda uma permeabilidade dos gêneros de programação, até que eles atingissem maior estabilidade.

A partir do final de maio de 1932, a Rádio Cruzeiro do Sul voltava a operar, em tempo parcial, alterando ligeiramente o quadro da programação e estabelecendo uma nova concorrência às duas estações que funcionavam até então na cidade. Ao reativar sua emissora, então na Rua da Misericórdia – com transmissão em cadeia com as Rádios Philips e Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro, e as estações PRA-J, de Juiz de Fora e PRB-4, de Santos –, Alberto Byington Junior, pensava em “não só manter grande numero de artistas de São Paulo e Rio, oferecendo-lhes uma oportunidade de trabalho que irá reverter em pról da cultura e diversão do publico, como reunir, em torno de um ambiente fino e sympathico, o meio artistico paulista e carioca”. A reportagem d’*O Estado de S. Paulo*, anunciando o retorno da emissora, explicava que, devido às complicações inerentes à transmissão em cadeia, “não haverá perda de tempo”, pois os “programmas são preparados com grande antecedencia e ensaiados préviamente na medida das necessidades, dentro da maior disciplina do serviço”. Sob a organização técnica de Wallace Downey e artística de Odmar Amaral Gurgel, a emissora iniciava com um quadro de 19 músicos efetivos, “seleccionados dentre os melhores elementos da cidade”. A notícia enfatizava que a “A PRAO não irradiará discos. Todos os números são preparados e executados nos seus estúdios, com o mesmo carinho e cuidado empregados na gravação de discos”, e que a emissora “procurará apresentar [a musica nacional] tão bem quanto costuma ser a boa musica estrangeira” (OESP, 29.5.1932: 2).

A diretoria da emissora, exercida pelo representante da Columbia Phonograph Company no Brasil, no entanto, em pouco tempo voltaria atrás de sua decisão, incluindo

¹ Apesar de a Rádio São Paulo ter sido fundada em 1923, e a Cruzeiro do Sul em 1927, estas emissoras interromperiam suas atividades e voltariam a funcionar, respectivamente, em 1934 e maio de 1932.

irradiação de discos em sua grade diária, provavelmente pelas dificuldades logísticas em manter-se no ar por um período mais longo, e o dispêndio com cachê de artistas, num estágio ainda embrionário do rádio comercial. De modo que, levando-se em conta o período de irradiação diária das emissoras (Educadora em média 5 horas, a Record 8 horas, e a Cruzeiro do Sul 4 horas), a programação encontrava-se distribuída, em dezembro de 1932, da seguinte forma:



Avaliando a programação das três emissoras e considerando que, a rigor, os programas de discos também eram musicais, pode-se dizer que aproximadamente 90% da programação do rádio paulistano no período era musical. Esta é uma tendência que se mantém pelo menos até o final dos anos 30. Apesar do aumento dos programas jornalísticos, de variedades e radiodramaturgia, estes viriam a ocupar o horário que antes não era coberto pelas irradiações. Dentre os programas informativos, também poderiam se contabilizar os programas de “serviço”, ou seja, aqueles que traziam a cotação da bolsa de valores, a previsão do tempo, entre outros. Não obstante, muitos programas discriminados com o genérico título de “variedades”, contavam com números musicais, intercalados por quadros humorísticos, declamação de poemas, palestras, conselhos ou receitas culinárias, dependendo do seu perfil.

Entre os gêneros elencados pela grade diária publicada nos periódicos em circulação na capital, encontravam-se termos como “música ligeira”, “regional” (referindo-se provavelmente à formação do conjunto), “música de orquestra”, “música de dança pela orquestra” (que também pode ser considerado um gênero “ligeiro”) etc. Não era raro, porém, que os programas fossem categorizados simplesmente como de “músicas variadas”, incluindo

em meia hora de programação gêneros como samba, jazz, fox, choro e valsa. Neste período também se empregava nas grades diárias, como gênero de programação, a categoria “programa de canto”. Provavelmente, os produtores estavam se referindo ao bel canto, protagonizado por alunos e professores da alta sociedade – o que tenderia a desaparecer com a massificação do rádio nos anos seguintes, e o consequente afastamento de seus propósitos culturais de tendência mais elitista. A maneira como eram divulgados sugere que os gêneros dos programas e das músicas, propriamente, se embaralhavam. As categorias usadas muitas vezes se referiam mais ao tipo de conjunto que executava (regional, orquestra etc.) que a outras características musicais, como o ritmo ou a melodia. Até o final da década, os programas começariam a ter nomes específicos, frequentemente associados à marca do patrocinador.

A princípio, como constatou Méadel em seu estudo sobre as rádios públicas e privadas na França nos anos 30, os gostos não eram homogeneizados pelo *hit parade*, como viria a ocorrer num futuro próximo, mas por uma grande homogeneidade da formação dos músicos de rádio (MÉADEL, 1994: 321). Isso se percebe também na formação dos maestros das emissoras paulistanas, muitos dos quais ocuparam o posto de diretor artístico das mesmas, egressos em sua maioria do Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Com o passar do tempo, iniciou-se um processo de especialização dos conjuntos e a formação de um vasto repertório, num momento em que os gêneros considerados da música popular urbana começavam a ser definidos como tais. Nessa década também que o rádio se consolida como um campo de trabalho promissor para músicos, e que começa a se delinear uma espécie de *star system* local. Assim, tão importante quanto o gênero executado, se tornaria o nome do artista que o interpretava.

Não por acaso que, em 1937, o cantor paulista Arnaldo Pescuma, criaria a Primeira Escola Brasileira de Artistas Radiofônicos, a Pebar. Instalada à Rua Direita, nº 23, a Pebar ministrava três períodos: ritmo, interpretação e segredos microfônicos, e tinha como professores o próprio Arnaldo Pescuma (canto popular), Paulo Ansaldi (canto lírico) e Nicolau Tuma (dicção para *speaker*). Contava ainda em seu escol com outras figuras de destaque do rádio, como Gabriel Migliori (direção musical), os pianistas Ruy Bussioni, Enzo Soli e Noemia Siqueira Campos – a professora Naja –, o professor de solfejo Demetrio Checon, e o chefe de controle Schiavino. Para dar início às atividades, Pescuma custeou um

estúdio “perfeita e tecnicamente montado, com um moderníssimo aparelho de controle para as vibrações da voz, etc., sendo o seu técnico o sr. Sylvio Cruxen, abalizado profissional” (CP, 24.4.1937: 6).

A poucos metros da Pebar, na Rua Barão de Itapetininga, Breno Rossi, diretor artístico da Rádio São Paulo, fundava no mesmo ano a Escola Moderna de Rádio, que dava aulas de canto e, sob a orientação de Armando Bertoni, preparava os candidatos a *speaker* (MATTOS, 2002: 166). Este é um dado relevante, ainda mais considerando a incipiência da educação formal em Música em São Paulo até os anos 1950 (BESSA, 2012: 144), podendo-se supor que este quadro fosse ainda mais dramático no caso da canção popular, campo ainda em construção. De qualquer forma, o próprio ambiente radiofônico seria ao mesmo tempo uma escola de artistas e espécie de agência “caça-talentos”, promovendo frequentemente testes para trazer novas figuras interessantes à sua programação.

Foi a partir da profissionalização do *broadcasting* que os números musicais ao vivo tiveram melhores condições de se desenvolver e passaram a ter maior importância, marcando também o surgimento de uma crítica especializada acerca da música radiodifundida. Ao acompanhar as colunas que pulularam em meados dos anos 30, uma questão insinuada é a preferência pela música ao vivo sobre a reprodução de discos, que conferia maior prestígio à emissora que dispendesse recursos técnicos e artísticos para viabilizá-la. Curiosamente, foi nesta década que o complexo discográfico tomou maior vulto, “não só pelo aprimoramento técnico e pelo barateamento do seu custo mas, também, principalmente aliado ao sistema radiofônico” (IKEDA, 1989: 114).

Rádio S.A.

A cidade de São Paulo chegaria a meados dos anos 40 contando com 11 emissoras², tendo sido inauguradas no início da década a Rádio Gazeta³ e a Rádio Panamericana. Dentre as mudanças mais importantes ocorridas no panorama empresarial do rádio de São Paulo entre

² Emissoras em atividade em São Paulo em meados dos anos 40: Rádio Record, Rádio S. Paulo Rádio Panamericana, Rádio Bandeirantes, Rádio Cultura, Rádio Difusora, Rádio Tupi, Rádio Gazeta, Rádio Excelsior, Rádio Cruzeiro do Sul, Rádio Cosmos. No início dos anos 50 a Excelsior muda de nome, tornando-se a Rádio Nacional de São Paulo, quando passa a fazer parte da Organização Vitor Costa.

³ Fundada em 25 de janeiro de 1943 pelo empresário Cásper Líbero, a Rádio Gazeta herda o prefixo da Educadora. Desde o início adota o *slogan* “a emissora de elite”, dando ênfase à programação de música “fina”, Cf. GUERRINI JR., 2009.

o final dos anos 30 e início dos anos 40, destaca-se o afastamento dos irmãos Fontoura (Rádio Cultura) e de Alberto Byington Jr. (Rádio Cruzeiro do Sul e Rádio Cosmos), tendo o último voltado a investir em produção cinematográfica, reabrindo a produtora Sonofilmes com Wallace Downey, no Rio de Janeiro (MATTOS, 2002: 162). Mas a mudança mais significativa que pode ser percebida é a transição de um modelo de gestão, de “rádio sociedades” para “sociedades anônimas”. Disso decorre que poucas emissoras tenham sobrevivido isoladas, formando-se conglomerados empresariais, como o das Emissoras Unidas, de Paulo Machado de Carvalho e das Emissoras e Diários Associados, de Assis Chateaubriand.

A mudança nos modelos de gestão das emissoras, já percebida no final da década de 1930, certamente repercutiu no perfil da programação de maneira geral, e na musical, que particularmente nos interessa, implicando na escolha de determinados artistas e repertórios em função do retorno publicitário que renderiam. Isto não significava, necessariamente, que a programação fosse estritamente de música popular. Algumas estações, como a Rádio São Paulo, e, mais tarde, a Gazeta, privilegiariam a transmissão de temporadas líricas, com os grandes nomes da música erudita internacional.

A opção pela via comercial parecia ser tão forte a ponto de incomodar os cronistas do rádio em meados dos anos 30. Para os ouvintes, no entanto, as inconvenientes intervenções publicitárias eram perdoáveis se o programa fosse de boa qualidade. Pelo menos era o que dava a entender uma carta endereçada aos diretores da Rádio Difusora em 19 de julho de 1937, a propósito da audição daquela noite, aos cuidados do maestro Leon Kaniefsky:

Nada faltou ao seu concerto de hoje: pureza maravilhosa de som como nenhuma outra estação possui, programma organizado com o maior bom gosto, orchestra homogênea, afinada, disciplinada, com sonoridade magnífica, e o grande regente que é León Kaniefsky, o seu Orientador Artístico, que é o artista admirável que São Paulo conhece e aprecia, apesar da sua excessiva modestia.

O grupo de 14 radiouvintes que endereçou a carta à emissora considerava que a ideia “magnífica” de realizar essa série de concertos era exemplo a ser imitado por outras estações, pois permitiria elevar o nível da música de rádio, dando a São Paulo “programmas á altura da sua cultura musical”. A Difusora ganhava a preferência daqueles ouvintes ao aliar a tecnologia de suas instalações à disciplina de sua equipe e ao desempenho de seus artistas. Ao que tudo indica, os elogios foram acolhidos com grande entusiasmo pela emissora, e provavelmente lidos no ar, pois em anotações à margem da folha passava-se a seguinte

instrução ao locutor: “Não ler a parte riscada”. Felizmente, apesar da rasura no documento original, o registro é legível: “E os seus anunciantes de nada se poderão queixar, pois musica como a de hoje nos faz até supportar com paciencia os intragaveis reclames”.

Dez anos mais tarde, o maestro Kaniefsky, ainda à frente da direção artística da Rádio Difusora, seria designado como responsável pela série *Momentos Musicais Ford*, patrocinada por esta empresa automotiva, cuja representação publicitária era feita pela J. Walter Thompson Company do Brasil⁴. No contrato celebrado entre o escritório publicitário e o maestro, a “Orquestra de Câmara do Departamento de Cultura”, regida por Kaniefsky, seria chamada de “Orquestra Ford”, cujo repertório incluiria “melodias populares e mesmo clássicas, desde que aceitas pelo gosto do grande público”. Assim, *Momentos Musicais Ford* abrangeia desde trechos de sinfonias de Mozart, Bach e Tchaikovsky e peças do folclore cigano europeu, até compositores aclamados da música popular brasileira, como Ary Barroso e João de Barro.

Apesar de sua formação clássica tradicional, o maestro já estava bem sintonizado com as mudanças estéticas que o rádio implicaria no “*concerto post-beethoveniano*”, tema sobre o qual ele discorreu em uma série de artigos publicados na coluna Radiolandia, do *Correio Paulistano*, entre os meses de março e julho de 1937. O mais surpreendente no caso desta série talvez seja a ingerência direta na programação pelas agências publicitárias, que àquela altura já possuíam seus próprios departamentos de rádio. Os roteiros envolvendo grandes clientes muitas vezes saíam da alçada dos produtores da emissora, ainda que fossem levadas em conta suas contribuições.

O coroamento de um modelo de exploração comercial da radiodifusão implicou na ascendente divisão e especialização do trabalho dentro das emissoras. Como observou João Batista B. Pereira, isto ensejou a construção de uma estrutura altamente sofisticada e hierarquizada. O nível de especialização profissional exigido variava de acordo com a complexidade das atividades executadas, o que envolvia conhecimentos técnicos, administrativos e/ou habilidades artísticas. Com relação ao grupo dos artistas, que envolvia atores, instrumentistas, maestros, arranjadores, cantores de música erudita e popular, esta

⁴ Assim como foi para o rádio, a década de 30 demarcou para a publicidade o período de expansão, o que se deve em grande parte ao ingresso de agências norte-americanas no Brasil, as quais iniciaram a organização institucional da publicidade e também a profissionalização da atividade publicitária. A entrada da J. W. Thompson no mercado brasileiro, em 1929, marcou também a mudança da linguagem publicitária. (GENARO, 2013: 81).

especialização era cheia de matizes. Alguns músicos se dedicavam a instrumentos cuja execução exigia aprendizado sistemático e longo, o que era dispensado por outros. Esta estratificação também se aplicava aos cantores, que além da profusão de gêneros interpretados, encontravam-se em momentos diferentes da carreira, e contavam com públicos de perfis distintos. Nem todos chegariam a ser o “cartaz”, “aquele que à custa de seus predicados artísticos, vigorosamente auxiliado por uma série de fatores alheios a seus recursos pessoais, como o da promoção sistemática, é disputado pelo público e pelas emissoras, colocando-se numa posição ímpar em relação a seus colegas” (PEREIRA, 2001: 79). Estes simbolizavam o ápice de onde a carreira artística poderia chegar, servindo de ícone para os demais profissionais e aspirantes.

Em resumo, o que definia a programação de uma emissora era “o jogo complexo de influências recíprocas entre ouvinte, publicitário e anunciante” (PEREIRA, 2001: 86), em um momento em que a própria publicidade se institucionalizava como campo profissional no Brasil. Era isto o que sensibilizava a cúpula administrativa de uma emissora, determinando elaboração, permanência e distribuição por períodos de irradiação dos diferentes programas.

Para muitos maestros/diretores artísticos, no entanto, a ferida parecia mais sensível: as engrenagens das rádios, entendidas como empresas, interferiam nas possibilidades de desenvolver o trabalho artístico e influenciavam a maneira como eles próprios viam seu ofício. Como declarou o maestro Leon Kaniefsky anos mais tarde (supomos, pois menciona a televisão), em uma de suas anotações para palestras encontradas em seu acervo pessoal, “cinema, disco, rádio, televisão [são] distrações para o esquecimento, mas raramente uma verdadeira satisfação artística”. Ou ainda, como confessaria o maestro Gaó em seu depoimento ao MIS em 1987: “eu sempre quis ser um pianista clássico. E daí o meu pseudônimo. Porque eu não queria misturar Gaó com Amaral Gurgel. O pianista Amaral Gurgel vai tocar concerto. Agora, o pianista Gaó vai tocar um sambinha por aí”. Ainda assim, para muitos músicos era melhor estar dentro do rádio que fora dele, como dava a entender o maestro Spartaco Rossi, em uma anotação em seu diário de 1972:

Com o Gabriel⁵ trocamos ideias sobre as nossas dificuldades que sempre nos deparamos na profissão. O nosso ponto de vista são idênticos. Nos do Radio causamos medo, devido o nome que conseguimos desfrutar. O finado Mtro. De Guarneri confessou ao Gabriel, que nós que militamos no Radio e que com a produção nos propiciou uma capacidade de possibilidades muito maior dos que

⁵ Provavelmente se tratava do maestro Gabriel Migliori, pianista, compositor, que ao longo de 30 anos foi o principal arranjador da Rádio e da TV Record.

estão fora do Rádio. Em síntese, o despeito inveja causam aos concorrentes, um verdadeiro pavor. Está pois explicado...

Considerações Finais

Os caminhos trilhados pela radiodifusão muitas vezes são percebidos a partir do “êxito” das iniciativas de determinados grupos e a audiência alcançada num presente imediato. O formato que assumiram ao longo do tempo chega muitas vezes a obliterar as marcas de sua historicidade, cujo processo mobilizou não apenas tecnologias e recursos financeiros racionalmente empregados, como também interesses e projetos diversos, ligados tanto à esfera pública como privada. Conforme observou Cécile Méadel,

A escuta do rádio parece coisa natural hoje. A evidência do fato e sua generalização é o que nos faz esquecer de que os homens dos anos 20 não foram subitamente transformados em ouvintes simplesmente em virtude do nascimento da Telegrafia Sem Fio. O rádio teve, além disso, a particularidade de não possuir praticamente nenhum antecedente que oferecesse a seus desenvolvedores um modelo, mas [apenas] alguns exemplos ou referências. (...) A característica das inovações é trazer em si um mundo de possibilidades que, uma vez feitas escolhas, parecem ter sido inevitáveis e indivisíveis, relegando ao desprezo dos derrotados da história as soluções que não foram adotadas. (MÉADEL, 1994: 185)

A autora sublinha ainda que certas políticas desempenharam um papel importante, mas é também graças aos produtores e aos públicos que se cumpriu cotidianamente a transformação que levou o rádio de “lazer privado e restrito a um pequeno número de amadores devotados à atividade pública” a um fenômeno socialmente mais amplo. Para isso, os produtores inventaram novas funções, inovaram nas práticas, delimitaram seu terreno de intervenção, enquanto que os ouvintes responderam, tornando-se membros de clubes das estações, pagando taxas, escrevendo aos jornais, e logo se instalaram nesta posição de “ouvido disponível e ambulante que vem a definir o ouvinte de rádio” (MÉADEL, 1994: 343).

Recuperar o desenvolvimento da radiodifusão e as características que ela assumiu é tarefa duplamente complexa. Primeiro, devido ao próprio aspecto fugaz intrínseco a essa produção nas primeiras décadas do século XX. Segundo, porque “muito daquilo que [o rádio] iniciou tornou-se parte da vida diária” (HOBSBAWM, 2009: 195), esvanecendo-se entre hábitos incorporados e memórias difusas. Se por um lado tratar da história do rádio e da música popular em São Paulo no início do século XX é lidar com uma ausência, por outro, não impede que isso seja feito, já que a história, por si própria, “implica uma relação com o outro enquanto ele está ausente” (CERTEAU, 2016: 181). Escrever a história de uma parte de

nossa cultura sonora a partir de fontes textuais traz problemas, mas nem por isso é menos instigante ou urgente.

Referências Bibliográficas

BESSA, Virginia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. 358 f. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise. Entre ciência e ficção*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

GENARO, Thiago de Mello. *Práticas publicitárias: linguagem, circuito e memória na produção de anúncios impressos no Brasil (1951-1965)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2013.

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

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música na cidade em tempo de transformação. São Paulo: 1900-1930*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1989.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.

MÉADEL, Cécile. *Histoire de la radio des années trente: du sans-filiste à l'auditeur*. Paris: Anthropos : Institut National de l'Audiovisuel, 1994.

PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo*. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 2001.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

Fontes

Acervo Leon Kaniefsky/Osusp

Acervo Spartaco Rossi/IA-Unesp

Depoimento de Gaó. Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). Coleção: Memória do Piano Brasileiro, 3 de fevereiro de 1987.



Correio Paulistano (Radiolandia)

Folha da Noite (Radio Novidades)

O Estado de S. Paulo (Radiotelephonia)