

## A modernidade e os imaginários sonoros do Brasil

---

## La modernidad y los imaginarios sonoros de Brasil

---

## Modernity and the imaginary sounds of Brazil

---

Ana Luisa Fayet Sallas<sup>1</sup>

Ana Paula Peters<sup>2</sup>

Marília Giller<sup>3</sup>

Mônica Panis Kaseker<sup>4</sup>

**Resumo** *O artigo tem como proposta analisar a importância do rádio na construção de imaginários no Brasil moderno. Discute-se o conceito de imaginário com base em autores como Mix (2006), Durand (1988; 1997; 2004) e Baczko (1985), e busca-se ampliá-lo incluindo o conceito de imaginários sonoros. Defende-se que a música é elemento marcante na construção de identidades e comunidades imaginadas, especialmente a partir da modernidade, quando passa a ser ouvida pelo rádio e a mesclar elementos culturais globais, nacionais e locais.*  
**Palavras-chave:** *Imaginários sonoros; Música; Rádio*

**Resumen** *El artículo analiza la importancia de la radio en la construcción de los imaginarios en el Brasil moderno. Discute el concepto de imaginario apoyado en autores como Mix (2006), Durand (1988; 1997; 2004) y Baczko (1985), tratando de ampliarlo con la adición del concepto de imaginarios sonoros. Suponiendo que la música es importante elemento en la construcción de identidades*

<sup>1</sup> Pós-doutorada em Sociologia – Colégio do México. Professora do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, PR, Brasil; analuisasallas@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em História e mestra em Sociologia pela UFPR. Professora na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – Embap/UNESPAR – Curitiba, PR, Brasil; anapaula.peters@gmail.com.

<sup>3</sup> Mestra em Música pela UFPR. Professora da Faculdade de Artes do Paraná – FAP, Curitiba, PR, Brasil; magiller@gmail.com.

<sup>4</sup> Doutorada em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná. Foi bolsista da Capes para estágio de doutoramento (bolsa sanduíche) na Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco), na Cidade do México, em 2009. Professora na Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Curitiba, PR, Brasil; mkaseker@gmail.com.

*y comunidades imaginadas, especialmente a partir de la Modernidad, cuando empieza a ser escuchada por la radio y a mesclar elementos culturales globales, nacionales y locales.*

**Palabras-clave:** *Imaginarios sonoros; Música; Radio*

**Abstract** *This paper discusses the importance of the radio in the construction of imaginary in modern Brazil. There is a discussion about the concept of imaginary supported on authors as: Mix (2006), Durand (1988; 1997; 2004) and Baczko (1985), the research intends to expand this concept including the imaginary sounds. It is argued that music is an important element for the building process of identities and imagined communities, especially from Modernity, when it begins to be listened on the radio and mixes global, national and local ingredients.*

**Keywords:** *Imaginary sounds; Music; Radio*

---

Data de submissão: 15/08/2013

Data de aceite: 26/09/2013

## Introdução

Autores de diferentes áreas do conhecimento têm se debruçado sobre o estudo e definição do conceito de imaginário, mesmo admitindo que este é impreciso, complexo e polissêmico, defendendo, apesar disso, a importância de sua discussão. Algumas pesquisas desenvolvidas por investigadores associados ao Centro de Cultura e Imagem da América Latina, da Universidade Federal do Paraná (Cecial/UFPR) deparam com as dificuldades, mas também com os achados de pesquisa proporcionados pelo debate de caráter interdisciplinar desse tema. Neste artigo, pretende-se apresentar uma análise, a partir dos estudos sobre imaginários sonoros, lançando um novo olhar sobre pesquisas individuais desenvolvidas anteriormente (KASEKER, 2012; GILLER, 2013; PETERS, 2005) a respeito do rádio, do *jazz* e do choro em Curitiba.

O artigo tem como proposta analisar a importância do rádio na construção de imaginários no Brasil moderno, discutindo inicialmente o conceito de imaginário para, em seguida, ampliá-lo incluindo o conceito de imaginários sonoros. Apresenta-se a música, em especial o *jazz* e o choro, como elemento marcante na construção de identidades e comunidades imaginadas<sup>5</sup>, a partir da modernidade, quando passa a ser ouvida pelo rádio e a mesclar elementos culturais globais, nacionais e locais.

## Sobre o imaginário e suas mediações

Desde os primórdios, o Homem demonstrou alta capacidade simbolizadora e fez uso dessa competência para se comunicar, conquistar e exercer poder. Para Durand, a criação artística deve ser analisada como parte de uma Poética do Imaginário, que interpreta os símbolos e as imagens recorrentes como projeções inconscientes dos arquétipos em que se configuram nas profundezas do inconsciente coletivo. A Teoria do Imaginário, de Gilbert Durand, tem suas bases em Bachelard e é influenciada também pelos trabalhos de psicanálise de Jung.

<sup>5</sup> Nos termos em que define Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas* (2008).

Dada sua importância no desenvolvimento teórico sobre o tema, vale aqui recuperar sua conceituação de imaginário como um “conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo sapiens*” (DURAND, 1997, p. 18). Em outro momento, o autor define o imaginário como “a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *Homo erectus* ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 2004, p. 117).

Como resultado das investigações em seu Centro de Estudos do Imaginário, Durand chegou à formulação de uma Teoria Geral do Imaginário, cuja síntese pode ser apresentada da seguinte forma (1988, p. 78):

Deve-se abandonar a distinção entre o consciente racional e os fenômenos psíquicos, integrando a sintaxe da razão ao consenso do imaginário geral. Não há ruptura entre real e imaginário.

Imaginário e pensamento estão integrados na função simbólica. A imaginação é um fator geral de equilíbrio psicossocial.

O imaginário apresenta-se como tensão entre duas forças de coesão, dois regimes, cada qual relacionado a imagens de dois universos antagonistas. Esses regimes se unem no tempo, numa linha narrativa, formando um sistema (mais do que uma síntese).

Para Bronislaw Baczko, numa perspectiva sociológica, o imaginário e o simbólico têm estreita relação, já que o imaginário social se assenta e opera através dos sistemas simbólicos, que, por sua vez, são construídos a partir da experiência dos agentes sociais, dos seus desejos, aspirações e motivações (1985, p. 311). O imaginário é elaborado e consolidado coletivamente, como uma resposta aos conflitos, divisões e violências reais ou potenciais na vida social. Portanto, atua como uma força reguladora da vida coletiva, na medida em que define identidades, elabora determinadas representações de si, estabelece e distribui papéis e posições sociais, dita crenças comuns e constrói modelos de bom comportamento. Para Baczko, o imaginário interpreta a realidade, suscita a adesão a determinados sistemas de valores ao mesmo tempo que motiva à ação; ele é alvo de disputas, além de ser inteligível e comunicável através da linguagem.

Uma das funções dos imaginários sociais consiste na organização e controle do tempo colectivo no plano simbólico. Esses imaginários intervêm activamente na memória colectiva, para a qual, como dissemos, os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projecção das angústias, esperanças e sonhos colectivos sobre o futuro. (BACZKO, 1985, p. 312)

De modo complementar, ainda com referência aos imaginários sociais, podemos agregar a perspectiva de Castoriadis (1986), que observa que uma das formas de expressão do imaginário são as instituições, pois estas existem e são animadas por significações que não se referem à realidade, nem à lógica. Referem-se ao imaginário social instituído e instituinte, que tem a tarefa de assegurar a continuidade da sociedade, a reprodução e a repetição das mesmas formas que regulam a vida na sociedade. Para este autor, o conceito de imaginário deverá incluir também a imaginação radical (individual), que representa as brechas, o não estabelecido, a resistência, a criação frente à ordem social estabelecida.

Marilena Chauí, em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, aborda alguns aspectos de nossa nação imaginada, descrevendo diversas expressões presentes no imaginário popular brasileiro. A ideia de que somos um “dom de Deus e da Natureza”, “em se plantando tudo dá”, “um povo pacífico e ordeiro”, etc. são algumas dessas crenças disseminadas no pensamento comum brasileiro, que mostram a “forte presença de uma representação homogênea que os brasileiros possuem do país e de si mesmos” (2000, p. 7). Trata-se de uma crença generalizada que tem uma grande força de persuasão no sentido de resolver “imaginariamente uma tensão social” e produzir uma “contradição que passa despercebida” (2000, p. 8). Exemplo disso poderia ser o *apartheid* social encoberto pela crença de se viver num país que não tem discriminação de raça.

Como conceito teórico para trabalhar essa questão, a autora usa o termo *mito fundador* e afirma:

o mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna [...] como da ampliação de seu sentido [...]. Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (idem, p. 10).

Na constituição da nação brasileira, o rádio passaria a atuar numa terceira etapa; após a definição do território, a articulação com língua, religião e raça, iniciou-se a fase de consciência nacional. Já na segunda fase, de 1880 a 1918, segundo Chauí, foi criada uma “religião cívica”, o “patriotismo”, que se transformou em nacionalismo, reforçado “com sentimentos e símbolos de uma comunidade imaginária cuja tradição começava a ser inventada” (2000, p. 18). A partir de então, a “nação passou a ser vista como algo que sempre teria existido, desde tempos imemoriais, porque suas raízes deitam-se no próprio povo que a constitui” (2000, p. 19). A persuasão desta “ideia nacional” levou à “questão nacional” no sentido de marcar as celebrações cívicas com um “nacionalismo militante”. A ideia de um “caráter nacional” concebe a nação como uma grandeza totalizada, enquanto a ideia de “identidade nacional” se constrói como “totalidade incompleta e lacunar”, porque pressupõe a “relação com o diferente” (idem, p. 27). Explica a autora: “é pela imagem do desenvolvimento completo do outro que a nossa ‘identidade’, definida como subdesenvolvida, surge lacunar e feita de faltas e privações” (idem). E completa: “Assim, a identidade do Brasil, construída na perspectiva do atraso ou do subdesenvolvimento, é dada pelo que lhe falta, pela privação daquelas características que o fariam pleno e completo, isto é, desenvolvido” (idem, p. 28).

Esse momento coincide com a chegada do rádio ao Brasil, em seu início fortemente influenciado pelo mais desenvolvido rádio europeu e, principalmente, americano. Nesse moderno rádio brasileiro, tocavam especialmente gêneros musicais estrangeiros, antes mesmo da existência da ideia do que seria uma “música nacional”.

## Em defesa da existência do imaginário sonoro

Quando falamos de imaginário, estamos falando do que existe na imaginação, ou seja, um discurso icônico, por um lado, e, por outro, um *corpus* documental, um conjunto de documentos visuais com unidade semântica. “O imaginário nacional é um referente para o cidadão, enquanto que o imaginário iconográfico americano é um *corpus* de estudo” (MIX, 2006, p. 19).

Para Mix, “o termo imaginário se refere a um mundo, uma cultura e uma inteligência visual que se apresentam como um conjunto de ícones físicos ou virtuais, se difundem através de uma diversidade de meios e interatuam com as representações mentais” (2006, p. 18). O autor, em seus estudos sobre o imaginário no século XXI, constata que passamos por uma radical transição epistemológica, deixando a civilização do texto lido para viver na civilização do texto visto. Mix acredita que, para compreender essa civilização de caráter sintético e ideográfico, é necessário utilizar não mais a inteligência alfabética, mas a inteligência visual. A compreensão do mundo não passa mais necessariamente pelos aspectos analítico-discursivos.

*El conocimiento se adquiere ahora mayormente a través de la visión y de la escucha. Ello implica una inteligencia simultánea, pues la escucha y la visión permiten la percepción de varias señales sincrónicas, a las cuales no se les impone un orden de sentido. Constatamos una clara disminución de la afición por la lectura, a cambio de un considerable aumento del consumo de imágenes.* (MIX, 2006, p. 19-20).

Os meios técnicos de reprodução criam um universo imaginário no qual surgem novas formas de ver e ouvir, não só como produto de um refinamento dos sentidos, mas como expressão de novos modelos sociais. Para Mix, as imagens se reproduzem tão rapidamente que não há tempo para se desenvolver o olhar crítico. “No hay realidad sin interpretación, como que no hay ‘ojo inocente’ ni ‘oído inocente’.” (MIX, 2006, p. 26). Mix faz uma distinção entre imaginário mental – relativo às referências perceptivas, ao pensamento visual, aos sonhos e às visões refugiadas no inconsciente – e imaginário visual – relativo ao acervo de caricaturas

políticas, histórias em quadrinhos, grafites, cartuns e charges –, interessando-se especialmente pela análise do imaginário visual. O trabalho de Mix se debruça sobre o olhar e a construção de sentido a partir das imagens, mas deixa pistas para os que desejam compreender como se dá este processo em relação à escuta.

A construção de imaginários se dá a partir do uso das imagens, já que estas condensam realidades sociais. A maneira de ver própria do público de uma época se constrói nos grupos sociais e reflete seus hábitos, interesses e valores, assim como reproduz estereótipos (MIX, 2006, p. 23). Importa destacar que, para Mix, o estudo dos imaginários pode e deve tratar justamente destes materiais heteróclitos, o que nos parece vincular-se à maneira como diferentes imagens sonoras e suas formas expressivas vão construir o que identificamos como Imaginários Sonoros.

Com as mídias eletrônicas e digitais, as imagens se multiplicaram, o acesso foi facilitado e o alcance desses discursos se ampliou, assim como o risco de sermos manipulados por estes, sem tempo para o pensamento crítico e reflexivo. A partir dessas reflexões, podemos pensar nas imagens mentais construídas a partir da audição. A escuta nos situa, rememora, fixa identidades e pertencimentos. Seu caráter sinestésico e multissensorial ativa outros sentidos, criando imagens mentais e associando-se à visão, ao olfato, ao paladar e ao tato para o registro de experiências e memórias. Para Simmel (1927), a superação do ver sobre o escutar representou uma perda de experiência sensorial, que nos desorienta, nos torna mais solitários e confusos. Por outro lado, o mundo mais ruidoso provoca o que Wisnik (1989, p. 55) denomina escuta indiscriminada, na qual ocorre um *blackout* de sentido.

A escuta indiscriminada de qualquer coisa também é não escuta, mas Wisnik (*idem*) alerta que essa espécie de *blackout* do sentido nos impõe um desafio: “escutar o lugar para onde o sentido se desloca”. Para ele, no caso da música, por exemplo, é preciso analisar a escuta atual sob um novo paradigma, que rompe com a tradição ocidental da música tonal, para se mixar democraticamente com influências orientais nas quais o pulso, o tempo e o ritmo são novamente valorizados. É necessário compreender que a música passa por ciclos, em que as culturas definem as



fronteiras entre o que é som e o que é ruído. “O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais” (WISNIK, 1989, p. 47). O autor distingue os modos dominantes de escuta, que se baseiam na repetição, das formas recessivas de escuta, como a da contemplação e do rito.

Acrescentem-se a esse novo paradigma, mencionado por Wisnik, os novos abalos sobre a escuta em nossa época, influenciada pelas inovações tecnológicas, econômicas e sociais. Da passagem das gravações do LP, com o conceito de lado A e lado B para escolha da sequência das músicas, passando pela gravação em uma sequência contínua dos CDs, à escuta aleatória de diferentes estilos e gêneros musicais oferecida pelo computador e por tocadores digitais.

Da mesma forma, o sentido da audição pode servir para a dissimulação. Adorno já havia apontado para uma transformação no uso dos sentidos ao defender que a modernidade promove uma regressão na audição. Na sociedade capitalista, a música “ligeira” é mero entretenimento e desobriga o ouvinte de pensar, servindo apenas como pano de fundo. “Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir” (ADORNO, 1980, p. 80). Mesmo a música clássica ganha um novo “valor”, o de consumo, ou seja, o que importa é que seja consumida, mesmo que não compreendida.

Na sociedade da imagem, em que o som parece ter menos valor, Baitello (1999, p. 55) questiona: não estamos nos tornando surdos por desvalorização de um dos nossos sentidos? “Surdos que têm a capacidade de ouvir, mas que não querem ouvir, não têm tempo ou então não dão atenção ao que ouvem? Literalmente não dão ouvidos ao fato de que ouvem?”.

A tecnologia sem o desenvolvimento da capacidade de ler e ouvir o sentido das coisas tende a nos levar a uma condição de cegueira e surdez crescentes. Esse caráter complementar pode ser considerado um processo sinestésico no qual se unem imagens que pertencem a diferentes mundos sensoriais. Para Haye (2003), essa sinestesia é uma experiência em que a estimulação de um sentido provoca uma percepção que normalmente seria produzida por outro. As imagens po-

dem ser visuais, auditivas, olfativas, gustativas ou táteis, resultantes de impressões sensoriais diversas. E a imaginação também tem um caráter complementar à própria decodificação de mensagens. *“El binomio imaginación-decodificación no puede desatenderse porque la percepción constituye un proceso creativo, desbordante de cognitividad, sensorialidad y emotividad, durante el cual se recibe, internaliza y procesa una cantidad de imágenes.”* (HAYE, 2003, p. 51)

Isso explicaria, por exemplo, por que temos familiaridade com o grito da Independência do Brasil sem jamais tê-lo ouvido, pois o processo de construção do conhecimento deste evento histórico criou um imaginário sonoro, a partir de discursos e de imagens também construídas, tornando-o “real”. (KASEKER, 2012, p. 38)

Em seus estudos sobre os processos de mediação cultural na América Latina, Martín-Barbero (2003) já havia apontado para a importância do rádio em sociedades que vivem múltiplas temporalidades, em que uma parcela da população ainda baseia seu cotidiano na oralidade, aliada a tecnologias como a comunicação radiofônica. Esse fator fez com que o rádio tivesse um papel fundamental na formação de identidades e solidariedades locais, além de ser instrumentalizado politicamente.

Mas como se dá a construção de sentido para o que é ouvido? Shaeffer (1996, p. 62) distingue quatro níveis de percepção auditiva: ouvir, escutar, reconhecer e compreender. O primeiro estágio, ouvir, refere-se à percepção espontânea da ação energética traduzida pelo som, representando o índice da emissão sonora. Escutar já estaria mais relacionado ao sujeito e sua percepção crua do som. Na fase de reconhecimento é que o sujeito associaria o som a experiências anteriores, interesses dominantes atuais, fazendo uma seleção e apreciação do que está sendo ouvido. Somente na fase de compreensão é que as percepções qualificadas são orientadas para uma forma particular de conhecimento e para as significações, o que pressupõe uma certa linguagem de sons. Essa explicação reforça a tese de que o rádio exerce papel fundamental na formação dos imaginários na modernidade brasileira, na medida em que associa experiências, influencia o gosto musical e constrói identidades.

## Imagens globais, nacionais e locais pelas ondas do rádio

A história do rádio no Brasil começa em 1922, com a primeira transmissão oficial na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, com a participação do Presidente da República, Epitácio Pessoa, nas comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Mas foi somente na década de 1930 que o veículo se expandiu, pelas mãos do então presidente Getúlio Vargas, que vislumbrou no rádio uma oportunidade de difundir seus ideais políticos. E foi justamente pela ação de Vargas que o rádio chegou aos seus anos dourados, tempos em que a Rádio Philips foi encampada pela União, tornando-se a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, com o maior elenco artístico de todos os tempos no rádio brasileiro.

O rádio contribuiu para a formação da ideia do que seria a música brasileira a partir do momento em que Getúlio Vargas institucionalizou o Dia do Samba, definiu o período do Carnaval com data fixa e os compositores passaram a compor sambas de exaltação, montando um cenário propício para a divulgação do samba como música nacional. Esse fenômeno não apagou sonoridades regionais, mas colocou um mesmo tipo de samba para todo o Brasil, como um ícone da brasilidade. Desta maneira, em detrimento do choro e mesmo das *jazz bands*, o samba foi se colocando como música nacional e moderna. Mas foi também graças ao rádio que o choro e o *jazz* continuaram em cena, devido à sua grande divulgação pelas ondas no momento em que o samba se impunha.

No universo dos chorões curitibanos, Peters (2005) se deparou, a partir de entrevistas e de observação participante, com elementos que identificam a origem e cadência do choro tocado na cidade. Nascido nas apresentações ao vivo na Rádio Clube Paranaense (PRB-2), por um lado, mas também a partir das escutas do choro tocado pela Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, o choro local foi ganhando sotaque próprio.

Na esfera do *jazz*, Giller (2013) reuniu dados e sistematizou informações relacionadas à inserção do *jazz* no Paraná. Os estudos foram feitos em acervos musicais particulares e institucionais, no período de 2002 a 2012, em Curitiba. Fotografias, partituras, documentos, livros, notícias

em periódicos e revistas formaram um registro descritivo da vida de músicos e grupos musicais.<sup>6</sup>

Sobre a escuta radiofônica, Kaseker (2012) procurou resgatar aspectos do imaginário relativo a esse período do rádio a partir das memórias da primeira geração de ouvintes, que ao contar suas lembranças às novas gerações perpetuam uma ideia de que os tempos áureos do rádio eram “bons tempos”. O rádio costumava ser ouvido pelas famílias reunidas na sala de estar e era tido como um ícone da modernidade. A experiência dessa primeira geração de ouvintes em muito difere da vivida por seus netos na atualidade, mas deixa ainda a marca daquele período na identidade brasileira.

Referimo-nos à Era de Ouro do rádio brasileiro ao abordar o período entre 1940 e 1950, quando estavam no ar as radionovelas, os radiojornais, programas de humor e esportivos, programas musicais de auditório com os maiores expoentes da música nacional. Uma época em que o país passava por transformações dos ambientes rurais para a urbanidade, assim como se caracterizava por profundas modificações no estilo de vida de quem vivia nas cidades. (CALABRE, 2002)

Para compreendermos esse processo, vale destacar a ideia de modernidade de Hobsbawn como uma forma de estar “atualizado”, expressando um momento marcado pela intensificação da vida nas cidades e pela instauração de uma cultura urbana, gerada em torno do cotidiano dos principais centros populacionais.

Desde seu surgimento, nos anos 1920, como um dos ícones da modernidade no país, o rádio foi elemento central na construção do sentido de nação brasileira, especialmente a partir da década de 1930, quando Getúlio Vargas utilizou o meio politicamente, regulamentou a publicidade e instituiu a censura, abrindo espaço para a transmissão dos seus valores e orientando quanto aos conteúdos a serem irradiados. Coube

ao rádio o papel de integrador, inserido nos princípios populistas emergentes, fornecendo, em especial através da música, os acordes da identi-

<sup>6</sup> Pesquisa desenvolvida no projeto Curityba: Fragmentos Musicais da Década de 1920 a 1940 – A Presença do Jazz na Cultura Paranaense.

dade nacional. Assim, o rádio, com a intervenção do Estado, é instrumento essencial para o processo de apropriação, reelaboração da transmissão de manifestações culturais de origem popular pelas classes dominantes. (DUVAL, 2002, p. 92)

Em janeiro de 1937, Getúlio Vargas assinou a Lei nº 385, estimulando as atividades artísticas e obrigando a inclusão de autores brasileiros natos em todas as programações musicais. Nos concursos de música para carnaval, a comissão julgadora impedia a inscrição de músicas com ritmo estrangeiro. Com o sucesso das músicas brasileiras no exterior, principalmente nos Estados Unidos, em janeiro de 1939 o Departamento de Imprensa e Propaganda promoveu o Dia da Música Popular, na Feira de Amostras do Rio de Janeiro, com o comparecimento de 200 mil pessoas, que queriam ver Carmem Miranda cantar “Boneca de piche”, ao lado de Almirante. Durante o Estado Novo, para pressionar os autores de música, o DIP usava não só o poder de veto da censura, como também contatos pessoais, tendo o cuidado de incluir em seus quadros alguns compositores. Era uma técnica utilizada para todas as atividades artísticas e de comunicação, pois, além de compositores, trabalharam no Departamento de Imprensa e Propaganda profissionais ligados ao teatro, ao jornalismo, ao rádio e ao cinema. Tentava evitar a tônica da malandragem dos sambas de 1930, para, a partir de 1940, exaltar o trabalho. Além das rádios, os cantores também se apresentavam nos cassinos, com quem tinham grande ligação, por divulgarem os mesmos artistas e cantores, dividindo os gastos/custos para ter estes “cartazes”, como eram conhecidos na época as estrelas e os principais artistas. (DUVAL, 2002)

O período pós Segunda Guerra Mundial também foi marcado pelo início de uma grande invasão dos ritmos latino-americanos, principalmente de Cuba. As emissoras de rádio dedicavam grande parte da sua programação aos boleros, rumbas e mambos, além do tango argentino. No dia 8 de março de 1940, Getúlio incorporou ao patrimônio da União a Rádio Nacional, os jornais *A Manhã* e *A Noite* e a revista *Carioca*, a Rio Editora, a Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande e milhares de alqueires de terras no Paraná e em Santa Catarina. Em

1941, a Rádio Nacional se tornou uma das cinco emissoras de rádio mais potentes do mundo, transmitindo programas em quatro idiomas, todos orientados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda.

Esta articulação resultou na transformação dessas manifestações em símbolos nacionais. O rádio, desde 1937, começava a incomodar certos segmentos mais conservadores da sociedade, por sua tendência de transmitir as músicas que o povo fazia e cantava. Os sambas, tachados como “berreiro insuportável” pelas elites, desviavam o rádio de sua suposta função educativa. Para Martín-Barbero (2003, p. 241), vemos aí a “emergência cultural do popular urbano”, principalmente através do rádio. A música aparece como uma das principais referências para a construção dessa representação do popular urbano no Brasil dos anos 1930. A circulação cultural de retroalimentação permanente entre o rádio, o disco, os *shows* de teatros, cinemas e a imprensa dará uma nova fisionomia às cidades, imprimindo as características de uma identidade nacional.

Desde a década de 1920 no Brasil, o cenário musical popular passava por uma assimilação cada vez mais intensa da música estrangeira. As viagens pelo interior do Brasil e as viagens internacionais, principalmente para a França, a chegada de instrumentos e gêneros estrangeiros marcaram esse processo cultural, que modificou a musicalidade de certos grupos locais e ativou novos contextos culturais e sonoridades. A chegada do sistema de gravação elétrica, em 1927, gerou o aumento da produção e do consumo de discos e efetivou a chamada indústria fonográfica no cotidiano urbano. Segundo Tinhorão (1998, p. 298), as gravadoras “fomentaram o desenvolvimento da cultura nacional, sendo também responsáveis pela divulgação dos ritmos, das músicas e dos costumes americanos”. É nesse período, por exemplo, que os grupos passaram a se vestir com *smokings* e trocaram “a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria do *jazz band*, passando a tocar um *foxtrotezinho* para variar” (TINHORÃO, 1998, p. 298).

Percebe-se que a passagem do *jazz* no Brasil ao longo da década de 1920 e 1940 foi cercada de nuances. Sabe-se ainda que existiu uma rota do *jazz* entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, na Argentina, passando pelas prin-

cipais cidades e portos como o de Santos (SP), Paranaguá (PR), Florianópolis (SC), Porto Alegre (RS), seguindo para Montevidéu, no Uruguai, e finalmente chegando a Buenos Aires, na Argentina. Símbolo da modernidade da época, o *jazz* penetrou na cultura urbana brasileira dialogando e polemizando com o contexto sociocultural (GILLER, 2013, p. 63).

O *jazz* principia como tradição da cultura afro-americana na América do Norte, passa a ser cultuado na Europa, principalmente em Paris, e envolve a cultura da América do Sul. No Brasil, ele absorve ares tropicais. Para entender essa relação, vale buscar embasamento nos conceitos de “Tradução”, apresentado por Stuart Hall (2006), e de “Musicalidade”, de Acácio Piedade (1997; 2005; 2011).

O conceito de “Tradução” diz respeito à tradição caracterizada pela estabilidade e desafiada pela tradução cultural, em que é possível ter o fortalecimento de identidades locais ou a nova produção de identidades. Essa concepção descreve “as formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal”, pessoas que “são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2006, p. 88).

Segundo Hall (2006), essas culturas são produto de várias histórias e culturas interconectadas e pertencem não a uma, mas a várias culturas ao mesmo tempo. Para o autor, estes sujeitos carregam os traços das culturas pelas quais foram marcados, como as tradições, as linguagens e as histórias particulares. Tal noção serve para entender quais processos sociais contribuíram para a formação da sociedade brasileira de 1930, que vivenciava o modernismo, e compreender a constituição básica da população nativa e de imigrantes.

Acácio Piedade defende o conceito de “fricção de musicalidades” ao tratar do *jazz* brasileiro ou da música instrumental brasileira. Segundo essa abordagem, a interação entre o *jazz* brasileiro e o norte-americano<sup>7</sup> envolve

<sup>7</sup> O termo *norte-americano* é utilizado por Acácio Piedade (1997) e por outros autores, ao se referirem ao *jazz* produzido nos Estados Unidos da América. Por essa razão, optamos pela adoção do mesmo termo neste artigo.

um “sistema intersocietário que exhibe, em seu cerne, uma desigualdade”. Argumenta ainda que essas “musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEDEDE, 1997, p. 200).

Nesse panorama de múltiplas configurações, a massa urbana se estabeleceu em torno da ideia de modernidade, ocasionando o crescimento do setor de entretenimento e o consumo da cultura e desenvolvendo o mercado da música popular. Nesse cenário, criaram-se as patentes de discos, que transformaram os direitos fonográficos de autor em um grande interesse de âmbito internacional.

A música passou a ser consumida com mais intensidade por operários e migrantes, cada qual contribuindo para formar determinados imaginários sonoros. O imaginário entendido como um fenômeno construído por um conjunto de percepções acumuladas no decorrer da existência de cada um forma um repertório de ideias, sons, imagens e gestos associados e compartilhados por um grupo social reservado, o que gera uma identidade cultural ou uma “musicalidade” particular. Esse conjunto de percepções é processado por práticas diversas em um determinado contexto histórico, época e realidade social que, por sua vez, sugere um modo de pensar e de agir nos indivíduos envolvidos. (GILLER, 2013, p. 55)

Para Giller, a assimilação de tais referências estrangeiras era parte de uma estratégia de sobrevivência dos sujeitos envolvidos, uma vez que garantia aos músicos sua inserção social. Isso denotava a modernidade do grupo, refletida na instrumentação e na sonoridade, na postura e na *performance* – o figurino uniformizado dos músicos: sapatos de verniz brilhante, calça com vinco, camisa branca, paletó e gravata borboleta.

Pode-se entender a música de entretenimento como aquela consumida nos bailes dançantes, que eram opções oferecidas na cidade, em clubes, sociedades artísticas e grêmios, naquele período. As formações de grupos regionais, que executavam principalmente o choro, gênero musical que nasceu com o samba, não deixaram de existir, mesmo com a efervescência das *jazz bands*. Nos programas de rádio, concertos e situações mais intimistas, os grupos regionais mantinham a sonoridade tradicional brasileira.



Vinci de Moraes explica que, a partir dos anos 1930, os chorões se deslocam das salas de cinema, teatros e circo para atividades mais profissionais nas gravadoras e orquestras de rádio. É quando formam os grupos que acompanhariam os intérpretes famosos, conjuntos conhecidos como “regionais”. Isso produziu músicos “que se constituíram em autênticos intermediários entre o universo da cultura da elite e da popular urbana, entre o formal e o informal e entre o espaço público e o privado” (MORAES, 2000, p. 25).

É nesse momento que gêneros estrangeiros, basicamente as músicas norte-americanas, foram adicionados ao repertório musical dos grupos, essencialmente formado por música brasileira, já entrelaçada aos gêneros europeus fortemente inseridos na cultura musical com a vinda da Corte Portuguesa ao Brasil. A música norte-americana, como o *cake-walk* e o *two-step*, começa a chegar ao Brasil em 1903, e entre 1915 e 1927 um total de cento e oitenta e duas novas produções foram introduzidas no Brasil em relação à década anterior (MELLO, 2007, p. 72).

No Brasil, até o samba firmar-se como produto nacional, em 1930, o consumo e a produção do foxtrote estava em alta; o repertório musical dos grupos apresentava uma grande variedade de gêneros, reunia elementos locais a estrangeiros. Nota-se que esta diversidade era comum no momento em que o meio musical não havia consolidado a noção de um gênero musical que representasse alguma identidade brasileira. Isto vai acontecer no início da década de 1930.

A presença de foxes é bastante significativa na produção do compositor popular brasileiro, denotando ser um elemento respeitável no desenvolvimento da composição que dominava a indústria cultural daquele período. Na discografia brasileira do *site* da gravadora Revivendo<sup>8</sup>, encontra-se a coleção *No tempo do fox*, que destaca quarenta e duas peças componentes da coleção e revela o apogeu do foxtrote no Brasil.

Note-se que em algumas partituras da época, compositores escreveram foxes com variações que passam pelo foxtrote, fox, *fox-blue*, fox-

<sup>8</sup> Revivendo Músicas, desde 1987, tem como objetivo preservar a Música Popular Brasileira.

-canção ou simplesmente foxe, fox-cançoneta, *fox-cowboy*, fox-marcha, fox-sertanejo. O samba também foi modificado e agregou gêneros em configurações como samba-marcha, fado-samba, guarânia-samba, mazurca-samba, samba-rumba, samba-tango e até samba-*boogie*, samba-*swing*, fox-samba ou samba-fox. Em 1928, é a vez de o samba-canção despontar nas grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo.

Na segunda metade da década de 1940, o bolero ibero-americano desponta e marca o declínio do império do foxtrote. Severiano (2008, p. 204) reflete: “como nosso gênero romântico mais próximo do bolero era o samba-canção, este passou a ter um crescimento avassalador, eclipsando a canção ternária e o fox-canção e apossando-se do espaço até então por eles ocupados”.

Algumas *jazz bands*, em certas regiões do Brasil, acabaram inserindo em suas formações instrumentos regionais como o pandeiro e o acordeão. Alguns grupos nem tinham o tipo de formação *jazz band*, mas se intitulavam assim pelo modismo da época. Sérgio Cabral (1997, p. 100) comenta que “a moda das *jazz bands* foi tão avassaladora que mesmo as orquestras de cordas, que tocavam geralmente nos cafés e nas confeitarias elegantes, passaram a intitular-se *jazz bands*”. Tinhorão (1956, p. 46) também afirma que “durante a década de 1920 as *jazz bands* se tornaram cada vez mais populares em grandes cidades brasileiras, onde todo tipo de conjunto popular que quisesse parecer moderno passou a se intitular *jazz band*”.

Em relação ao choro, Peters destaca que esse período foi de profissionalização dos músicos e dos próprios profissionais do rádio local:

Outro aspecto a ressaltar desta época de afirmação da música nacional refere-se à curiosidade e ao autodidatismo inicial do rádio, comentados em entrevistas com os ex-diretores da Rádio Clube Paranaense de Curitiba, Euclides Cardoso e Renato Mazânek, que ao lembrarem como começaram, demarcaram bem o pioneirismo deles e como passaram por diversos cargos, de porteiro a diretor da rádio, tiveram que aprender tudo sozinhos. O amadorismo era a característica mais forte das emissoras no seu início. Outra característica das emissoras, também lembrada por um dos entrevistados, foi a experiência de tocar no aquário, logo extinto devido à procura das emissoras pelo público para ver os artistas. Seu Oscar

Fraga, violonista do regional do Janguito, comenta que na PRB-2 existia um vidro enorme, “descomunal”, separando os músicos da plateia, que, sentados num tipo de arquibancada, ouviam as músicas, mas eles, sem som, apenas “viam” as palmas, não as ouviam, devido a esta separação (PETERS, 2005, p. 50-51).

Em Curitiba, a Rádio Clube Paranaense (PRB-2) manteve um auditório de quase 400 lugares na rua Barão do Rio Branco, que estreou em 1941. Começava uma fase de variedades, humor e programas de calouro e de auditório. Neste mesmo ano, ocorreu um dos episódios mais lembrados de quem ouviu estes programas, quando Orlando Silva cantou “sem microfone” da sacada da rádio para o povo que estava na rua por não ter conseguido entrar para assisti-lo no auditório da emissora. Esse episódio fazia jus ao reconhecimento de Orlando Silva como cantor das multidões.

Aquele ano também marcou o surgimento de dois regionais: o regional da PRB-2, sob o comando de Gedeon da Souza (interpretando num programa de nome Regional músicas caracteristicamente brasileiras, acompanhando os cantores regionais que atuavam na emissora) e o regional dos irmãos Otto. (PETERS, 2005, p. 51)

Em 1950, um programa apresentava o “Conjunto da Saudade”, revivendo as mais belas páginas musicais de outros tempos e o regional de Janguito do Rosário. “Calouros B-2” teve como apresentador Mário Vendramel, que também tinha os melhores programas de auditório como “O Expresso das Quintas” e “Sérgio Fraga”. Foi a época de ouro dos programas de auditório e dos profissionais polivalentes. (KASPCHAK, 1999; MENDONÇA, 1996)

Relembrar todos estes programas que existiram torna-se valioso por serem a referência de escuta das músicas que eram tocadas. Ou seja, o que se percebe, além do início improvisado e amador dos técnicos e diretores de rádio, é que os músicos, em sua grande maioria, não tinham uma educação musical formal, valendo-se do aprendizado informal da escuta em apresentações ao vivo em praças, clubes, cassinos ou através dos programas de auditório no rádio com a participação dos regionais para aprenderem a tocar “de ouvido” as músicas do momento.

Por volta de 1967, desmontava-se o elenco da radioteatro da Rádio Clube Paranaense, que durante mais de dez anos dominou a audiência no Paraná. A manutenção do elenco foi considerada muito cara para a emissora, que enfrentava uma adversária recém-nascida: a televisão. Provavelmente com o fim do elenco de atores ocorreu a despedida dos conjuntos e regionais, que acabaram por ocupar outros espaços para dar continuidade à sua música e seu ganha-pão.

A televisão provocou uma reconfiguração das práticas musicais e dos seus espaços de difusão, mas houve um processo de reinserção destes agentes sociais em novos espaços. Segundo Peters (2005), os campi universitários e os conservatórios de música passaram a se interessar por esses gêneros musicais em que os regionais e os grupos de choro seguem difundindo suas formas expressivas típicas. Esse processo, que passou a ganhar corpo a partir do final dos anos 1970, vem marcando o desenho destes imaginários sonoros, ganhando densidade e força por seus vínculos com a identidade e a memória da cidade.

### **Considerações finais**

Ao articular a modernidade aos imaginários sonoros, somos levados a traçar aqui os múltiplos caminhos que os constituem. Caminhos estes que nos levam a pensar que os imaginários sonoros condensam, expressam e dão fundamento a outros imaginários, como o imaginário nacional, vinculado diretamente à questão de uma identidade brasileira, numa relação que, longe de ser harmônica, traz em sua base as tensões e os conflitos entre os diversos grupos étnicos constitutivos da população brasileira; entre as expressões culturais de uma elite letrada e o popular, entre tradições de base rural confrontadas com o modo de vida urbano, entre a expressão de uma cultura “nacional” face às influências estrangeiras e entre as expressões reconhecidas como “modernas” e desenvolvidas com aquelas formas arcaicas existentes em nossa sociedade.

Através da difusão radiofônica, milhares de ouvintes tiveram acesso à novidade sonora. Muitos músicos tinham o rádio como único meio de alcance para absorver os gêneros estrangeiros do período. O rádio encontra

um Brasil miscigenado socialmente, e o repertório musical dos grupos apresentava uma grande variedade de gêneros, que já reuniam elementos locais e estrangeiros. Essa diversidade marcou o momento em que o meio musical não havia consolidado a noção de um gênero que representasse a identidade brasileira, até que o samba firmou-se como produto nacional em 1930. Disputando espaço na audiência popular, os gêneros musicais por vezes competiram pelo gosto da audiência, muitos compositores agregaram ao repertório os gêneros estrangeiros, mas outros, muitas vezes, operaram em oposição às influências estrangeiras.

Pensar nos imaginários sonoros é justamente uma forma de recuperar de um lado a dimensão histórica deste processo, relevando aqui agentes, práticas e estruturas que foram acionados durante as primeiras décadas do século XX, num esforço de tornar o Brasil um país moderno e com uma identidade própria. Como em outras nações naquele período, o rádio desempenhou um papel crucial para criar nossa comunidade imaginária, uma unidade ilusória já que agregava a expressão da mescla de todas as diferenças que nos constituíam. É interessante notar que todas as sonoridades que ainda nos chegam desse tempo já existiam a partir das práticas musicais de pessoas comuns (no sentido apresentado por Hobsbawm), que se encontraram e se associaram para fazer música mestiça, híbrida. Nesse sentido, é sempre notável imaginar também como esses grupos musicais, das *jazz bands*, dos regionais, passando pelos grupos de choro, fundaram uma forma de expressão musical muito particular – porque também sintéticas de nossas diferenças raciais, sociais e culturais.

Claro que o apresentado aqui desenha uma determinada configuração em que podemos reconhecer também algumas linhas de pesquisa que podem avançar sobre o estudo dos imaginários sonoros: a) pelo estudo histórico da própria constituição destes gêneros musicais em seus formatos locais (como o aqui exposto para o caso de Curitiba) e suas articulações/relações com as formas que seriam posteriormente identificadas como expressões próprias do Brasil; b) do papel desempenhado pelo rádio como instrumento e mediador destas expressões do local com o nacional e o estrangeiro, apontando também para um componente entre identidade e memória, tanto na direção daquilo que foi preservado

nas próprias rádios como nesse processo de memória sonora em que diferentes gerações de ouvintes também puderam reconhecer e “lembrar dos velhos tempos”. A memória da saudade, de um tempo e de outros vínculos que se estabeleciam entre todas as pessoas e que as faziam também imaginar o país em que viviam e desejavam seguir vivendo.

## Referências

- ADORNO, T. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Os Pensadores*. Trad. de José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 165-191.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- BACZKO, B. A imaginação social. In: LEACH, E. et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAITELLO JR., N. A cultura do ouvir. In: *Rádio nova*. Constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: Publique/UFRJ, 1999.
- CABRAL, S. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1997.
- CALABRE, L. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CASTORIADIS, C. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CHAUÍ, M. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- . *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- . *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- DUVAL, A. R. Sintonia Nacional: rádio e Carmem Miranda no Brasil dos anos 30. *Verso & Reverso: revista da comunicação*, São Leopoldo, UNISINOS, n. 35, p. 91-99, ano XVI, jul./dez. 2002.
- GILLER, M. *O jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy*, de José da Cruz. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAYE, R. M. *Otro siglo de radio. Noticias de un medio cautivante*. Buenos Aires: La Crujía, 2003.
- KASEKER, M. P. *Modos de ouvir: a escuta do rádio ao longo de três gerações*. Curitiba: Champagnat, 2012.
- KASPECHAK, C. A história da rádio PRB-2. *Gazeta do povo*, Curitiba, 4 de julho de 1999, Caderno G, p. 3.

- MARTÍN-BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MELLO, Z. H. de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MENDONÇA, M. N. Nas ondas do rádio. *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*, Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 115, dez. 1996.
- MIX, M. R. *El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- MORAES, J. G. V. de. *Sinfonia na metrópole: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 30)*. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 2000.
- PETERS, A. P. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. 2005. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
- PIEDADE, A. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. *Antropologia em Primeira Mão*, Florianópolis, PPGAS/UFSC, v. 21, 1997.
- . Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Florianópolis, v.11, p. 113-123, 2005.
- . Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, set. 2007. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html)> Acesso em: 20 mai. 2011.
- . Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 103-112, 2011.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- SIMMEL, G. *Sociologia: Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- . *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Saga, 1956.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.