

Os arranjos brasileiros de Radamés Gnattali

Neste artigo, destacamos os arranjos musicais do maestro Radamés Gnattali, executados de forma inovadora no programa Um milhão de melodias. Durante o governo Vargas, a convergência entre investimentos capitalistas e um meio de comunicação de massa propagador de uma cultura possibilitou a padronização desse novo estilo. Isto transformou a música popular e, sobretudo, ajudou o samba a se tornar símbolo nacional. Concluímos que as músicas difundidas pela Rádio Nacional, nas décadas de 1940 e 1950, influenciaram a integração do território brasileiro e a criação de um sentimento de nacionalidade.

Mateus Perdigão de Oliveira: Sociólogo e músico formado pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal do Ceará.

Mônica Dias Martins: Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará e professora do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Ceará.



The Brazilian Arrangements of Radamés Gnattali

In this article, we throw light upon the musical arrangements of maestro Radamés Gnattali that were performed in an innovative way in the program A Million Melodies. During the Vargas government, the convergence of capitalist investment with a culture-propagating mass media allowed the popularization and standardization of a new style, which his arrangements facilitated. This transformed pop music and helped samba, above all, become a national symbol. We conclude that the music diffused by the National Radio in the 40s and 50s influenced Brazilian territorial integration and the creation of a national feeling.

1 INTRODUÇÃO

A música, embora seja um campo ainda pouco estudado na perspectiva da emergência e consolidação da comunidade nacional, tem merecido a atenção de alguns pesquisadores do **Observatório das Nacionalidades** que, a partir de amparos conceituais oferecidos por renomados teóricos do nacionalismo, buscam delinear as características do brasileiro.

O que orienta nossas reflexões é a convicção de que o sentimento nacional, principal suporte da nacionalidade, resulta de processos complexos e permanentes, marcados por encontros e conflitos entre múltiplos interesses internos e externos. A nação, portanto, não é mera manifestação de instinto gregário ou fruto *natural* do desenvolvimento socioeconômico e de determinações do Estado.

Começamos este artigo apresentando uma sucinta biografia do maestro Radamés Gnattali, com destaque para a confluência de ritmos populares e eruditos em suas composições. Após sofrer influência norte-americana, os arranjos das músicas brasileiras passaram a ser executadas com uma base “tipicamente nacional”. No programa *Um milhão de melodias*, Radamés teve suas primeiras experiências com as novas roupagens da música, especialmente com o samba. Segue-se uma breve história da Rádio Nacional, que se tornou uma das cinco maiores rádios do mundo. Mostramos como, durante o Estado Novo (1937-1945), ela criou um padrão desse veículo no Brasil, com forte impacto na integração nacional.

Apesar de estudar as músicas veiculadas na Rádio Nacional, o presente trabalho não possui caráter musicológico. Nele propomo-nos a realçar uma temática do nacionalismo que, em geral, não foi suficientemente explorada: a dos arranjos musicais.

2 O ITINERÁRIO MUSICAL DE RADAMÉS GNATTALI

Dos cinco filhos do casal Alessandro Gnattali e Adélia Fos-sati, três são homenagens ao compositor de óperas Giuseppe Verdi: Aída, Ernani e Radamés. É neste ambiente musical que vamos encontrar as origens do compositor, pianista, arranjador e regente Radamés Gnattali. Sua mãe, pianista gaúcha descendente de italianos, dava aulas de educação musical. O pai havia sido operário na Europa. Ao chegar ao Brasil, estudou piano, contrabaixo e fagote. Construiu sua carreira musical como fagotista de orquestra e maestro, além de participar da militância política, simpatizando com o anarquismo. Líder classista, organizou à frente do Sindicato dos Músicos de Porto Alegre uma greve da categoria, em 1921.

Nascido em Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906, coincidentemente a data comemorativa dos 150 anos de Mozart, Radamés apresentou, desde muito cedo, ampla vocação musical. Aos 6 anos iniciou seu aprendizado de piano com a mãe, dedicando-se, também, ao violino com a prima Olga Fossati. Aos 9 recebeu condecorações do cônsul italiano, ao reger uma orquestra infantil com arranjos melódicos de sua autoria. Empolgado com as modinhas populares, aprendeu a tocar cavaquinho e violão e, aos 14 anos, decidiu-se pelo estudo da música. Prestou exames para o Conservatório de Porto Alegre e entrou diretamente no quinto ano de piano, na classe do professor Guilherme Fontainha. No conservatório cursou, também, violino, teoria e solfejo. Mas, nas serestas e blocos carnavalescos, esses instrumentos eram trocados pelo violão ou pelo cavaquinho. Radamés fazia parte do bloco *Os exagerados*, organizado por Sotero Cosme. Ainda adolescente atuava profissionalmente em orquestras de dança e em cinemas, como o Cine Colombo, onde executava canções francesas, italianas, operetas, valsas, polcas, acompanhando a projeção dos filmes mudos. No entanto, ao se aprofundar no estudo do piano, começou a demonstrar sinais de grande talento para concertista.

Aos 18 anos, por incentivo do seu professor, Radamés Gnattali foi ao Rio de Janeiro para se apresentar em recital no Instituto Nacional de Música. Sua interpretação das obras de Wilhelm Friedemann Bach, *Concerto para órgão*, em transcrição para piano, e de Franz Liszt, *Sonata em si menor, Condoliera e Rapsódia n.º 9*, impressionou os presentes. Recebeu não somente os aplausos de uma platéia lotada, mas críticas elogiosas em seis jornais cariocas.

Radamés concluiu seus estudos de piano e obteve a medalha de ouro em um concurso realizado no Conservatório de Porto Alegre. Com recursos escassos para seguir a carreira de concertista, permaneceu nesta cidade, onde ministrava aulas de piano e participava do Quarteto Henrique Oswald como violonista. Viajava ao Rio de Janeiro ou São Paulo apenas quando convidado a dar recitais.

Em seu primeiro concerto com acompanhamento de orquestra, a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, executado em outubro de 1929, interpretou com grande êxito o *Concerto n.º 1* de Tchaikovsky. Novamente a crítica se manifestou favorável. Contudo, o jovem pianista não teve a devida atenção. Em Porto Alegre já tentara, sem sucesso, uma bolsa de estudos para dedicar-se à música. Na capital, outra frustração o aguardava ao se candidatar ao concurso público de “Lente Catédrico”. Getúlio Vargas havia anunciado uma reforma no ensino federal e Radamés alimentava a esperança de ser professor no Instituto Nacional de Música. Confiante, dirigiu-se pessoalmente ao gabinete do presidente com uma carta de apresentação de Raul Pilla, deputado gaúcho do Partido Libertador, que apesar de sua participação ativa na “Revolução de 1930”, pouco depois, rompeu com Getúlio. Este assegurou a Radamés que o certame seria realizado e que ele se preparasse para garantir sua vaga. Durante meses, o jovem compositor estudou com afinco, à espera do início das provas. Para sua decepção, o governo cancelou o concurso e nomeou dez

pessoas para lecionarem no Instituto Nacional de Música. O sonho havia acabado. Vargas mudara sua vida. Essa cadeira de professor, ocupada por Luciano Gallet, propiciaria a Radamés tranqüilidade financeira e tempo necessário para consagrar-se ao piano.

No Rio, no intervalo das datas dos recitais ou concertos, tocava em bailes, em cassinos, em companhias de óperas e no Teatro Lírico, seja como pianista seja como violinista. Eram atividades que aceitava para sobreviver. Em uma dessas viagens, enquanto passeava perto do Cine Odeon, conheceu um exímio pianista que ali se apresentava, Ernesto Nazareth, que se tornaria uma de suas maiores referências.

Depois do incidente com Getúlio, Radamés se sentiu estimulado a assumir a música popular e ingressou no mercado musical, fixando residência no Rio de Janeiro. Nesse período, fez arranjos para Pixinguinha, Lamartine Babo, Manuel da Conceição e outros; conheceu os pianistas Nonô (o “Chopin do samba”), Bequinho, Costinha e Cardoso de Meneses, com os quais aprendeu a tocar música popular para dançar; passou a trabalhar nas rádios Mayrink Veiga e Cajuti, na condição de pianista, além da Rádio Transmissora, onde era arranjador. Na gravadora Victor Talking Machine Co. of Brazil, começou como pianista da Orquestra Típica Victor e das orquestras Diabos do Céu e Velha Guarda, tornou-se regente e, depois, arranjador de canções românticas, juntamente com Pixinguinha, mais dedicado ao repertório carnavalesco. Ainda na Victor, Radamés gravou várias de suas composições, entre elas os choros *Espiritadoe Urbano*.

Mesmo sem seguir sua vocação de concertista, ao abraçar a música popular, Radamés Gnattali não abandonou suas raízes eruditas. Após estrear com duas peças para piano solo em Porto Alegre, no ano de 1930, foi se aperfeiçoando no exercício da composição e, por diversas vezes, as principais salas de concertos do Rio de Janeiro abriram as portas para obras de

sua autoria. É o caso do *Concerto n.º. 1 para piano e orquestra*, cuja estréia ocorreu no Teatro Municipal. Em 1931, ao lado de compositores consagrados, como Luciano Gallet, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Luiz Cosme, participou do IV Concerto da Série Oficial do Instituto Nacional de Música. A apresentação, neste evento, de *Rapsódia Brasileira* marca definitivamente sua carreira de compositor. Estava com 25 anos, tinha planos de viver com a antiga namorada Vera, com quem se casou logo em seguida e teve dois filhos.

Seu talento o ajudaria a superar preconceitos e continuar atuando nas duas áreas da música: uma servia para enriquecer a outra e vice-versa. A trajetória do compositor ganhou forte impulso com a inauguração da Rádio Nacional. Figurando entre os primeiros contratados para a orquestra PRE-8, no ano de 1936, Radamés não demorou muito a assumir um importante papel naquela emissora de rádio sem, no entanto, ocupar qualquer cargo de chefia. O seu prestígio, também como arranjador, crescia.

Nas rádios, até então, a música brasileira era tocada exclusivamente pelos regionais.¹ Foi na Rádio Nacional que surgiram as experiências de arranjos de música brasileira para outras formações. Radamés Gnattali, maestro da casa, teve a responsabilidade de atribuir uma outra roupagem musical às canções brasileiras, além daquela do regional. Começou a fazer arranjos de peças como toadas e choros para pequenos conjuntos, trios, quartetos, os quais eram executados, por vezes, pelo próprio maestro ao piano. Sua intenção era enriquecer a música brasileira com arranjos mais sofisticados. Gradativamente, ele ampliou as formações até chegar à orquestra. Orlando Silva, conhecido como “o cantor das multidões”, foi um dos primeiros a contar com esse novo estilo, como recorda Radamés:

Um dia, Orlando chegou para mim e perguntou se dava para fazer um disco de samba-canção com cordas. Disse que sim e fizemos. Na época falaram muito mal. Até aquele tempo, música brasileira só se tocava com regional. Eu então comecei a fazer os arranjos para o Orlando Silva, usando violinos nas músicas românticas e metais nos sambas.²

Na Rádio Nacional a orquestra não possuía muitos ritmistas. Luciano Perrone, baterista da orquestra, se esforçava em suprir o vazio causado pela falta de mais percussões e pediu ao maestro que transferisse a marcação rítmica para os instrumentos de sopro. Em atendimento ao companheiro, a partir de 1937, Radamés começou a utilizar desenhos rítmicos da percussão nos demais grupos de instrumentos da orquestra. Luciano narra com detalhes a história:

Íamos, eu e Radamés, andando na Rádio Nacional, em direção à sala do Almirante, quando pedi a ele um arranjo “diferente”. Radamés, com aquele jeito dele começou a perguntar: “Diferente, como? O que é que você quer que eu faça?” Expliquei que, se escrevesse ritmo de samba para os instrumentos de sopro a minha vida ficaria mais fácil na bateria. Quando chegamos na sala do Almirante, havia uns papéis de música na escrivaninha. Radamés pegou e foi logo escrevendo. No dia seguinte, no ensaio da rádio, os pistons, trombones, etc. estavam tocando dentro do ritmo do samba. Nas gravações, porém, o primeiro arranjo desse jeito foi mesmo para “Aquarela do Brasil”.³

Ao criar o famoso arranjo da música *Aquarela do Brasil*, em 1939, Radamés Gnattali mais uma vez revolucionou a concepção orquestral, e dessa vez provocou grande impacto. Nesse mesmo ano, teve uma de suas obras escolhida para representar o Brasil, na Feira Mundial de Nova Iorque, ao lado de músicas de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Henrique Oswald, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. O próximo passo ino-

vador introduzido por ele na orquestração brasileira aconteceu, novamente, na Rádio Nacional, quando, usando como “base” instrumentos “tipicamente brasileiros”, desenvolveu uma nova formação, que passou a influenciar os orquestradores da época.

As “bases” das orquestras radiofônicas da época se enquadravam todas num mesmo padrão típico norte-americano: piano, bateria, baixo e guitarra. Para sua orquestra, Radamés pensou numa nova formação com instrumentos tradicionais da música popular brasileira. O quadro da Rádio Nacional contava com instrumentistas excelentes e versáteis que tocavam violão, violão tenor, viola caipira, cavaquinho e bandolim. Zé Menezes, Garoto e Bola Sete passaram a integrar, ao lado da bateria de Luciano Perrone (que também tocava outras percussões), da caixeta ou “prato e faca” de Heitor dos Prazeres, do contrabaixo de Pedro Vidal, do ganzá⁴ de Bide, do pandeiro de João da Baiana e, posteriormente, do acordeom de Chiquinho do Acordeom, a “Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali”, com uma “base tipicamente nacional”. Assim,

O objetivo [da criação da orquestra] era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras (...) Era uma formação para tocar música popular de qualquer tipo de país, mas ligada às fontes de nossa tradição musical.⁵

Estava inaugurada não só uma nova formação, mas também um novo estilo de produção na música brasileira. O arranjo era algo essencial para a produção musical de uma orquestra e refletia, bem como a prática do não-arranjo adotada pelos regionais, características musicais muito peculiares que, aos poucos, foram sendo estilizadas e relacionadas a um tipo de formação instrumental. Um traço marcante desse novo tipo de arranjo foi o fato de extrapolar bastante a composição ori-

ginal. Em sua grande maioria, tais arranjos eram construídos sobre canções populares nas quais só uma melodia e uma seqüência harmônica haviam sido estabelecidas. Tornou-se comum no trabalho dos arranjadores a reformulação da composição original, para que, desse modo, pudessem enriquecê-la e/ou adaptá-la à instrumentação da orquestra. Segundo Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1984), a prática de criar introduções, melodias secundárias, modulações, variações nas estruturas formal e harmônica das peças, e tudo mais que o arranjador proporcionasse, passou a ser regra.

Contudo, esse novo estilo de produção musical causou polêmicas, principalmente entre os mais tradicionalistas. Logo no dia posterior ao primeiro programa *Um milhão de melodias*, Radamés recebeu várias cartas, algumas elogiando, outras reclamando veementemente do tratamento musical dado às canções populares. Acusado de falta de “brasilidade” em suas composições devido ao uso freqüente do “acorde de nona”⁶, característico também do *jazz*, ele se defendia dizendo:

[Os ouvintes] Gostam do que é bom. O Orlando Silva, que acabou sendo o primeiro a gravar música brasileira com orquestra sinfônica, vendeu toneladas de discos, apesar das reclamações contra meus arranjos. O acorde americano, como ficou conhecido o acorde de nona, agradou muito o público e, se também era utilizado no *jazz*, era porque os compositores de *jazz* ouviam Ravel e Debussy. Aqui ninguém nunca tinha ouvido o tal acorde em outro lugar a não ser em música americana, e vieram as críticas. Mas o povo não se deixou levar e assimilou muito bem a novidade.⁷

A Rádio Nacional proporcionou as condições suficientes para o maestro desenvolver sua criatividade. O programa *Um milhão de melodias* tinha o intuito inicial de produzir arranjos orquestrais “abrasileirados” para canções estrangeiras, uma maneira de competir com orquestras famosas, como as de Glen Miller e Benny Goodman. Com efeito, ensejou mudan-

ças profundas na produção musical brasileira. Radamés Gnattali estabeleceu um novo padrão para a orquestração da música nacional!

O auge de sua carreira profissional foi a década de 1950. Apesar de haver ingressado na gravadora Colúmbia, a convite do diretor artístico, João de Barro, e sido contratado pela Rádio Municipal de Buenos Aires para dirigir a "Hora do Brasil", no início dos anos 1940, era no seu trabalho diário na Rádio Nacional que o maestro encontrava uma fonte inesgotável de criação. Grande parte de suas composições foram escritas nesta época e tiveram sua primeira audição nos estúdios daquela emissora. São desse período as gravações, com conjuntos instrumentais de formação variada, dos choros *De mansinho*, *Pé ante pé* e *Amigo Pedro*; a orquestração da *Sinfonia do Rio de Janeiro*; a composição *Suíte de dança popular brasileira* para violão elétrico e piano, dedicada ao violonista Laurindo de Almeida e executada por Garoto e Fritz Jank.

Radamés tinha o hábito de escrever música para os amigos. Sua admiração por instrumentistas como Garoto, Chiquinho do Acordeom, Zé Menezes, Laurindo de Almeida, Edu da Gaita e Jacob do Bandolim, entre outros, foi expressa muitas vezes por meio de obras a eles destinadas. Gostava de produzir peças direcionadas a um instrumentista que conhecesse bem, de modo a explorar as peculiaridades de cada intérprete e trabalhar musicalmente sobre suas características pessoais. Por exemplo, se compunha uma peça para violoncelo, era para Iberê Gomes Grosso tocar. Havia também o interesse do maestro em escrever para formações instrumentais não convencionais e para instrumentos com pouca tradição escrita, como no caso do *Concerto para Acordeão e Orquestra*, consagrado a Chiquinho do Acordeom, ou do *Concerto para Harmônica de Boca e Orquestra*, oferecido a Edu da Gaita. Em 1953, Garoto estreou a peça *Concertino para Violão e Orquestra*

no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, local onde, até então, pouquíssimos violonistas se apresentavam.

Além das peças já citadas, Radamés ainda fez outras nesse mesmo sentido, combinando: violoncelo, orquestra e dois atabaques; piano, conjunto regional e orquestra; quinteto elétrico e orquestra sinfônica; violão sete cordas e orquestra; bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional; piano, contrabaixo elétrico e percussão; orquestra, voz e dez caixas de fósforos. Não raro, os próprios intérpretes pediam-lhe alguma peça para tocar. Vários deles, apesar de serem grandes solistas, eram limitados por um repertório de pouca exploração técnica e tradição escrita.

Sua primeira viagem à Europa ocorreu em 1960, onde se exibiu com o Sexteto Radamés, formado por ele e Laércio Freitas (piano), Chiquinho do Acordeom (acordeom), José Menezes (guitarra), Luciano Perrone (bateria) e Pedro Vidal Ramos (contrabaixo). Em 1964, Radamés Gnattali retornou à sua atividade de pianista, ao fazer duo com o violoncelista Iberê Gomes Grosso, com quem excursionou pelo Brasil e pelo exterior. Ainda neste mesmo ano, compôs a *Suíte Retratos* para bandolim, orquestra de cordas e conjunto regional, escrita especialmente para Jacob do Bandolim, na qual homenageia, em cada movimento, quatro dos maiores representantes da música brasileira: Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga.

Em junho de 1967, Radamés ingressou na TV Globo, onde permaneceu até o final da década de 1970. Afastado da Rádio Nacional e depois de trabalhar na TV Excelsior, assumiu a função de maestro arranjador da TV Globo, colaborando com trilhas sonoras de telenovelas, entre elas "Roque Santeiro". Embora considerado uma das mais respeitadas personalidades da vida artística nacional, Radamés vivia um momento de escassa produção musical, resultante do regime político de exceção. O ambiente cultural do país se ressentia da severa re-

pressão aos artistas e seu público, formado, sobretudo, por intelectuais e estudantes, bem como da censura imposta pelo Estado militar aos meios de comunicação de massa.

No início do processo de redemocratização, a música popular brasileira foi surpreendida com mais uma inovação: Radamés transcreveu para conjunto de choro a *Suíte Retratos*, acatando sugestão de Joel do Nascimento, que a executou acompanhado da Camerata Carioca. Nascia, assim, um novo estilo e uma nova orquestração para o choro. O maestro retornava com vigor ao cenário musical brasileiro: gravou várias canções tradicionais com arranjos para piano solo, como *Chovendo na Roseira*, *Ponteio* e *Cochicho*, além de discos com os parceiros e amigos Tom Jobim, Dorival Caymmi e Raphael Rabelo; compôs as trilhas sonoras dos filmes “Bonitinha, mas ordinária” e “Perdoa-me por me traíres”, de Brás Chediak, e “Eles não usam black-tie”, de Leon Hirszman. Indicado por unanimidade pelo júri de especialistas, recebeu o prêmio Shell de Música Brasileira, na categoria música erudita, em 31 de agosto de 1983, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No espetáculo da entrega do prêmio, seu *Concerto Seresteiro n.º 3*, para piano, orquestra e conjunto regional, foi executado pela Camerata Carioca.

Ao longo de sua vida, Radamés Gnattali conviveu com os grandes nomes da música e foi membro atuante tanto da Academia Brasileira de Música como da Academia de Música Popular Brasileira. Aos 80 anos de idade, um derrame comprometeu o lado direito do seu corpo e o obrigou a um prolongado tratamento de saúde para voltar a tocar. Em 1987, um novo derrame ocasionou sua morte.

3 A RÁDIO NACIONAL: SINTONIZANDO O BRASIL

Ao divulgar desde os chorinhos do carioca Pixinguinha ao baião nordestino de Luiz Gonzaga, a Rádio Nacional reuniu em sua programação diferentes estilos musicais e ajudou a mode-

lar uma nova linguagem radiofônica e a firmar traços culturais comuns em uma sociedade em vias de industrialização e modernização. Ela foi um veículo de experiência de comunicação de massa que se tornou modelo do que o mercado consome hoje em dia.

Em seus estudos sobre o século XX, o historiador Eric Hobsbawm (1995) destaca o rádio como um instrumento poderosíssimo de comunicação de massa e de interação entre os indivíduos. Analfabetos ou semi-alfabetizados, estes tinham a chance de se integrar pelo rádio. Ele foi o primeiro meio de comunicação a “falar” individualmente com as pessoas. Cada ouvinte era, particularmente, tocado de alguma forma pelas mensagens recebidas, ao mesmo tempo, por outros milhões. Pessoas desconhecidas, ao se encontrarem, muito provavelmente poderiam conversar sobre o que cada uma delas tinha ouvido no dia anterior. As relações cotidianas foram afetadas de tal modo que, como assinala Hobsbawm,

É difícil reconhecer as inovações culturais do rádio, pois muito daquilo que ele iniciou tornou-se parte da vida diária - o comentário esportivo, o noticiário, o programa de entrevistas com celebridades, a novela, e também todos os tipos de seriado. A mais profunda mudança que ele trouxe foi simultaneamente privatizar e estruturar a vida de acordo com um horário rigoroso, que daí em diante governou não apenas a esfera do trabalho, mas a do lazer.⁸

A música foi, entre todas as artes, talvez, a mais profundamente afetada pelo rádio. Este possibilitou não apenas eliminar as restrições acústicas ou mecânicas do alcance dos sons, como também ser a música ouvida por mais de cinco minutos ininterruptos e por um número, em tese, ilimitado de ouvintes dispersos. Assim, o rádio cumpriu a função de popularizar a música não-erudita. O papel da música na vida contemporânea e cotidiana tornou-se inconcebível sem o rádio.

Edgar Roquette Pinto, médico e antropólogo, e Henrique

Morize, presidente da Academia Brasileira de Ciência, são considerados os pioneiros no lançamento do rádio no Brasil. Eles viam neste meio de comunicação a saída para o que chamavam de “males culturais do país”. Acompanhados de alguns intelectuais que iam às emissoras proferir palestras, conceder entrevistas, eles tentavam “elevar o nível cultural do país”. Esse rádio da década de 1920 terminava sendo ouvido pelo mesmo grupo que o produzia, pois sua programação era intelectualizada e os aparelhos possuíam preços elevados.

Ao contrário do verificado nesta década, o contexto político dos anos 1930 apresentava-se altamente propício ao crescimento das emissoras populares. Acelerou-se o processo de industrialização, cresceram as camadas populares e entraram em cena os mercados publicitários. A legislação permitia uma maior estabilidade ao setor radiofônico: dez por cento da programação eram destinados à publicidade, ensejando um financiamento constante e a estruturação de programas mais duradouros. Desta forma, não necessitava sobreviver de doações. No campo profissional, surgia um grupo de artistas formado pelo rádio; na parte técnica, os aperfeiçoamentos eram constantes.

À medida que se popularizava, o rádio foi sofrendo fortes críticas por parte da intelectualidade brasileira, que o queria manter como um veículo com fins educativos e divulgador da produção cultural erudita. Boa parte destas críticas estava direcionada à programação musical, especialmente os sambas, as marchas e as canções, que começavam a dominar as emissoras populares.

O rádio despertou intensos sentimentos, variáveis da rejeição ao fascínio. O meio radiofônico estava saturado de estereótipos: era o lugar da ascensão social e da fama, mas, ao mesmo tempo, proibido às pessoas de “boa família”.

Em 12 de setembro de 1936, a Rádio Nacional fez sua primeira transmissão oficial. Localizada no 22º andar do prédio

da Praça Mauá, número 7, a Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional pertencia a um grupo jornalístico que editava o jornal “A noite” e as revistas “Carioca”, “A noite” e “Vamos Ler”. Além disso, o grupo era dono da S.A. Rio Editora, integrante dos empreendimentos do capitalista norte-americano Percival Farquhar no Brasil.

Autoridades, artistas e outros convidados participaram da solenidade de inauguração, entre eles: o ministro da Educação, Gustavo Capanema; o presidente da Confederação Brasileira de Radiofusão, Nelson Dantas; o representante do prefeito do Rio de Janeiro, Lourival Fontes (posteriormente, diretor do DIP); o presidente da emissora, Cauby de Araújo; o presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Herbert Moses. Nesta mesma noite, artistas então famosos como Aracy de Almeida, Orlando Silva, Nuno Roland se apresentaram ao microfone.

A nova emissora que, havia alguns dias vinha funcionando em experiência, acabou de retransmitir a “Hora do Brasil”. O último andar do edifício de “A Noite” estava em festa. Noite de gala, 21 horas (...) Logo depois a voz do locutor Celso Guimarães: - Alô! Alô! Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro! Em seguida, a grande orquestra do Teatro Municipal executou o Hino Nacional Brasileiro. Em nome do presidente da República, falou o presidente do Senado, sr. Medeiros Neto.⁹

A Rádio Nacional iniciou suas atividades com a pretensão de se tornar a maior emissora do país. Logo na sua inauguração já possuía um elenco de artistas exclusivos, composto, principalmente, por jovens que vinham atuando com sucesso nas rádios concorrentes. No grupo de cantores, figuravam Marília Batista, Aracy de Almeida e Orlando Silva. Ela também possuía várias orquestras e entre seus maestros se encontrava o talentoso Radamés Gnattali.

Outras emissoras de rádio tinham perfil semelhante ao da Rádio Nacional, mas nenhuma foi tão inovadora quanto ela,

que reuniu muitos artistas de destaque. A maioria destes não tinha uma educação artística formal, o que permitia desenvolver uma arte mais espontânea e refletia a realidade de várias camadas sociais. A Rádio Nacional possibilitou a artistas de diferentes regiões do país expressarem seu cotidiano, bem como a alguns membros das camadas populares ascenderem socialmente.

Haroldo Barbosa, Almirante, Pixinguinha e seu conjunto regional, Radamés Gnattali e mais alguns bons músicos estavam entre os primeiros nomes que trabalharam na Nacional. A rádio passou a ser o “palco de heróis do cotidiano”. Artistas regionais, até então desconhecidos, passaram a brilhar ao se apresentarem na emissora. Muitos entraram para a história musical brasileira, a exemplo de Herivelto Martins e Orlando Silva.

Havia, naquela época, uma espécie de corte imaginária com “Rainhas do Rádio” e “Reis da Voz”, como Orlando Silva, sempre seguidos por súditos fiéis. Este era de família muito pobre do Bairro de Engenho de Dentro, Zona Norte do Rio, e sem ter estudado canto, desenvolveu o seu talento sozinho. Orlando foi se aperfeiçoando ainda pequeno em casa, quando Pixinguinha e outros se reuniam para cantar com seu pai. Trabalhava como trocador de ônibus e cantava nos pontos finais os grandes sucessos da época, o que agradava aos passageiros. O “Rei da Voz” iniciou a carreira depois de ser apresentado a Francisco Alves no Café Nice (Centro do Rio), em 1934. Foi o primeiro a gravar o choro *Carinhoso*, de Pixinguinha. Além dele, também ficaram famosas as cantoras Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e o cantor Cauby Peixoto.

Quando a Rádio Nacional foi estatizada pelo governo Vargas, no dia 8 de março de 1940, ela já era bem estruturada. O Decreto-Lei nº. 2.073 criou as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União e, entre essas, estava a Nacional. Para sua direção foi nomeado Gilberto de Andrade, promotor do Tribu-

nal de Segurança, ex-diretor das revistas "Sintonia" e "Voz do Rádio" e organizador da censura teatral. A estatização fortaleceu a programação popular do veículo, pois a política de Getúlio era valorizar as manifestações culturais brasileiras.

Na "era de ouro" do rádio, a Nacional permaneceu a emissora de maior penetração e audiência em todo o país. Em 1942, além do auditório de 486 lugares, ocorreu a inauguração de novos estúdios com os equipamentos mais modernos da época. A construção de uma estação de 50 quilowatts de potência e a instalação de oito antenas pela RCA Victor, das quais duas dirigidas para os Estados Unidos, duas para a Europa e uma para a Ásia, permitiu o início da transmissão através de ondas curtas. Diariamente havia transmissão em quatro idiomas, de modo a divulgar a imagem do país no exterior. Com essa estrutura, a Rádio Nacional se tornou a mais potente do Brasil e uma espécie de modelo seguido pelas demais rádios, no período compreendido entre 1945 e 1955. Seu sucesso deveu-se basicamente ao fato de, apesar de se ter convertido em parte do patrimônio da União, continuar atuando como empreendimento privado e contar com publicidade radiofônica, inclusive de corporações estrangeiras. A linha de programação do veículo proporcionou novas manifestações não só na música, mas também na dramatização, com adaptações radiofônicas de textos teatrais, no humor e no noticiário. Estas eram as quatro grandes vertentes da programação da Rádio Nacional.

A música sempre desempenhou papel fundamental no meio radiofônico. Durante as três primeiras décadas do rádio no Brasil, as emissoras trabalhavam com apresentações de música ao vivo. As de maior porte, como a Rádio Nacional, costumavam possuir duas ou mais orquestras, pequenos conjuntos regionais e alguns maestros, responsáveis pelos arranjos musicais de toda a programação. Nesse setor, o grupo de maior destaque junto ao público era o dos cantores populares que faziam a maioria de suas apresentações em programas de

auditório das emissoras de rádio. Uma prática comum foi o lançamento das músicas populares, como os grandes sambas e as marchinhas carnavalescas, nesses programas, pois cada composição podia ser testada, verificando-se sua aceitação pelo público.

Getúlio Vargas também atuou de forma incisiva na área musical, com vistas a atingir as massas, conquistá-las e fazê-las crer na existência de um governo preocupado com seus interesses e anseios: “O objetivo era a afirmação da identidade nacional, de um país promissor, futura potência econômica e cultural”.¹⁰ O nacionalismo varguista não pode ser entendido sem o trabalhismo que cresceu junto com ele. Como parte do projeto nacionalista, o Estado Novo “incentivou” a valorização do trabalho, numa época em que muitas composições de sambistas exaltavam a malandragem. Alguns artistas foram, então, induzidos a escrever letras que faziam a apologia ao trabalho. Destes, o caso mais polêmico foi o de Wilson Batista, típico “malandro”, que compôs com Ataulfo Alves o samba *Bonde de São Januário*.

Com a maior intensidade da industrialização e uma estrutura de classes melhor delineada, o governo de Getúlio estimulou ainda vários sambas-exaltação, como *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Essa música foi utilizada por Walt Disney no filme “Alô, amigos”, de 1943, produzido no âmbito da política de “boa-vizinhança” dos Estados Unidos. *Aquarela do Brasil*, passou a ser o paradigma do novo gênero do samba, tocado nas rádios e nos cinemas norte-americanos, prestando-se a outras formas de interpretações que se aproximavam das interpretações do *jazz*. O país se urbanizava e começava a ter uma homogeneidade nos costumes; do Rio Grande do Sul ao Amazonas, as pessoas escutavam a programação variada da Rádio Nacional.

Seu programa de maior destaque, *Um milhão de melodias*, foi transmitido pela primeira vez no dia 6 de janeiro de 1943.

Patrocinado pela Coca-Cola e servindo para o lançamento e divulgação da empresa no Brasil, o programa era semanal, ia ao ar às quartas-feiras, no horário de 21h35min, e contava com a direção do maestro Radamés Gnattali. O esquema consistia em tocar duas músicas atuais, duas antigas e três estrangeiras de sucesso. Revezando-se nas apresentações do programa, Aurélio de Andrade, Reinaldo Costa e César Ladeira narravam as atrações da noite: desde canções folclóricas, marchinhas, sambas do morro até foxes, muito tocados no cinema norte-americano, em versão nacional. Era uma mistura da forma importada com ritmos brasileiros que começavam a ser difundidos.

Esse modelo tornou-se característico da nova tendência que estava sendo criada. *Um milhão de melodias* esteve no ar, inicialmente, durante sete anos ininterruptos. Em 1953, o programa voltou para mais uma temporada. A princípio seus produtores foram Haroldo Barbosa e José Mauro e, na sua segunda fase, Paulo Tapajós e Lourival Marques. Radamés trabalhava em um ritmo bastante puxado, como ele mesmo conta:

Um milhão de melodias ficou treze anos no ar. Uma espécie de parada musical onde eram apresentadas músicas de todas as partes do mundo. Quem escolhia o repertório era Paulo Tapajós e Haroldo Barbosa - discotecário da rádio - que estava por dentro de tudo quanto era música de sucesso. Eu fazia nove arranjos por semana.¹¹

Diversas interpretações viraram marcas registradas do programa, principalmente as do Trio Melodia, As três Marias e o Trio Madrigal. O programa foi pioneiro em homenagear os compositores Ernesto Nazareth (deste, tocando quase toda a sua obra), Chiquinha Gonzaga e Zequinha de Abreu. Nele desfilaram os maiores artistas do rádio nacional e a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali dividia seus números entre os sucessos brasileiros e norte-americanos.

Muitas vezes, as gravações estrangeiras apresentavam arranjos orquestrais de alta qualidade, o que aumentou o interesse das gravadoras nacionais em montarem suas próprias orquestras. É a partir dessa demanda que surge a utilização do novo tipo de formação também em programas de rádio. Algumas emissoras passaram a contar com orquestras de *jazz*, de tango e orquestras de salão, uma versão de orquestra sinfônica reduzida, formada pelos naipes de corda e alguns sopros. Mas o repertório dessas orquestras limitava-se a trechos de óperas e de música sinfônica, e os arranjos eram todos importados.

O êxito do programa decorreu, em boa parte, da confluência entre o mercado capitalista e uma tecnologia de comunicação. A tentativa de popularização do rádio, mediante o Decreto-Lei nº. 21.111, de 1º de março, que regulamentava o Decreto nº. 20.047, de 27 de maio do mesmo ano, definindo a natureza do Código Brasileiro de Telecomunicações, fez com que a publicidade ganhasse força nesta área, levando grandes empresas estrangeiras a investir nos programas. Novas rádios e gravadoras surgiam à medida que notavam a possibilidade de obter lucro no mercado musical. Com uma legislação favorável, expandiu-se a indústria cultural no Brasil. Ao tecer considerações sobre esse tema, a socióloga Maria Barbosa afirma:

Em um processo de sedução, convencimento e conquista, a indústria cultural vende ao público bens culturais. Mas para agradar ao público, não deve chocá-lo, fazê-lo pensar com informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, com nova aparência, o que esse público já conhece. Nesse sentido, a indústria cultural não cria nada de novo. Ela se apropria de elementos da cultura popular e/ou de elite, banaliza-os, e devolve tudo isso ao público como algo novo.¹²

A indústria cultural foi responsável pela transformação da música em objeto de consumo e pela aceitação de certos pa-

drões musicais, especialmente o samba. Enquanto o estilo regional, não arranjado, era “abafado”, marginalizado, o “novo” modelo de música brasileira - arranjada, orquestrada - se consolidava. Como percebeu o antropólogo Hermano Vianna entre outros elementos, o rádio e o mercado de discos brasileiros contribuíram bastante para “elevar” o samba do Rio de Janeiro a símbolo nacional:

Nada mais propício para o samba carioca, mais tarde tido como brasileiro, finalmente se definir como estilo musical. Em sua própria cidade, já havia as rádios, as gravadoras e o interesse político que facilitariam (mas não determinariam - isso é outro problema) sua adoção como nova moda em qualquer cidade brasileira. O samba tem “tudo” a seu dispor para se transformar em música nacional.¹³

Ao examinar as origens históricas do nacionalismo, Benedict Anderson (2005) destaca a convergência entre o capitalismo e um meio de comunicação como fator decisivo na construção das nacionalidades. O desenvolvimento do capitalismo editorial, que teve grande prosperidade na Europa, durante o período compreendido entre 1500 e 1550, impulsionou vínculos de identificação comunitária, posteriormente caracterizada como sentimento nacional. Saturado o mercado inicial de livros, restrito às camadas letradas que liam latim, a indústria editorial voltou-se para as massas monoglotas. Assim, ela ajudou a disseminar, embora de forma lenta e geograficamente desigual, línguas “vulgares” específicas, tornando-as campos unificados de intercâmbio e instrumentos de centralização administrativa. Ao criá-las impressas, mecanicamente reproduzidas e passíveis de difusão, o capitalismo editorial atribuiu certa fixidez à língua, o que ajudou a consolidar a imagem de antiguidade, essencial à idéia de nação.¹⁴

Na América, os sangrentos conflitos das elites *crioulas* com os metropolitanos pela independência nacional e pelo reconhecimento das potências européias anteciparam a emergência

do modelo ocidental de Estado-Nação. Porém, conforme Anderson, o advento da imprensa estabeleceu um campo propício para que determinadas congregações de leitores comesçassem a acreditar e agir como comunidades imaginadas, ou seja, a se afirmar como nações.

Aquilo que (...) tornou as comunidades imagináveis foi a interação semi-casual, embora explosiva, entre um sistema de produção e relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade lingüística humana.¹⁵

De maneira similar, no Brasil, ao longo das décadas de 1940 e 1950, o rádio reforçou essa comunidade imaginada, e deu-lhe novo significado. O alcance da música ia muito além dos livros, com pessoas alfabetizadas ou não tendo acesso a ela através deste potente veículo de comunicação. Por seu intermédio, o samba ganhou *status* de música brasileira, deixou de ser considerado um ritmo vulgar e adquiriu certo prestígio social. Entretanto, para que isso acontecesse, eram necessários uma estrutura e um contexto propícios. É aí que, além de outros fatores, se evidencia a influência da Rádio Nacional e dos arranjos musicais de Radamés Gnattali na configuração da nacionalidade brasileira.

4 MÚSICA E NAÇÃO BRASILEIRA

Internacionalista convicto, o maestro Radamés criou no programa *Um milhão de melodias* os arranjos de um estilo musical consagrado como nacional e modificou a música brasileira. Patrocinada por empresas estrangeiras, a Rádio Nacional, emissora de maior alcance do país, modelou uma nova linguagem radiofônica e definiu certos padrões culturais, difundindo-os em cada canto do Brasil e no exterior. O principal

sustentáculo ideológico do governo Vargas teve importante papel na integração do território brasileiro e na formação do sentimento de nacionalidade. Radamés Gnatalli e a Rádio Nacional são protagonistas de uma história cujo enredo não foi tão-somente ditado pela ação do Estado.

É bem verdade que com a estatização da Rádio Nacional Getúlio fortaleceu sua influência junto à sociedade, ao incentivar músicas apoloéticas do trabalho, elaborar noticiários oficiais, valorizar manifestações culturais. Contudo, estes foram tempos de acirrada disputa pela hegemonia no Brasil. Seu governo foi marcado por confrontos entre distintos projetos nacionais; enquanto a Aliança Nacional Libertadora e a Ação Integralista Brasileira buscavam alianças para conquistar o poder, Vargas modernizava o Estado com o propósito de fazê-lo “coordenador dos interesses nacionais”. Em meio a muitas iniciativas, ele realizou reformas padronizando a educação brasileira, adotou uma série de medidas econômicas nacionalistas, investiu em obras de infra-estrutura, o que tornou praticamente irreversível a industrialização do país.

O fato de, nesta época, o Brasil estar se transformando numa nação mais urbana e desenvolvida, com um ensino e uma cultura standardizados, graças, em parte, à política de Getúlio, favoreceu a emergência do sentimento de nacionalidade. Estreitaram-se os laços afetivos que ligavam, culturalmente, umas pessoas às outras e estas passaram a se imaginar pertencendo a uma mesma comunidade nacional, o Brasil, mas que agora adquiria um novo significado. Tamanha mudança somente podia ocorrer mediante a convergência do capitalismo com um meio de comunicação de massa; foi preciso a organização de um mercado musical com rádios, gravadoras e empresas estrangeiras para que o samba se impusesse como símbolo nacional brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Francisco *et alii*. **História da sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Livro Técnico, 1985.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BARBOSA, Maria G. Algumas considerações acerca da indústria cultural: suas potencialidades politizadoras e reprodutoras. **Revista Urutágua**, n.5, jan/fev/mar/dez. 2004.
- BARBOSA, Valdinha ; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: o eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.
- BRESSON. Bruno Cartier. Uma história que conta como os violinos chegaram aos arranjos do samba. **O Estado de S. Paulo**, 19/3/1979
- CABRAL, Sérgio. **Nos tempos de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993.
- CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- D'ARAUJO, Maria Celina. **A era Vargas**. Rio de Janeiro: Moderna, 2004.
- DIDIER, Aluisio. **Radamés Gnattali**. Rio de Janeiro: Brasiliana Produções, 1996.
- ELIAS, Norbert. **Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- GELLNER, Ernest. **Nações e nacionalismo**. Lisboa, Portugal: Gradiva, 1993.
- GELLNER, Ernest. **Nacionalismo e democracia**. Brasília: Ed. Universidade Brasília, 1981.
- HAUSSEN, Doris Fagundes. **Rádio e política: tempos de Vargas e Perón**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914/1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismos desde 1870**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- IGLÉSIAS, Francisco. **Trajatória política do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.
- MUNAKATA, Kazumi. **A legislação trabalhista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- PILETTI, Nelson. **História da educação no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional**: O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- SILVA, Hélio. **O pensamento político de Vargas**. Porto Alegre: L&PM, 1980. (Coleção Pensamento político brasileiro)
- SOUZA, Heloísa Helena Teixeira de. **O Estado e a burocratização do Sindicato no Brasil**. São Paulo: Editora Humanismo, Ciência e Tecnologia, Hucitec, 1979.
- VELLOSO, Mônica. **Mário Lago**: boemia e política. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2002.
- WOODCOCK, George (Org.). **Os grandes escritos anarquistas**. Rio Grande do Sul: L & PM Editores, 1981.

DISCOGRAFIA

- GNATTALI, Radamés. **Um milhão de melodias**. Rio de Janeiro, 1948. 78 rpm. 1012.
- GNATTALI, Radamés. **Um milhão de melodias**. Rio de Janeiro, 1949. 78 rpm. 779.
- GNATTALI, Radamés. **Um milhão de melodias**. Rio de Janeiro, 1953. 78 rpm. 384.
- GNATTALI, Radamés. **Um milhão de melodias**. Rio de

Janeiro, 1953.78 rpm. 390.

GNATTALI, Radamés. **Um milhão de melodias**. Rio de Janeiro, 1953. 78 rpm. 2535.

GNATTALI, Radamés. **Um milhão de melodias**. Rio de Janeiro, 1953.78 rpm. 2612.

NOTAS

¹ Conforme esclarece Henrique Cazes (1998), o “regional” era um conjunto que não necessitava de arranjos escritos e tinha agilidade para improvisação e capacidade para resolver qualquer problema relacionado ao acompanhamento dos cantores. Os grupos eram constituídos, geralmente, por dois violonistas, um cavaquinista, um pandeirista e um flautista. O nome “regional” vem de grupos como *Turunas Pernambucanos*, *Voz do Sertão* e, até mesmo, *Os Oito Batutas*, de Pixinguinha. Associavam a sonoridade dessas formações a um estilo de música regional.

² Barbosa e Devos (1984:45).

³ Cabral (1993:182).

⁴ Ganzá é um instrumento de percussão muito utilizado no samba e outros ritmos brasileiros. É uma espécie de chocalho, geralmente, feito de metal ou plástico em formato cilíndrico preenchido com grãos ou pequenas contas.

⁵ Saroldi e Moreira (2005:61).

⁶ Um acorde é formado quando três ou mais notas são tocadas simultaneamente. A nota sobre a qual o acorde é formado é chamada de fundamental. As outras notas são chamadas pelo intervalo (terça, quinta, sétima, nona, por exemplo) que elas formam em relação à fundamental. Um “acorde de nona” é criado adicionando uma nona ao acorde de sétima.

⁷ Bresson(1979:26).

⁸ Hobsbawm (1995: 195).

⁹ Domingues, *apud* Haussen (2001:53, 54).

¹⁰ Haussen (2001:67).

¹¹ Barbosa e Devos (1984:54).

¹² Barbosa (2004:7).

¹³ Vianna (2002: 110).

¹⁴ Benedict Anderson define nação como uma “comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana” (2005:25).

¹⁵ Anderson (2005: 70).