

Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40 *

Geni Rosa Duarte **

A cidade de São Paulo sofreu mudanças acentuadas em sua fisionomia no início do século XX, pelo incremento das atividades econômicas e pelo aumento populacional. O crescimento urbano, com especificidades, implicando redirecionamentos de espaços de moradia e de sociabilidade, fez com que a cidade passasse a ser pensada como um espaço constituído por múltiplas nacionalidades, especialmente italianos, que transformavam a vila provinciana num espaço moderno e cosmopolita, de muitos sotaques e muitas fisionomias. Conseqüentemente, com um perfil musical diferente daquele do Rio de Janeiro, muitas vezes referido como centro de atração de migrantes internos, especialmente de populações negras, com um cosmopolitanismo voltado mais para o exterior, para a Europa.

Em São Paulo, embora também tivesse havido a fixação de negros libertos, principalmente em bairros da periferia, a cidade continuava a ser pensada como “cidade italiana”, centro de levas migratórias, cidade de muitos povos e de muitos sotaques.

Referindo-se ao panorama musical paulista nas primeiras décadas do século, J. L. Ferrete assinala nele uma certa especificidade, em função das influências decorrentes

* Este trabalho consiste no desenvolvimento de aspectos abordados na tese de doutoramento *Múltiplas Vozes no Ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40*, orientada pela Profa. Dra. Maria Odila L. da Silva Dias, e defendida em 2000 na PUC-SP.

** Professora da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus de Marechal Cândido Rondon – PR. E-mail: rosaduarte@unioeste.br

da intensa imigração estrangeira: predominava, segundo ele, a música cantada, particularmente o tango, a modinha, a canção de serenata, a toada, além da existência de *“inúmeros grupos de chorões atuando num gênero de criação melodicamente mais próximo das cançonetas italianas ou das cantigas portuguesas, diferenciando-se, assim, do choro de raízes negras cariocas”*¹

Existiria realmente uma produção musical paulista extremamente diferenciada em relação aos demais centros urbanos? Poder-se-ia pensar numa música popular especificamente paulista, caudatária das influências aqui fixadas?

É difícil delimitar geograficamente características musicais. Os próprios historiadores da música brasileira apontam como característica fundamental da música popular a variabilidade no ritmo, na harmonia, no modo de executar ou de cantar, além de influências de algumas produções sobre outras. Nas festas populares – por exemplo, nas inúmeras festas do boi no interior do Brasil – podem ser observadas mudanças de uma região para outra, e mesmo de um ano para outro.

Pensando nos vários *territórios* da cidade de São Paulo, deparamo-nos com uma heterogeneidade de sons, ritmos e influências. No Bexiga, a concentração dos negros no bairro começou já no século XIX, quando existia ali um quilombo semi-rural. Distante das ferrovias, a região não comportava indústrias, mas tornou-se um bairro popular, habitado também por imigrantes pobres, em decorrência da proximidade de áreas de moradia da elite, que garantia empregos domésticos especialmente às mulheres negras, e das reformas urbanas que embelezaram o antigo centro, expulsando parte da sua população, que ia em busca de terrenos mais baratos. Em decorrência, o bairro foi assumindo características ítalo-africanas, onde a música italiana se mesclava com os sons dos choros e dos sambas.

A presença ruidosa dos italianos em São Paulo

¹ FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1985, p. 45.

expressava-se nas festas religiosas, bem como dos circos, bandas, apresentação de óperas, etc. José Geraldo Vinci de Moraes, analisando as “sonoridades paulistanas” nas primeiras décadas do século, destacou o sentido de preservação da identidade e tradições grupais seja através de festas tradicionais do calendário religioso (São Genaro, Nossa Senhora de Achiropita), de espetáculos circenses (como os da família Temperani, Spinelli, Casali e dos irmãos Queiroloso, não restritos, aliás, aos limites paulistanos), dos jornais e teatros operários, de influência anarquista, das associações esportivas e de lazer, preservando o gosto pela música lírica e incentivando a formação de algumas bandas musicais, como as do maestro Lira, Ettore Firasca e a dos Bersaglieri.²

Por outro lado, as populações negras, desde fins do século passado, concentravam-se na capital paulista em regiões já em parte deterioradas próximas ao centro e nos bairros de estrutura urbana precária, geralmente próximos às ferrovias. A Barra Funda, anteriormente ocupada por italianos, antes da construção da estrada de ferro, passava a ser palco das atividades ligadas às tradições e ao cotidiano dessas populações, ligadas por elos étnicos, sociais e culturais comuns. Vale a pena reproduzir o texto em que José Geraldo Vinci de Moraes descreve os elos desse verdadeiro *território negro paulistano*:

As ‘tias africanas’, por exemplo, à semelhança do Rio de Janeiro e Salvador, abrigavam muitos negros em atividades coletivas religiosas, do jongo às festas cristãs. Nas habitações geralmente coletivizadas, onde moravam extensas famílias, eram frequentes as atividades musicais em grupo. Muitos dos negros que levavam um tipo de vida mais inferiorizada e marginal, trabalhando nos serviços pesados da ferrovia e armazéns, guardavam certa distância das atividades coletivas, mas realizavam suas rodas de partido alto, de capoeira e pernada, além de serem

² MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. São Paulo: FUNARTE, 1995.

reconhecidos por todos como os melhores e os mais habilidosos jogadores de futebol da cidade. Como eles viviam no trecho inferior da alameda Gleite, ficaram conhecidos como os 'negros da Gleite' ou os 'bambas da Barra Funda'.³

Assinale-se que a Barra Funda foi berço da mais antiga escola de samba paulista, o Cordão Camisa Verde, a partir dos blocos com origem nas famílias extensas lideradas pelas *tias* de origem africana. Prossegue Vinci de Moraes:

Parece-nos que estas características reforçam justamente o aspecto da diversidade de elementos que compunham a elaboração cultural dessas camadas sociais. As tensões que daí emergiram, estabelecendo relações de assimilação e resistências, torna muito difícil e sem sentido buscar uma preponderância e o predomínio de tons na medida em que elas se realizavam baseadas numa polifonia extremamente atraente.⁴

Essa *polifonia*, como acentua Vinci de Moraes, foi responsável pelo nascimento de tantos músicos, cantores e compositores filhos e descendentes de imigrantes - alguns até mesmo estrangeiros - entre os quais podemos citar Garoto, Canhoto, Vadico, Rieli, Paraguassu, entre tantos. Músicos que, no processo de profissionalização, nos contatos com músicos de outras procedências, enriqueciam e diversificavam suas produções, incorporando influências e criando uma música que podemos qualificar de *popular* (no sentido de *agradável ao povo; que tem as simpatias dele, de acordo com o registro do dicionário*).

Podemos pensar também em outros espaços musicais na cidade: primeiramente, aqueles circunscritos a uma relação executante/ ouvintes: conjuntos amadores ou em via de profissionalização, seresteiros, cantores e instrumentistas que também se apresentam em festas, circos, cafés...Percebemos, além disso, margens por onde podia se dar a efetiva profissionalização e o alargamento da influência desses músicos, desde as festas tradicionais,

³ Idem, *ibidem*, p. 63/4

⁴ Idem, *ibidem*, p.65)

como o carnaval e outras, até chegar ao teatro, ao circo, ao disco, depois ao cinema, e posteriormente, ao rádio.

Nesses espaços de criação/execução, havia o intercâmbio de influências as mais variadas. Se podemos então falar em algumas circunstâncias, de uma música urbana “mais paulista”, é porque podemos talvez distinguir algumas características que as personalizam, sem que se tornem territórios exclusivos e infensos a quaisquer mudanças ou influências outras. Mais do que músicas ou estilos representantes de centros urbanos como um todo, preferimos nos referir a espaços onde determinadas influências se tornam mais visíveis, ligadas a experiências de grupos ou camadas da população no interior das cidades.

Havia conjuntos e músicos que percorriam a cidade em serestas ou se apresentavam em festas populares nos diversos bairros. Em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), Roque Ricciardi, o Paraguassu, narrou a forma como se iniciou como músico: participando das serenatas pelas ruas da cidade, com acompanhamento de flauta, violão e cavaquinho, cantando composições de Eduardo Souto, Zequinha de Abreu, Marcelo Tupinambá e outros compositores. Com catorze anos começou a cantar nos cafés, em especial no Café Parisien (Café Donato), dividindo com os demais músicos a coleta feita entre os ouvintes presentes. Construiu sua carreira, pois, cantando em diferentes espaços da cidade - circos, cinemas, teatros, cafés - para posteriormente se destacar no mundo do rádio e do cinema. Foi, segundo afirmou, o primeiro contratado da Rádio Educadora Paulista, desde sua inauguração em 1924. Posteriormente, trabalhou na Rádio Cruzeiro do Sul.

Dedicando-se a temáticas brasileiras e adotando o pseudônimo que o identificava como essencialmente *brasileiro*, gravou canções, toadas, modinhas - algumas célebres no século passado - além de sambas, cateretês, emboladas, etc. Músicas que faziam referência muitas vezes a um mundo rural, ao violeiro, ao caboclo, ao caipira, utilizando um modo de falar que construía um referencial do

morador de fora das cidades. A utilização do sotaque acaipirado procurava dar sentido a uma visão idílica do mundo rural, com seus prazeres simples, referidos a uma atitude contemplativa da natureza - distanciado portanto do duro trabalho cotidiano dos seus habitantes. A oposição campo/cidade também se situava no terreno dos valores, opondo a pureza rural ao artificialismo urbano.

Outras influências atingiram São Paulo. Uma dela foi a música nordestina, especialmente a *embolada*, que a partir dos anos de 1910 fez muito sucesso no Rio de Janeiro e depois em São Paulo através de artistas que aí se fixaram ou se apresentaram. Esse ritmo foi incorporado às composições de artistas cariocas e paulistas, que lhe deram outra linguagem. Em São Paulo, Raul Torres teve seu nome ligado a esse ritmo, tendo tido muito sucesso no rádio. Paraguassu gravou várias composições, “retrabalhadas” com novas temáticas e sotaque mais caipira. Um dos seus maiores sucessos por exemplo, foi o “samba-embolada” *Bem-te-vi*, que ele interpretou em filme dirigido por Luiz de Barros. Sem se transformar num *cantor nordestino*, dentro do mesmo espírito de suas canções sertanejas, toadas e serenatas, misturava o lirismo das canções ditas sertanejas com a ironia e a mordacidade possibilitada pelo andamento mais rápido.

A atividade radiofônica se consolidou a partir desses elementos e dos espaços musicais já existentes na cidade. Pequenos conjuntos, cantores, instrumentistas, amadores ou quase, junto com alguns poucos profissionais, disputavam a chance de serem ouvidos a partir das ondas sonoras – as quais, aliás, não atingiam um número expressivo de ouvintes. O *amadorismo* era, todavia, o que caracterizava a programação nesse período, tanto nas instalações das emissoras, como na estruturação do que era produzido e transmitido.

O jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, no final da década de 20 e inícios dos anos 30, publicava uma pequenina seção, denominada *Radiotelephonia*, onde informava aos leitores a programação das rádios paulistas. As informações eram simples e diretas, e dirigiam-se, nessa época, a um

público ainda restrito. Este, formado por “*sócios e ouvintes*”, eram brindados com uma programação sempre diferente – embora bem parecida – e irregular quanto aos dias e horários de transmissão. Não havia programas estruturados; anunciavam-se horários em que se tocariam “discos”, sem qualquer outra indicação, e outros que apresentavam programação feita ao vivo.

No caso da *Rádio Sociedade Record*, PRA-R (posteriormente PRB 9), anunciavam-se, numa linguagem com um alto grau de familiaridade, “*emboladas pelo Torres*”, “*canções pelo Radamés*”, “*solos de banjo pelo Garoto do Banjo*”, “*números de canto pelo Jacatuba*”, “*duos caipiras, por Lázaro e Machado*”, ou por “*Lauriano e Machado*”, “*números de flauta por Atilio Granl*”, ou números de canto apresentados por cantoras denominadas respeitosa e, senhoritas ou senhoras, acompanhadas ao piano ou violão por professores ou maestros.. Números de música clássica, orquestrais ou cantados por tenores e barítonos, eram apresentadas ao lado de “números regionais”, que podiam ser modas caipiras, tangos, valsas, polkas, emboladas, sambas, quase simultaneamente com números de declamação ou anedotas.

A primeira demonstração do que era a *radiotelephonia* havia se dado em 1922, na exposição comemorativa do centenário da independência do Brasil no Rio de Janeiro. O autor da experiência, Roquete Pinto, reconheceu que ela não foi muito bem sucedida, valendo mais como curiosidade: um som roufenho saído dos alto-falantes, mostrando apenas que algo que estava acontecendo num ponto da cidade podia ser ouvido por pessoas em locais mais distantes.

Roquete Pinto, todavia, enxergou o potencial educativo desse novo meio de comunicação. Conseguiu sensibilizar a diretoria da Academia Brasileira de Ciências para a questão, e assim em 1923 foi fundada a *Sociedade Rádio do Rio de Janeiro* – PRA-2.

Fundaram-se posteriormente associações voltadas para aqueles que queriam conhecer e experimentar essa nova tecnologia em diferentes cidades do Brasil. Em São Paulo, a *Sociedade Rádio Educadora Paulista* – PRA-6 foi

fundada em 1923 com sede provisória no Instituto de Engenharia, na Rua da Quitanda, com um conselho consultivo e uma diretoria para o biênio 1924/25. As “*demonstrações públicas com as irradiações*”, todavia, só foram iniciadas em fevereiro de 1924.

A *Rádio Club de São Paulo* – ou *Sociedade Rádio São Paulo* - PRA-5, fundada em 1924, tinha por objetivo, conforme nota do *Correio Paulistano* de 18 de junho desse ano, possibilitar “*o estudo e o desenvolvimento da nova ciência*”, bem como “*manter um curso especial para habilitar os associados que quiserem dedicar-se*” a ela - para isso dispondo “*dos aparelhos mais modernos e completos*”.⁵ Não chegava a ser uma estação transmissora, mas sim um clube, onde os associados podiam ouvir a única emissora paulistana (a Educadora) ou emissoras estrangeiras. Só se transformou em emissora em 1934.

Uma outra possibilidade de integrar o universo dos “radiouvintes” era o ouvinte dispor de um receptor; o da marca *Pekam*, anunciado nos jornais, através do qual se podiam ouvir “*todas as principais estações americanas*”, custava 1:200\$000 - “*preço de reclame*”, mas acessível apenas a uma elite. Uma família de trabalhadores, composta de cinco pessoas, ganhava por volta de 500\$000 por mês.⁶

Embora alguns cantores populares e respeitados, já com inúmeras gravações, como Paraguassu, por exemplo, se apresentassem em alguns horários, o que caracterizava essas iniciativas era mesmo a improvisação. Na própria programação eram previstos “*números extras*”, sem qualquer indicação a respeito.

Para o radialista Enéas Machado de Assis, em depoimento arquivado no Centro Cultural São Paulo, o rádio nesse período era marcado pela pobreza e pela precariedade de recursos :

⁵ TOTA, Antonio Pedro. *A locomotiva no ar. Rádio e Modernidade em São Paulo 1924-1934*. São Paulo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990

⁶ Idem, *ibidem*, p. 28

[...] os grandes artistas, as grandes orquestras, os grandes espetáculos da época preferiam outros meios de divulgação. O teatro preferia manter dentro de sua linha e era difícil que um grande artista de teatro desejasse caminhar para o então principiante rádio. Mesmo porque esse rádio, não tendo ainda a compensação publicitária, (...) era um veículo pobre. Era um veículo de poucos recursos para poder retribuir aos grandes talentos que estavam no mercado artístico. (...) Aconteceu que o rádio começou a viver do amadorismo artístico e, posteriormente, de alguns astros, de algumas estrelas que à época eram de grande aceitação no rádio, mas que vinham de uma escola amadorística, que não tinham formação artística especializada.

Para esse radialista, era o custo que determinava que as emissoras preferissem apresentar música popular:

... era a programação mais barata, a programação mais econômica. Eram os amadores que faziam isso, eram os cantores regionais, cantores esses que depois foram se tornando ídolos e daí já não eram mais amadores, já recebiam seus cachês...⁷

O rádio não constituía, portanto, um espaço autônomo de produção musical. Ele tinha necessidade de atrair músicos que se firmavam, muitas vezes, em outros espaços. Cantores, músicos, instrumentistas, *vinham* para se apresentar nesse novo veículo, que era essencialmente um espaço de *divulgação*.

O rádio paulista criava, não obstante, alguns ídolos, na medida em que estes começavam a participar da programação com uma certa regularidade. O sucesso, todavia, era mais local, mais restrito, e nem sempre representava uma porta de entrada para a gravação de discos, uma vez que o Rio de Janeiro é que era “*a meca da música popular, de gravadoras, da distribuição da música popular para o Brasil*”, na expressão do radialista citado anteriormente. As emissoras paulistas, além disso, tinham pequeno alcance. Ao mesmo tempo, não chegavam na capital paulista na época

⁷ Centro Cultural São Paulo – Arquivo de Multimeios

as transmissões das emissoras cariocas, talvez por influência da Serra do Mar.

As mesmas características da programação e a intermitência dos horários de transmissão eram o que aproximavam as duas emissoras paulistas - Rádio Sociedade Record e Sociedade Rádio Educadora Paulista. Anunciavam-se programas de música erudita (ou semi-erudita), ao lado de “*programas regionais*”, nos quais se executavam polkas, valsas, choros, sambas, emboladas, cateretês, etc., com acompanhamento de um conjunto chamado de “*regional*” (conjuntos com poucos instrumentos, sem estrutura orquestral). Pouca ou nenhuma estruturação em programas ou gêneros, a não ser uma diferenciação entre clássicos e populares.

Havia uma nítida valorização da música clássica, lírica e orquestral, principalmente, em detrimento da popular. Como a programação era quase toda feita ao vivo, tornava-se mais fácil a apresentação isolada de cantores e instrumentistas, em duplas ou formando pequenos conjuntos. Com a afirmação da atividade radiofônica, começaram a ser valorizadas as orquestras, que algumas emissoras chegaram a possuir.

A música popular custou a ter um peso significativo na programação radiofônica. Podia ser considerada um produto de melhor ou pior qualidade, mas ficava longe da categoria erudita, na avaliação de muitos profissionais. Todavia, sua inclusão se justificava quando ela passava a ter uma função aglutinadora, ou seja, quando ela trazia ouvintes para usufruir da “*essência educativa do rádio*”.

Na programação radiofônica da época, “*regional*” englobava a música de raízes folclóricas, mas também podia referir-se à música popular urbana (sambas, valsas, polkas etc.). Da mesma forma, “*conjunto regional*” era aquele formado por músicos para tocar e acompanhar cantores de música brasileira.

Alguns solistas também se apresentavam com muita frequência, isoladamente ou como acompanhantes de determinados cantores, os quais se especializavam neste

ou naquele gênero: Januário de Oliveira normalmente se apresentava cantando sambas, o nome de Raul Torres ligava-se às emboladas, etc. Alguns cantores tiveram um sucesso restrito mais a São Paulo, uma vez que as apresentações ao vivo nem sempre eram garantia de gravação de discos, o que faria com que esses nomes se tornassem mais conhecidos. Outros, como Paraguassu, desenvolveram atividades radiofônicas restritas à capital paulista.

A dupla formada por Lázaro e Machado, hoje pouco conhecida, era outra presença constante na programação; ora cantava modas caipiras, ora se aliava ao cantor Barreto e ao Pinheirinho formando o “*Quarteto dos Calungas*”. Para se ter uma idéia do repertório do conjunto, na apresentação do dia 12/11/1930, na *Rádio Sociedade Record*, anunciavam-se os seguintes números: *Quá quá quá* (samba); *Na ladeira* (embolada); *Chora nenê* (toada paulista); *Deixa esta mulher* (samba); *Minha cabocla* (samba); *Sedenta de Amor* (fox trot). Em outras ocasiões, o repertório constava exclusivamente de emboladas, ritmo que fazia sempre muito sucesso.

A ênfase dada a esse tipo de apresentação, que aparece com bastante frequência, indicava a valorização, principalmente, da música popular de conotação *folclórica*. Esta não era apresentada sempre “*em sua forma autêntica*”, tal qual era recolhida pelo folclorista, embora pudesse sê-lo às vezes, como “*curiosidade*”.

O crescimento da audiência das estações de rádio dependia do aumento do número de sócios, inscritos e contribuintes. Os chamados “rádio sociedade” ou “rádio clube”, estruturavam-se “*num sistema em que os ouvintes-sócios, com suas contribuições mensais de 5 mil réis, cobriam basicamente os custos operacionais e de manutenção das estações.*”⁸

Para crescer, tornava-se necessário que o rádio passasse a fazer parte do cotidiano da cidade. Isso significava duas coisas: participar dos acontecimentos urbanos e trazer

⁸ *O Rádio paulista no centenário de Roquete Pinto. 1884-1984.* São Paulo, Centro Cultural de São Paulo, 1984, p. 21

a população (sócios e possíveis sócios) para a área de influência da emissora. Assim, em junho de 1930 a *Rádio Sociedade Record* anunciava que, em vista do sucesso alcançado pela irradiação do programa especial por ocasião do dia de Santo Antonio, faria o mesmo no dia de São João. Era talvez uma das primeiras tentativas da radiodifusão de participar das atividades realizadas fora dos limites do estúdio do estúdio, embora mais numa direção voltada para a preservação de costumes e festas tradicionais. Não havia tanto empenho em *documentar* os acontecimentos; o rádio buscava muito mais *interferir* em algumas festividades da cidade, colocando-se como um dos espaços em que elas se davam.

Aos poucos, a atividade radiofônica paulistana ganhava novas dimensões. Em junho de 1931 a *Record*, comprada por um grupo de empresários do qual participava Paulo Machado de Carvalho, anunciava, pelo *O Estado de S. Paulo*, o prosseguimento das “*experiências de sua nova estação transmissora*”, passando a divulgar sua programação com mais regularidade. No mês seguinte a emissora anunciava a introdução do chamado “*quarto de hora*”, que sinalizaria uma estruturação mais racional da programação, apresentada nos jornais para o dia, e às vezes até para o dia seguinte. Da programação constava principalmente música executada ao vivo, com o apoio ora da orquestra, ora do Jazz Band Record, ora do Grupo Regional Record. A adoção do “*quarto de hora*” possibilitava a estruturação da programação em horários fixos, ainda que os mesmos nem sempre fossem respeitados.

No mesmo mês, a emissora apresentava um programa de meia hora com os artistas integrantes do filme *Casa de Caboclo* - dirigido por Augusto Campos, e baseado na canção homônima de Luiz Peixoto e Heckel Tavares - que seria pouco depois lançado em São Paulo. No mês seguinte, novo programa com o elenco desse filme, no qual os artistas cantavam ou declamavam.

O rádio paulistano procurava, assim, pouco a pouco, reservar para si um lugar dentro dos acontecimentos

culturais da cidade, como divulgador dos mesmos, com o cuidado de não se apresentar como concorrente dos mesmos, para que não fosse acusada de retirar o público dos espaços tradicionais. Entrevistavam-se personalidades do mundo artístico que passavam pela cidade, quando concordavam em falar diretamente ao *speaker*, “ao microfone” – artistas populares ou eruditos, nacionais ou estrangeiros, escritores, intelectuais de renome, etc.

Nota-se uma confluência da programação do rádio com algumas atividades do cinema e do teatro. Os artistas de *Casa de Caboclo* não vinham apenas divulgar o filme: eles se apresentavam ao microfone, cantando ou declamando. O mesmo se dava com a apresentação de pequenas peças teatrais em rádio.

Como isso não se mostrasse suficiente, iniciava-se então a discussão sobre a possibilidade de uma linguagem radiofônica específica para essas apresentações em rádio. Primeiramente envolvendo a apresentação de peças teatrais, uma vez que deveriam utilizar somente sons, sem o recurso da cenografia. Com esse objetivo, a 21 de novembro de 1931, a *Record* apresentava palestra de Joracy Camargo, nome popular da dramaturgia na época, sobre a especificidade dessa linguagem no rádio, até mesmo sinalizando algo em relação ao radioteatro e às radionovelas que tanto sucesso faziam nos anos seguintes.

Ao mesmo tempo, o rádio abria campo para a apresentação de numerosos artistas do teatro e do cinema, em peças, *sketches* humorísticas ou não, além dos programas já citados de divulgação de peças e filmes. Isso faria com que muitos artistas “*migrassem*”, definitivamente ou não, do teatro (ou cinema) para o rádio. Muitas vezes, o que esses artistas faziam era “*contar uma piada*”, ou apresentar em forma de diálogo um episódio engraçado, no estilo do teatro de revistas.

Assim, como não havia ainda uma *linguagem radiofônica* estruturada, também não ficava muito claro que espaço o rádio ocupava dentro da cidade. Músicos que se apresentavam no rádio eram, muitas vezes, os mesmos que

tocavam na sessões de cinema. Alguns cantores mais famosos constituíram-se em *chamarizes* para o público cinematográfico ou apresentavam-se nos teatros de revistas, não havendo ainda, a rigor, *artistas exclusivamente de rádio*.

Muitas vezes, os próprios espaços do cinema se confundiam com os do rádio, naquilo que dizia respeito às apresentações dos cantores de música popular. Em dezembro de 1931, por exemplo, a *Record* anunciava um programa com os *grandes cartazes do rádio carioca*, Francisco Alves, Mário Reis, Lamartine Babo e outros, que tinham vindo a São Paulo especialmente para se apresentarem no *Cine Paramount*, dividindo o palco com os filmes apresentados. O rádio - mais especificamente a pequena emissora paulista - talvez não tivesse ainda fôlego para patrocinar a vinda desses artistas, como chegou a fazer posteriormente. Mas procurava ao máximo participar desse acontecimento, mesmo de forma secundária.

Mas não se pode negar que esses artistas passavam a ter uma maior visibilidade frente ao público. O rádio possibilitava que os paulistanos, por sua vez, tivessem um contato mais amiúde com os artistas cariocas. Surgia a necessidade de *ver*, mais do que de *ouvir*, os portadores das vozes apresentadas. Era o que o cinema podia fazer.

Foi significativo, nessa época, o sucesso do filme musical *Coisas Nossas*, segundo filme sonoro brasileiro de longa metragem, ainda no sistema “*vitaphone*” (em que a câmara está sincronizada com discos). Dirigido por Wallace Downey (que mais tarde seria diretor artístico da *Rádio Cruzeiro do Sul*) em São Paulo, contava no seu elenco com os principais cartazes do teatro, do disco e do próprio rádio, alguns destes assíduos nas emissoras paulistas e/ou cariocas: Procópio Ferreira, Sebastião Arruda, Paraguassu, Jayme Redondo, Arnaldo Pescuma, Gaó, Jararaca, Pilé, Helena Pinto de Carvalho, etc. Esse filme, ao mesmo tempo, divulgava a produção radiofônica e discográfica paulistana, dando visibilidade aos seus artistas, alguns dos quais eram apenas conhecidos no âmbito local.

Por essa época, começavam a aparecer na programação

os patrocínios de empresas, como o “*quarto de hora da Casa Sotero*”, o “*quarto de hora ‘Café e Assucar União*”, o da empresa “*Cruzeiro do Sul*”, etc., sinalizando o interesse pela divulgação dos referidos produtos através do rádio (anterior mesmo ao decreto-lei presidencial autorizando a veiculação de publicidade pelo rádio).

Além de procurar trazer aos seus microfones os artistas que vinham se apresentar na cidade, o rádio passava a dar força também à atividade fonográfica: no início de agosto, um programa especial organizado por Jayme Redondo, contava “*com o concurso dos elementos da Columbia Phonograph Company*”. Aliás, a própria emissora evidenciava o apoio que vinha tendo do comércio – especialmente, saliente-se, aquele ligado aos aparelhos sonoros – e anunciava um novo programa, patrocinado então pela Telefunken.

Se o rádio tinha certas dificuldades para transmitir os eventos musicais realizados na cidade, dado o perigo de tornar-se *concorrente* dos mesmos, podia, não obstante, promover seus próprios espetáculos

Certas iniciativas parecem ter aberto possibilidades de divulgação pelo rádio de atividades realizadas em outros espaços, estabelecendo não mais uma concorrência, mas ampliando a rede de ouvintes e de participantes. No dia 6 de agosto de 1931, a *Record* transmitia o IV ato da ópera *Aída*, de Verdi, com orquestra, cantores e coro espalhados pelas exíguas salas da emissora..Em outubro, com patrocínio da General Motors, a *Record* irradiava do teatro o último ato da ópera *Madame Butterfly*, de Puccini, conjuntamente com a *Rádio Phillips* do Rio de Janeiro. Em novembro, a *Rádio Educadora* apresentava, em irradiação simultânea com a *Rádio Club de Santos*, o espetáculo de estréia da temporada lírica do Teatro Municipal de Campinas.

Outra frente de expansão voltava-se para a direção do noticiário jornalístico. Sem contar ainda com uma estrutura jornalística propriamente dita, a *Record* anunciava que iniciaria, em meados de agosto, a irradiação de “*notícias de última hora*”, para o que contaria com informações fornecidas pela reportagem d’ *O Estado de S. Paulo*. Não se tratava ainda

de um “*jornal falado*”, mas sim de uma atividade que se sustentaria num outro meio de comunicação já melhor estabelecido – no caso, na imprensa escrita. Assinale-se que esse mesmo jornal dava apoio à divulgação das atividades da *Record*, mais do que à da emissora concorrente.

A programação musical, mesmo a irradiada através de discos, começava a mostrar uma maior diferenciação e um maior cuidado de divulgação. Anunciava-se “*música leve*”, “*música suave*”, “*música lenta*”, “*música para dança*”, “*música fina*”, etc., em vez de simplesmente “*musica de disco*”, ou “*discos*”. Valorizando essa forma de apresentação, em novembro a *Record* apresentava a ópera *O Barbeiro de Sevilha* não mais ao vivo, mas “*gravada em discos*”.

A estruturação dos programas, todavia, não visava a incorporação de novas camadas sociais a esse meio de comunicação, mas representava uma diversificação no sentido de atender aos interesses dos ouvintes. Passava-se gradualmente a dar atenção especificamente à mulher e à criança.

A diferenciação que tornaria as emissoras mais “*especializadas*”, dedicando-se uma mais ao esporte, outra às radionovelas, ou aos programas populares, etc., só se deu posteriormente, com o crescimento do número de estações. As mudanças introduzidas nessa época tinham por objetivo atender ao público que já era ouvinte da emissora.

Em setembro, tentando já efetivamente uma diversificação na programação destinada à parcela do público feminino, a *Record* anunciava a transmissão de uma série de palestras proferidas “*pela senhora Blumenschein*” oferecidas, no início do horário vespertino, “*às senhoras donas de casa pelos irmãos Lever*”. Tais palestras tratavam de questões como formação para o trabalho no lar e organização do espaço doméstico, educação feminina, cuidado com as crianças, moda, etc. A emissora também investia na programação para as crianças – preocupação que a Educadora também tinha. Alguns desses programas eram transmitidos à noite (começando às 21 horas), posteriormente transferidos para outros horários, vespertinos ou matutinos, ou para

alguns dias específicos da semana. Alguns deles passaram a ser dirigidos por professoras, com um conteúdo nitidamente escolar, outros constando de leitura de obras literárias por escritores de renome, etc. Em dezembro de 31, por exemplo, a *Record* anunciava palestra com Monteiro Lobato dirigida “ao público infantil”. Cleómenes Campos, apresentado como sendo “da Academia Paulista de Letras”, também esteve diante dos microfones, contando histórias ou lendo suas obras. Também houve apresentação ao público infantil do compositor Lamartine Babo.

Outra maneira de diversificar a programação, não saindo das camadas “letradas” da cidade e tendo em vista o público já conquistado, consistia em atender as diversas “colônias estrangeiras” que conviviam no espaço paulistano. Em setembro de 31, a *Record* apresentou dois programas dirigidos à “colônia norueguesa”, “sugeridos” pela presença em São Paulo do vice-cônsul da Noruega, além de programas subseqüentes de música alemã, espanhola, portuguesa, russa e outras. Essas realizações, entretanto, se limitavam a apresentar música erudita ou “semi-erudita”, não se constituindo ainda em programas “populares”, ou dedicados às “camadas populares”.

A importância desse público estrangeiro podia ser sentida até mesmo no cinema. Saliente-se que, por essa época, muitos dos filmes anunciados traziam observações sobre a língua na qual eram falados, especialmente em se tratando de produção italiana ou espanhola, sugerindo o interesse dessas colônias por essas realizações.

Outras mudanças viriam logo a seguir, algumas apenas anunciadas. A *Record* sugeria a apresentação de um programa de ginástica, substituído por palestra sobre educação física dirigida às mulheres, talvez devido ao horário tardio de início das transmissões radiofônicas. Aliás, a irradiação de palestras passava a ser uma constante, em ambas as emissoras - sobre o alcoolismo, sobre assuntos literários e científicos (arquitetura, arte, literatura, saúde, higiene, turismo, medicina, etc., bem como a colaboração em campanhas, como a da construção da nova Catedral da

Sé.

A *Record*, no início de 1932, estruturava já o seu primeiro *jornal falado* diário, com duração mais longa, bem como um programa semanal, denominado *Rádio-Cosmos*, transmitido aos sábados, recapitulando os acontecimentos da semana. Mais tarde, ampliou seu horário transmitindo o *Jornal da Manhã*, das 8:30 às 9:30 horas. Já contava então com jornalistas contratados pela emissora, não se apoiando mais totalmente na imprensa escrita.

Nas mudanças da programação, ficava clara uma tentativa da Record de expandir sua rede de ouvintes. Paulo Machado de Carvalho referiu-se, em depoimento, à realização de programas feitos “*da janela, para aqueles que estavam na Praça da República terem ocasião de ver ou ouvir alguma coisa...*”⁹ A *Record* buscava um contato mais próximo, mais direto com seus ouvintes - ou possíveis ouvintes.

Essa aproximação se dava também através de programas realizados a partir de sugestões enviadas por carta ou telefone à emissora (caso da *Hora do Sócio*, transmitido aos sábados à noite). Outras realizações ultrapassavam o espaço radiofônico propriamente dito, caso de exposições e concursos diversos dirigidos ao público infantil e adulto. Em março de 1932, a emissora realizou, no seu endereço na Praça da República, uma exposição infantil, com livros e objetos, coletando simultaneamente doações para as missões salesianas que trabalhavam com os índios do Alto Amazonas. Logo depois, entre outros empreendimentos, realizou concurso literário proposto pela Companhia Editora Nacional.

Em dezembro 1931, no Natal, a *Educadora* apresentava um programa especial alusivo à data. A *Record*, além do seu próprio programa natalino, do qual participaram figuras como Cleómenes de Campos, Genelino Amado, Affonso Schmidt, Guilherme de Almeida, Origenes Lessa, César Ladeira e outros, inovava com um concurso de *sketches* humorísticas com prêmios em dinheiro, para o qual se votava através de cupom que deveria ser recortado do jornal escrito.

⁹ Centro Cultural de São Paulo - Arquivo de Multimeios

No Carnaval de 1932, a *Record* apresentava um concurso de músicas carnavalescas, tentando firmar sua posição nos festejos da cidade. Enquanto isso, a Educadora, significativamente, ignorava essa festa na sua programação.

O radialista Raul Duarte, em depoimento, referiu-se especificamente às mudanças na linguagem radiofônica que a *Record* passava então a adotar, visando conseguir uma maior aproximação com o ouvinte – o que significava, simplesmente, torná-la mais coloquial, sem deixar de visar a correção e o padrão mais culto:

... a Educadora era muito respeitosa, muito formal, muito solene. (...) E a Record veio mais irreverente, com muito mais intimidade com o ouvinte. (...) A Educadora só faltava chamar [o ouvinte] de Vossa Excelência. E a Record veio com uma linguagem coloquial... (...) de amigo ouvinte. (...) ... a Record começou a partir a programação de quinze em quinze minutos. Então deu outra dinâmica. Começou a separar a programação. (...) ... e começou a estabelecer uma intimidade maior entre o locutor, que era o representante do ouvinte, e o público”.¹⁰

A linguagem mais coloquial visava, simplesmente, corresponder à diversificação da estruturação dos programas que se estavam desenvolvendo. O apego à norma culta ficava claro no nível exigido para contratação dos locutores, dando-se preferência a pessoas mais qualificadas culturalmente, como acadêmicos de direito, conforme acentuou em seu depoimento ao MIS-SP o radialista Nicolau Tuma, referindo-se à sua própria contratação pela Educadora e depois à sua atuação nesse sentido quando na direção da *Rádio Difusora*.

Em maio de 1932, mais uma emissora paulista começava a transmitir com regularidade. A *Rádio Cruzeiro do Sul*- PRB-6 propagava pelas seções dos jornais o início sistemático de suas transmissões, após uma recepção oferecida em seu moderno estúdio. Anunciava que constituiria uma cadeia com a PRAX, *Rádio Philips*, PRA-K, *Rádio Mayrink Veiga* (depois PRA-9, fechada em 1964), ambas

¹⁰ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

do Rio de Janeiro, com a PRA-J, de Juiz de Fora, e com a PRA-S, de Santos, formando a chamada *Cadeia Verde Amarela*, depois ampliada - utilizando para isso mais de 1.000 km de cabos telefônicos. Além disso, acrescentava, inovaria, transmitindo de locais diversos da própria cidade de São Paulo. As transmissões durariam a princípio três horas diárias, e seriam inicialmente apenas ao vivo.

A *Educadora* tinha a sua força centrada nas suas melhores condições técnicas, segundo seus concorrentes O *Almanaque do Rádio Paulistano*, publicado em 1951, recordava: “*Seu estúdio era um dos mais bem montados de São Paulo: amplo, todinho atapetado, paredes forradas de celotex, grandes cortinas amortecedoras de som e, de espaço a espaço, uma fotografia de um grande compositor – Carlos Gomes, Beethoven, Chopin, Wagner, Brahms, etc.*”

As emissoras pareciam estar ampliando seu campo de recepção, atingindo uma maior quantidade de ouvintes, e oferecendo uma programação mais variada. Aumentava a competição entre elas, se não pela estrutura da programação, pelo menos na qualidade do produto que passavam a oferecer.

A atividade quase amadora da *radiotelefonía*, entretanto, não se colocava fora das disputas políticas entre os grupos. Já em 1930, antes da deposição de Washington Luís, ocorreram episódios envolvendo as emissoras paulistas, quando a *Educadora* foi acusada de “perrepismo”, por se colocar ao lado das forças do então governo federal.

No dia 8 de março de 1930, numa nota denominada “*A vergonhosa conduta da Rádio Educadora*”, o jornal *O Estado de S, Paulo* referia-se ao “*espetáculo degradante*” oferecido por essa emissora “*a nós e aos amadores dos países vizinhos*”, depois que esse “*patrimônio do povo*” (a rádio *Educadora*) transmitiu “*notícias falsas e caluniosas*” referentes à situação política nacional, ou seja, ao processo de apuração eleitoral. Referia-se ao apoio dado à emissora à candidatura Júlio Prestes, motivo pela qual posteriormente foi ocupada pelas forças revolucionárias, tendo assumido, então, uma nova diretoria. Por conta dessas disputas, o jornal paulista declarava que, doravante, se recusava a publicar,

“*gratuitamente, como vinha fazendo*”, a programação da referida emissora.

Essa nota sinalizava um distanciamento também do jornal com relação à *Rádio Educadora*, a primeira emissora instalada em São Paulo, e um firme posicionamento a favor da sua rival: passava a transmitir exclusivamente, se bem que de modo ainda irregular, a programação – também irregular - da *Rádio Sociedade Record*.

Ao mesmo tempo, o episódio situava limites entre o rádio (e, por extensão, a imprensa) e o governo. O jornal *O Estado de S. Paulo* em diversas ocasiões havia aceitado a interferência estatal, mas considerando-a provisória, conjuntural. Todavia, parecia esperar que a atividade radiofônica se situasse no âmbito da sociedade civil, e não no âmbito governamental. Isso não impediu, todavia, que as rádios (tais como os jornais) se colocassem ou a favor ou contra o governo, o que fez com que, nos episódios revolucionários de 1930 e 1932, a atuação de muitos dos revoltosos se voltasse para a ocupação das emissoras, mesmo as locais.

Com a subida ao poder do novo governo, em 1930, parecia que a vida cultural da cidade voltava a assumir ares de normalidade. Recomeçavam os concertos e saraus, momentaneamente interrompidos. Todavia, a presença do rádio nesses espaços, mesmo que significasse “*a divulgação da arte e da cultura*”, era vista ainda com certos cuidados. Havia na cidade um espaço definido de divulgação e apresentação de atividades artísticas, em especial ligado a setores eruditos, com os quais o rádio não deveria concorrer. Além disso, a atividade radiofônica era vista ainda com certa desconfiança. Temia-se até mesmo que a transmissão de um concerto pelo rádio afastasse o público de suas salas, impossibilitando a continuidade dessas atividades.

Significativamente, em 21 de dezembro de 1930, *O Estado de S. Paulo* publicou memorial da Associação Brasileira de Música dirigido ao Ministro da Educação, alertando para a necessidade de estabelecer limites para as atividades radiofônicas. Sugeria a criação de uma estação federal da

Rádio Cultura, com receptores federais em todos os estados, dispondo de uma programação que pudesse atender a “*todas as classes e camadas sociais*”.

Esse manifesto era apresentado de forma um tanto dúbia. Ao lado do desejo de expandir as atividades culturais, ficava claro o desejo de *disciplinar* as estações de radiodifusão que estivessem fora do controle governamental, ou seja, no âmbito da iniciativa privada. Seus autores também expressavam a aspiração de introduzir limites ao crescimento da radiodifusão, bem como da vinculação dessa ao poder estatal. Sugeria-se a ação estatal no sentido de que fossem irradiados concertos, mas, principalmente, ficasse proibida “*a veiculação de concertos de salas particulares que espalham programas de gosto duvidoso*”, num claro direcionamento ao estabelecimento de mecanismos de censura ou de controle. Alegavam também que essas transmissões, de espetáculos de qualidade indiscutível, poderiam também prejudicar o artista, que não teria então público em sala, numa situação de concorrência direta. Entre outras medidas, a associação solicitava também restrição ao número de emissoras autorizadas, isso apesar do seu pequeno número nessa época.

Ao mesmo tempo, mesmo setores não adeptos do intervencionismo estatal preocupavam-se com um certo controle das atividades radiofônicas. Afinal, o rádio era formador, era educativo. Faziam restrição também à presença da propaganda radiofônica, identificando-a com a possibilidade de macular os objetivos mais altos pensados para esse meio de comunicação.

As discussões envolvendo especificamente as duas emissoras paulistas continuavam. Em janeiro de 1931, Mário de Andrade publicou uma série de crônicas no jornal *Diário Nacional* criticando alguns posicionamentos da Rádio Educadora Paulista. Do ponto de vista político, acusava a emissora de “*perrepismo*”, ou seja, de ter apoiado o governo destituído pela Revolução de 30. Do ponto de vista musical, as acusações eram de utilização da mesma pelos diretores - aliás, estrangeiros, salienta o articulista - com a finalidade

de “*fazer propaganda de si mesmos*” como professores, promovendo audições amadoras com alunos e sessões de declamação, o que provocava a diminuição do número de sócios e a necessidade de que a rádio veiculasse propaganda até mesmo nos horários dedicados à “*música séria*”. Além disso, Mário de Andrade deplorava a falta de critério na programação, ignorando toda a produção nacional ligada às festas do ciclo natalino, programando tão somente discos nessas ocasiões.

Na visão de Mário de Andrade, tal utilização da radiofonia ia contra os seus objetivos mais amplos, de interferir no ambiente cultural da metrópole e transformava-se num meio de vender determinado produto - no caso, produtos poderiam ser até aulas de música ou coisa parecida. Em decorrência, colocava-se o autor contra a estatização - neste caso, argumentava, o que seriam vendidas seriam as posições oficiais, como deixou claro em crônica publicada no mesmo *Diário Nacional* em 14/09/32. Ao mesmo tempo, parabenizava a *Record* pela programação mais cuidada, mais nacionalista, mais atuante politicamente - apresentando paródias contra a ditadura, além de discursos ordenados sobre os temas do momento. Criticava tão somente a apresentação da *palavra oficial* dos chefes constitucionalistas no programa *Rádio-jornal*:

E se a gente observa a mais, que isso destrói ostensivamente a liberdade generosa com que a Record serve à causa que adotou, essa imposição fere como uma injustiça vermelha (...) E ferem de morte a verdadeira ‘mentalidade nova’ destes moços, cujo único defeito é estarem agindo melhor e mais desinteressadamente que muitos outro”.¹¹

A colocação do rádio fora dos limites estreitos do controle estatal, entretanto, não significava a descrença na sua força como meio de mobilização. No artigo citado acima, Mário de Andrade destacou que a *Record* tinha se tornado,

¹¹ ANDRADE, Mário de *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo, Duas Cidades,/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

“na mais legítima significação da palavra, uma entidade social”. E concluiu: “*Está representando com uma integridade sem vacilações, o seu papel de socializadora.*” O significado dessas afirmações pode ser deduzido a partir das negações que ele construiu nas diversas crônicas em que abordou a questão do rádio: ele não deveria ser uma empresa dirigida a partir de critérios econômicos, vivendo da venda de anúncios, nem poderia ser uma instituição estatal; não poderia estar vinculado a vanguardas, nem a interesses e forças tradicionalistas; não pertencer a grupos, mas, como associação, decidir seus rumos a partir da própria adesão dos cidadãos a ela...

Aliás, a posição de Mário de Andrade a respeito da revolta de 32 ficava expressa no seu comentário ao dístico *Tudo por São Paulo*, que a maioria dos soldados escrevia na lateral de seus bibis, e na vinculação regionalismo/nacionalismo por ele construída:

Tudo por São Paulo. Note-se bem: isso não indica de forma alguma, separatismo, nem este me preocupa agora. Quem quer que tenha escutado sinceramente o sentimento da grande gente paulista será obrigado a verificar que o ‘Tudo por São Paulo’ exprime apenas o amor à terra paulista, a revolta contra os que indevidamente se apropriaram do patrimônio paulista, o desespero com que surpreendeu aos paulistas, de sopetão, a verdade de que a revolução não se fizera contra um regime detestável, mas contra São Paulo.

E concluía comentando o dístico visto no bibi de um dos soldados federais: “*Tudo por dinheiro...*”¹²

Portanto, as tensões sociais envolvendo a atividade radiofônica superavam as opções estatizar/liberalizar. Num certo sentido, Mário de Andrade, assim como outros intelectuais, cultivava uma certa ambigüidade no trato com as questões envolvendo o rádio e outros meios de comunicação: reconhecia seu poder formador e educativo, justificador da intervenção do poder público; ao mesmo tempo, tentava preservar uma fronteira entre esse objetivo e o da

¹² Idem, *ibidem*, pp.589/590

propaganda e mobilização política propriamente ditas *colocadas nas mãos do poder público*. De forma mais imediata, essa posição ficou clara na resistência das emissoras paulistas às investidas centralizadoras do governo federal após 1932, em especial durante os trabalhos da Assembléia Constituinte. As emissoras recusavam-se inclusive a apresentar o noticiário federal da *Hora do Brasil*, muitas vezes substituindo-o muitas vezes por uma *Hora de São Paulo*.

Com o início da revolta constitucionalista, novos confrontos envolveram a atividade radiofônica. As emissoras assumiram posições diferenciadas, travando-se uma verdadeira batalha radiofônica, verdadeira *guerra pelo "éter"*.¹³ A *Record*, ao lado da *Cruzeiro do Sul*, assumia a fala em nome dos revoltosos paulistas, contra os posicionamentos veiculados pela *Rádio Phillips* do Rio, apresentando-se como representante das forças governistas.

Depois de ocupada pelos revoltosos, a *Record* deixou de irradiar sua programação normal, transmitindo boletins noticiosos e conclamações, estendendo seu horário até a madrugada, quando o sinal da emissora podia ser captado mais longe.

A *Educadora* e a *Cruzeiro do Sul* irradiavam também noticiários diários, mas não abandonaram a programação musical. Esta última deixava de apresentar o programa em cadeia com as emissoras cariocas e passava a anunciar programação especial dirigida aos soldados das frentes de batalha: principalmente música lírica e uma ópera a cada dia. Passou a transmitir também boletins noticiosos em inglês e espanhol durante a madrugada, para ser captada a uma distância maior

Colocava-se novamente em discussão a questão do controle sobre a atividade radiofônica. Nos depoimentos analisados, muitos radialistas que atuaram nessa época, como Arnaldo Câmara Leitão, referiram-se com muito entusiasmo a essa fase, atribuindo ao rádio a possibilidade real de mobilizar "*massas populares*", ou seja, as camadas

¹³ TOTA, *op. cit.*

sociais que ouviam rádio:

... quando a voz bonita e a ênfase interpretativa de um simples locutor, César Ladeira, pela Rádio Record, havia conseguido mobilizar as massas populares, notadamente a classe média, nos rumos pretendidos pela burguesia e o governo, promotores do levante militar daquele ano.¹⁴

J. Antonio D'Ávila, também em depoimento, atribuiu ao rádio a formação de uma consciência contra a ditadura getulista, mais do que uma mobilização:

O César Ladeira na Rádio Record mobilizou esse Estado-nação criando uma consciência de São Paulo contra a ditadura. (...) O apogeu do rádio brasileiro como meio de comunicação, como expressão de comunicação com as massas em São Paulo, (...) que não apenas movimentou São Paulo... (...) vários estados, Mato Grosso, Minas, uma parte do Norte... estava com São Paulo sem alcançar as ondas da Record, pela repercussão, pelo boca-a-boca, pelo ouvi dizer...¹⁵

A força atribuída ao rádio fez o citado depoente praticamente responsabilizar o pequeno alcance das ondas da *Record* pela derrota paulista, pois isso, segundo ele, permitira a divulgação de boatos sem fundamento:

Até que no Nordeste se espalhou a notícia de que os italianos iam tomar conta de São Paulo; foi como eles mobilizaram o Nordeste para combater a revolução paulista.¹⁶

Na memória dos radialistas entrevistados que falaram sobre o movimento de 32, percebia-se claramente a idealização dessa participação. Eles, em seus depoimentos, referiam-se ao posicionamento do rádio paulistano, especialmente da *Record*, como estando acima dos interesses de classes e grupos, homogeneizando sentimentos e disposições. Na verdade, as transmissões radiofônicas, tanto

¹⁴ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

¹⁵ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

¹⁶ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

quanto os jornais envolvidos com o movimento, procuravam dar destaque às notícias de vitórias, escondendo percalços e eventuais dificuldades. Também se empenhavam, como a imprensa escrita, em mobilizar e convocar voluntários para as frentes de batalha, procurando afastar os ouvintes das notícias veiculadas pelas emissoras cariocas, identificadas com a ditadura. J. Antonio D'Ávila, em depoimento, compara a *Rádio Record* de 1932 com a *Rádio Nacional* dos anos 40, do tempo do Estado Novo, para reforçar esse papel idealista do primeiro, realizando mesmo um deslocamento temporal:

[...] Qual é o valor maior? O valor maior de uma emissora que se instalou com o gordo e farto dinheiro da ditadura para contratar músicos, orquestras, cantores, programadores, escritores, importar novelas cubanas, novelas mexicanas, transmissores fabulosos de alta potência como é o caso da Rádio Nacional, ou uma emissora de São Paulo que fez o grande movimento, o primeiro grito de “deu tudo errado com a revolução de 30”[...] Se o rádio da Rádio Nacional vendeu sabonetes e sabão e xampu e sei lá o que... e cigarro ... e creolina... São Paulo “vendeu” uma consciência nacional, vendeu a consciência nacional com o movimento constitucionalista, vendeu o espírito da Constituição que se procura até hoje!¹⁷

Mais do que vencer distâncias, desejava-se firmar os valores de uma *paulistaneidade* passível de se impor por seus próprios valores. Para tanto, exageravam o pequeno alcance das emissoras paulistanas, que nem sequer eram captadas no interior do estado: “*Chamados provincianos, realmente éramos na época, quer dizer, cuidávamos mais de São Paulo do que qualquer outra coisa; o rádio de São Paulo era um rádio paulista*”, assegurou o radialista Henrique Lobo, estabelecendo a distância entre esses objetivos e o *mar de antenas* que captava o som das emissoras cariocas.¹⁸

Derrotado o movimento de 32, percebe-se que as emissoras demoraram a rearticular sua programação,

¹⁷ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

¹⁸ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

reduzindo o tempo de permanência no ar. A *Record*, por exemplo, demorou alguns meses antes de recomeçar a apresentação do seu jornal falado. Contratou Marcelo Tupinambá para dirigir o conjunto regional e lançou um programa que já havia anunciado antes do movimento constitucionalista: *Radio-Film*, com Guilherme de Almeida.

Frente a essa situação, a *Cruzeiro do Sul* procurou também diversificar sua programação. Continuou a transmitir em cadeia com a *Phillips* e a *Mayrink Veiga* do Rio de Janeiro, o que barateava seus custos e punha em campo influências mais diversificadas. Iniciou também a apresentação de um programa de crítica literária: *Acaba de aparecer...*”, um dos vários que seriam lançados procurando preservar esse espaço radiofônico como espaço de cultura e de educação popular.

Essa emissora lançou também, dentro dos mesmos propósitos, um programa infantil a cargo da Profa. Mary Buarque, *Nova Viagem a Pequenópolis*, contando com a participação de crianças.

E passou, ainda, a investir em mudanças significativas tendo em vista as questões e os recursos humanos da própria cidade de São Paulo. Introduziu programas humorísticos, a cargo de Ariovaldo Pires, abordando personagens e situações que diziam respeito à cidade de São Paulo; quartos de hora com apresentação de modas de viola – muitas vezes entre um programa com *orquestra de concerto* e *orquestra de dança*. Aos poucos estruturou um programa noturno apresentado a cada dia em horários diferentes, *Os Sertanejos*, comandado por Raul Torres. Isso poderia representar uma tentativa de tornar a emissora mais popular, e *mais paulista*, marcando uma posição a esse respeito. Era um movimento no sentido de popularizar a programação do rádio, mas ainda sem tentar atingir outras camadas da população.

Além disso, valorizando assuntos que dissessem respeito de perto à vida da cidade, essa emissora passava a apresentar o *Programa dos Bairros*, abordando questões referentes a Bela Vista, Higienópolis, Consolação, Vila Mariana, Brás, Liberdade, Luz, Santa Cecília, Paraíso,

Cambuci e Consolação. Até então, o rádio dirigia-se *para a cidade*, demarcando os espaços em que passava a atuar. Com esse programa, a *Cruzeiro do Sul* passava a trazer as questões dos bairros para serem discutidas através dos microfones, numa aproximação não somente com a vida urbana, mas com aspectos de *uma cidade* em particular. Pode-se pensar mesmo numa delimitação espacial da cidade, tendo em vista os bairros incluídos na programação e os que ficavam excluídos dela.

Isso aproximava o rádio daquilo que seria considerado “*serviço de utilidade pública*”, ainda muito incipiente no período. Alguns anos depois, em 1937, a *Record* passava a apresentar um programa chamado *A voz do Povo*, quando trazia ao microfone “*entrevistas rápidas sobre os mais diversos assuntos*”.

Além disso, os aparelhos de rádio distanciavam-se dos modelos anteriores, de galena com fones: o modelo *capelinha* se adaptava perfeitamente às salas das residências, e podia ser ouvido em conjunto pela família. Em decorrência, a programação também deveria sofrer mudanças.

A preocupação da diretoria da *Record* em colocar a emissora a serviço das causas políticas teve continuidade durante o período da Assembléia Constituinte (1934). À noite, passou a apresentar o programa *Jornal da Constituinte*, durante o qual o microfone era colocado à disposição das principais lideranças paulistas. O rádio tornava-se informativo, sem deixar de cumprir seu papel *formativo*.

Muitos dos redatores que passaram a escrever para o rádio já haviam tido participação em órgãos da imprensa escrita, seja em jornais como *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Diário Nacional* e outros, como nas pequenas revistas literárias, humorísticas, de variedades, organizadas muitas vezes em torno de posicionamentos políticos.

Ao transplantar para o novo veículo de comunicação a experiência jornalística, tornava-se claro a necessidade de se estruturar um novo tipo de linguagem. Em primeiro lugar, tratava-se de sintetizar a notícia: o rádio tinha um tempo

preciso, não se podiam “*acrescentar minutos*” a esse tempo, como salientou Nicolau Tuma.

Em segundo lugar, mudava a maneira de narrar o acontecido. O radialista Maurício Loureiro Gama, em depoimento, procurou exemplificar essa mudança: destacou que, ao se ler uma notícia no jornal escrito, podia-se a qualquer momento voltar a lê-la para complementar a informação. O rádio, ao contrário, tinha que transmitir a mesma notícia de modo que ela fosse sempre inteligível a partir do próprio enunciado. Ele cita um exemplo: ao narrar um desastre de avião, vai-se acrescentando informações, e repetindo a notícia: “*Caiu ontem um avião da VASP. No avião que caiu ontem, que pertencia à força Aérea de São Paulo, faleceu o escritor Beltrano*”, de tal maneira que a qualquer momento o ouvinte saberia que se estava falando de um acidente de avião.¹⁹

Em terceiro lugar, introduzida a publicidade no rádio, através do decreto-lei no. 21.111 de 1º de março de 1932, colocava-se a necessidade de falar ao público mais amplo, ou seja, mais do que se voltar ao público que ouvia rádio, tratava-se de se dirigir àqueles que poderiam ser atingidos pelo anúncio.

A rigor, não se pode afirmar que a veiculação da publicidade no rádio introduziu mudanças profundas na programação. O que se nota, de início, é uma divisão entre os espaços publicitários e a programação *normal* da emissora. Aos poucos, esta foi-se estruturando no sentido de atender aos diferentes interesses dos seus ouvintes e a propaganda foi acompanhando essa diversificação: os produtos para o lar eram anunciados nos programas femininos, etc.

Houve também alguma preocupação em direcionar a programação para assuntos do meio rural brasileiro, mas não ainda no sentido de expandir a rede de ouvintes nessa região. Concomitantemente à expansão da atividade radiofônica na capital, tinha havido a instalação de rádios nas principais cidades do interior do estado, mas a programação destas não

¹⁹ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

era essencialmente diferente daquela das suas congêneres paulistanas. Assim, podemos supor que a programação *para o homem do campo* das emissoras paulistanas visava alcançar muito mais aquele que já era ouvinte, que vivia ou tinha trânsito no meio urbano e interesse nas atividades agrícolas.

Em 1933, a *Rádio Educadora* anunciava uma *Hora da Fazenda*. Pelas informações em jornais, sabe-se que pelo menos em 1937 esse programa estava sob a direção do agrônomo Annibal Machado, diretor do *Jornal dos Produtores*. Também nesse ano a *Cruzeiro do Sul* apresentava o programa *Hora Agrícola*, em que consultas eram respondidas pela equipe responsável pela revista *Sítios e Fazendas*.

Essa preocupação com o mundo rural, mais especificamente com o homem do campo, portanto, era essencialmente educativa. O rádio deveria levar ao interior informações especializadas e conhecimentos científicos que possibilitassem uma atuação mais racional na agricultura e na pecuária.

Essa atuação educativa, em certo sentido, respondia às demandas colocadas por diversos setores da intelectualidade referentes aos destinos do Brasil a partir das políticas centralizadoras governamentais pós-30. Em torno de Sud Mennucci congregavam-se vozes que defendiam investimentos no setor agrícola brasileiro, visando a modernização e a mecanização da agricultura. A ponta de lança desse projeto ruralista era colocada na educação fundamental, que deveria ser fundamentalmente técnica, tendo por objetivo impedir o êxodo rural e fixar a população no campo. O cinema educativo e o rádio tinham uma posição destacada nesse sentido, dado o acesso precário da população aos meios de transmissão escritos (jornais, revistas, livros).²⁰

Em 1934, quando São Paulo já atingia uma população de aproximadamente 1.060.000 habitantes, novas emissoras passaram a disputar a audiência na capital : além da *Record*, da *Cruzeiro do Sul* (posteriormente, Rádio Piratininga) e da

²⁰DUARTE, Geni Rosa. *Rumo ao Campo: a civilização pela escola*. São Paulo, 1910/20/30. São Paulo, PUCSP, 1995 (dissertação de mestrado)

Educadora, começaram a transmitir com regularidade, disputando a preferência dos radio-ouvintes, entre outras, a *Rádio São Paulo*, PRA-5, a *Rádio Cultura*, PRE-4, a *Excelsior*, PRG-9, a *Kosmos*, PRH-7 (posteriormente Radio Panamericana, depois Jovem Pan) e a *Difusora*, PRF-3. A partir de 1937, entram no ar a Rádio Bandeirantes de São Paulo, PRH-9, e a Rádio Tupi de São Paulo, PRG-2.

O surgimento desta última, inclusive, que foi inaugurada em novembro de 1934, veio precedida de anúncios bastante destacados nos jornais, que veiculavam a sua potência e aquele que será o seu *slogan* (sugerido por Guilherme de Almeida) : “A Estação do ‘Som de Cristal’.” “Do alto da Torre da Difusora se avista toda a América do Sul...”, dizia um dos anúncios, antecipando a fase em que as emissoras de rádio se voltariam para fora, não apenas para o cotidiano paulistano.

Nicolau Tuma narrou em depoimento ao MIS-SP, aliás, como se deu a inauguração dessa emissora. Considerando que São Paulo tinha sido derrotado militarmente, pretendeu promover um verdadeiro *espetáculo de reconciliação nacional*. Iniciou transmitindo o hino *Paris Belfort*, identificador do movimento de 32, e aos poucos o som foi baixando e sendo substituído pelos acordes do Hino Nacional Brasileiro. Sinalizava também uma etapa de preocupação não mais com o imediato, com o mais próximo - o rádio paulista lançava os olhos para horizontes nacionais, e até mesmo para fora do país.

Durante o ano de 1935, a *Difusora* se envolveu numa verdadeira guerra publicitária com as demais emissoras através dos jornais. Ao lado da programação que o jornal *O Estado de S. Paulo* publicava, a emissora inseria pequenos anúncios, destacando partes de sua programação; por exemplo, a participação de Francisco Alves, ou o programa *Chá no Ar* (escolhido exatamente porque podia ser confundido com a expressão francesa *Chat Noir*). Depois disso, começou a publicar também anúncios maiores, reproduzindo cartas sobre a recepção da emissora em locais distantes: “Do *Ipiranga ao Tejo*”, acusando a recepção em Portugal. A *Record*,

sublinhando ser “a voz de São Paulo”, respondeu com outro anúncio, reproduzindo trechos de cartas e destacando, sobre um mapa da América do Sul, as cidades receptoras do seu sinal. Ao que a *Difusora* respondia com outro anúncio, nos mesmos termos. E assim prosseguia a disputa.

A *Rádio São Paulo*, que começava a transmitir regularmente, procurava também assumir uma característica mais paulista. Tentava se firmar com base no seu “cast” de artistas contratados: assim, no carnaval de 1935, publicou anúncio destacando que seus artistas tinham conseguido colocações excelentes tanto no concurso de músicas carnavalescas tanto da comissão oficial, quanto do concurso promovido pela sua concorrente, *Rádio Record*: “Mais que *Record*”, era como destacava seus êxitos.

A *Rádio Kosmos* tinha uma programação especial transmitida a partir do seu elegante salão de chá que ficava na Praça Marechal Deodoro. À tarde, a emissora apresentava uma programação *ao vivo* de filmes, dirigida “aos sócios e suas excelentíssimas famílias”. Não se tratava simplesmente de fazer chegar o som aos lares dos radiouvintes, mas trazê-los para o espaço radiofônico, num processo claro de comprometimento com uma determinada emissora, e não com todas.

Percebia-se, com o estabelecimento das novas emissoras paulistas, que o seu objetivo era a ampliação dos limites, agora não mais no sentido de diversificação segundo os interesses do seu público, mas, agora sim, de atingir outras camadas que ainda não tinham tido acesso à programação radiofônica. Com esse objetivo, várias emissoras passaram a investir nos programas humorísticos. Cada emissora poderia se destacar das concorrentes através do seu “cast” de artistas, concentrados em torno de determinados programas de sucesso.

Esse direcionamento ao popular, todavia, também recebia críticas. Randal Juliano destacou que, através dos programas humorísticos, o rádio abandonava aquele padrão culto e elitista imposto por Roquete Pinto, contrabalançando a notícia comentada e a música. Tentou explicar o porquê

desse sucesso, a partir das necessidades sentidas pelo público que passou a ser fiel a essa nova programação:

Havia uma sede de bom humor naquela época do Brasil. O Brasil estava carente de motivos que o levasse a rir. Então o povo estava predisposto à risada e o rádio partiu, deu ao povo motivos para ele rir, caricaturando o próprio povo. As caricaturas que o rádio fazia de figuras do povo, o povo encontrava a graça e o povo ao final acabava rindo-se de si mesmo.²¹

Aos poucos, portanto, sem deixar de lado sua finalidade educativa e integradora, o rádio assumia uma face mais voltada para o lazer e o entretenimento, abrindo-se para outras camadas sociais.

A popularização através do humorismo, todavia, não fazia com que o rádio esquecesse suas matrizes culturais e educativas. Intelectuais como Affonso Schmidt eram contratados para escrever crônicas, interpretadas por locutores escolhidos por seu excelente nível cultural e sua dicção esmerada. A questão do sotaque adotado por esses profissionais era de extrema importância, valorizando-se, segundo Henrique Lobo, o acento paulista ou o gaúcho, considerados mais inteligíveis e elegantes.

Ampliavam-se os horários de transmissão dos programas, alguns a partir de 6:30 ou 7:00 h da manhã. Numa tentativa de abertura para outras camadas da sociedade, começaram a ser apresentados em diferentes emissoras os programas caipiras e/ou regionais. A princípio, a cargo dos artistas que já tinham efetuado uma trajetória significativa no rádio, como Raul Torres, que durante algum tempo apresentou um programa na *Rádio Cruzeiro do Sul*, Torres e os *Sertanejos*, depois *Embaixada do Torres*, com “*emboladas, toadas sertanejas, sambas e novidades*”. Inicialmente no horário noturno (às 19:30 horas ou depois), passou em seguida para a parte da tarde (entre 13 e 14 horas). Eventualmente, a dupla Laureano e Soares, bastante conhecida, apresentava um quarto de hora de *modas de viola*.

²¹ Centro Cultural de São Paulo – Arquivo de Multimeios

Cornélio Pires passou a fazer um programa diário às 18:30 h, pela *Difusora* de São Paulo, “*narrando piadas e causos, transmitindo gravações musicais de fundo humorístico*”. Enquanto isso a *Rádio Cultura*, dia sim dia não, apresentava, das 13 às 13:30 h, um *programa caipira*, intercalado com um outro de uma orquestra húngara.

Ainda em meados da década de 30, começaram a aparecer os *programas de calouros*, em que os candidatos eram chamados a apresentar seus talentos. A pioneira nesse setor parece ter sido a *Rádio Cruzeiro do Sul*, com Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado (que disputa essa primazia com Ari Barroso, no Rio de Janeiro), cujo programa foi “*ressuscitado*” em 1937, dada a ida do seu criador para o Rio. Nesse ano, a *Rádio Cultura* apresentava, à tarde (14 h), seu *Programa da Peneira*, enquanto a *Rádio Record* lançava o concorrente *Há-tchá-tchá*.

Havia o cuidado de preservar certos programas da pecha de *popularesco*. Em março de 1937, a *Rádio Cultura* divulgava o *Programa da Peneira*, que seria apresentado diretamente de seus estúdios, à Av. Jabaquara, 2983, “*naquele ambiente de distinção, cordialidade e justiça*”. Anunciando *valiosos prêmios*, divulgava também a *Comissão do Gongo*: Dr. Sylvio Prado, Dr. Antonio Prado e Sra., Dr. Antonio Ribeiro dos Santos, Dr. Roberto de Souza Queiroz e Sra., Dr. B. Orlando Martins, Sra. Vera da Silva Prado, Sr. Plínio de Barros Loureiro e Sra.

Abrindo-se para novos espaços, ampliando a cada dia o seu alcance, o rádio paulistano passava a repensar sua função. Deixava de ser o rádio provinciano, ligado somente às coisas da capital, para englobar também as cidades do interior.

Por outro lado, percebe-se claramente que a guerra por audiência se dava tendo por pano de fundo ainda algumas questões políticas, com algumas delas assumindo uma *paulistaneidade* ainda centrada nos temas da revolta de 1932, ainda não totalmente resolvidos, apesar da tentativa da *Difusora* de centralizar a *superação do separatismo* implícito nas manifestações ligadas ao 9 de julho.

Em maio de 1934, o governo federal instituiu a

obrigatoriedade de apresentação, por todas as emissoras, da “*Hora Nacional*”, além de outras medidas controladoras da imprensa em geral e da atividade radiofônica em particular. Tais medidas centralizadoras tinham tido origem na criação, em 1931, do Departamento Oficial de Publicidade, como órgão de controle e difusão de informações. Segundo Silvana Goulart, o órgão era ligado à Imprensa Nacional, dirigido por um jornalista, e seus redatores não atuavam como censores, mas produziam matérias para orientar na divulgação e legitimação do novo governo. “*O DOP se propunha a alterar a condição de ‘deseducação cívica do povo’, a ausência de intenções úteis e patrióticas, e a defender o patrimônio coletivo contra o derrotismo incentivado pela imprensa*”.²²

Em 1934 o DOP foi reorganizado, nascendo o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que passou a ser dirigido por Lourival Fontes. Esse órgão foi mais uma vez reorganizado em 1938, surgindo então o Departamento Nacional de Propaganda (DNP) – depois absorvido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), também sob a direção de Fontes.

As determinações no sentido de transmitir a programação elaborada pelos órgãos federais de controle de informação não foram acatadas de forma plena pelas emissoras paulistas, que responderam com a instituição da “*Hora do Silêncio*”, com os equipamentos desligados nos horários determinados pelo governo federal.

Os empresários donos das estações de rádio paulistas organizaram-se, fundando a *Federação Paulista das Emissoras de Rádio*. O governo central foi obrigado a recuar, limitando o programa a apenas meia hora, das 19 às 19:30, e bancando os custos dessa retransmissão. Mesmo assim, algumas emissoras se recusavam, transmitindo outros programas nesse horário. A *Rádio São Paulo*, em 1935, anunciava pelos jornais a transmissão da *Hora de São Paulo*, patrocinada pela *Casa de São Paulo*, sociedade por ações destinada à colocação dos produtos paulistas em outros mercados. Aliás, a própria

²² GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1989, p. 56.

venda das ações dessa associação apelava ao *dever* que cada paulista deveria cumprir, *para o bem de São Paulo*.

Goulart destaca que a Constituição de 1934 já apresentava algumas restrições à liberdade de imprensa, se comparada à de 1891. Já em 1931, Getúlio Vargas já destacava o papel da imprensa na luta de reconstrução iniciada em 1930, condenando “*a imprensa mercenária, paga para iludir e elogiar*”; para ele, “*o jornalismo estava no plano do ideal de liberdade, a serviço de uma grande causa*”, conclui a autora citada.

Pela Constituição de 1937, a imprensa se viu investida de uma função de caráter público, passando a funcionar como “*importante sustentáculo do Estado no seu esforço de auto-justificação e legitimidade*”, e o jornalista passou a ser considerado “*um funcionário do Estado*”. Aumentavam os poderes do DIP, a par da regulamentação da intervenção do Estado em todos os meios de comunicação, passando a interferir até mesmo na propaganda comercial.²³

A programação cultural veiculada pela *Hora do Brasil* não era incoerente com aquilo que os radialistas paulistas destacavam ser a *essência educativa do rádio*. A programação veiculava a “*boa música*”, privilegiando autores brasileiros consagrados, pretendendo assim interferir no gosto dos ouvintes; incluía ainda comentários sobre arte popular dos mais diversos recantos do Brasil, além de descrições de pontos turísticos e exaltação dos heróis do passado.

Podemos concluir que as disputas no terreno da radiodifusão, entre os órgãos de imprensa paulistas e o governo federal, não podem ser pensadas fora desse embate pelo controle dos mesmos. Durante o Estado Novo, o mais importante órgão de imprensa, o jornal *O Estado de S.Paulo*, esteve sob intervenção, enquanto seu diretor-proprietário se exilava. E a disputa por esse controle colocava em campos opostos a radiodifusão paulista e o governo federal, com seu projeto centralizador.

²³ Idem, *ibidem*, pp. 48/52.

Nesses embates, São Paulo tentava firmar-se politicamente. O rádio, então, transfigurava-se num instrumento de afirmação do poder regional e de reiteração de uma paulistaneidade que se expressava como formadora da consciência nacional.

Nessa direção, citamos um estudo sobre a radiodifusão em São Paulo publicado em 1942, onde o autor, Caldeira, assegurava que ela era “*suscetível de apressar a evolução de nossa pátria*”. Referindo-se ao seu potencial educativo e de homogeneização cultural, o autor destaca seu papel de modernizador e moralizador da atividade política, fazendo com que esta superasse os limites estreitos do mandonismo local, podendo ser pensada nacionalmente – liderança, aliás, reivindicada com toda força por São Paulo:

... [o rádio] dilui ainda mais a autoridade do “coronel”, tradicional intermediário entre as capitais e o Interior, embora a sua prejudicial atuação já tenha sido desprestigiada pela eliminação dos partidos políticos.²⁴

²⁴ CALDEIRA, Nelson Mendes. *Estudo sobre a radio-difusão em São Paulo, Brasil*. São Paulo, Federação Paulista das Sociedades de Rádio, 1942, p. 7

Sons de São Paulo: a atividade radiofônica paulista nos anos 1930/40

Geni Rosa Duarte

Resumo: A partir dos anos 30, o rádio em São Paulo buscou consolidar-se como um importante referencial na vida cultural da cidade. Abandonando um padrão elitista e impessoal característico dos primeiros anos, procurou pouco a pouco abranger camadas mais amplas da população, redefinindo assim seu papel cultural. Com o crescimento do número de emissoras e a expansão do rádio de recepção de suas ondas para regiões mais distantes, houve uma significativa diversificação na programação. Este estudo tem por objetivo discutir o crescimento da atividade radiofônica enquanto uma das atividades que permite acompanhar o crescimento e a transformação da cidade numa metrópole.

Palavras-chave: rádio, programação radiofônica, vida urbana

Abstract: From the thirties', the radio in São Paulo ask for establishing itself as an important point of reference in the cultural life of the city. Abandoned a kind of impersonal "upper-class" style, a characteristic of its first years, the broadcasting tried, little by little, to reach wider strata of the population, redefining its role. As the number of stations increased, subsequently reception enlarged, there was a meaningfully diversification in their programs. This study intends to consider the broadcasting enlargement as a way that shows the transformation of the city into a metropolis.

Key-words: radio, broadcasting, urban life.

Artigo recebido para análise em 22/07/2004

Artigo aprovado para publicação em 15/12/2004