

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TESE DE DOUTORADO

AQUARELAS MUSICAIS DAS AMÉRICAS

**Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de
Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)**

Rafael Henrique Soares Velloso

Porto Alegre, março de 2015

RAFAEL HENRIQUE SOARES VELLOSO

AQUARELAS MUSICAIS DAS AMÉRICAS

**Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de
Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)**

Tese submetida como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor em Música. Área
de concentração: Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth
Lucas

Porto Alegre, 2015

AGRADECIMENTOS

Este projeto pôde se realizar graças à contribuição de pessoas e instituições que foram essenciais e as quais dedico esta importante etapa de minha trajetória. Não só o acesso aos documentos como o tempo disponível nos arquivos foi importante, uma vez que investigação não se desenvolveu apenas no gabinete, como se costuma dizer, mas nas conversas com os arquivistas, pesquisadores, músicos e professores que me auxiliaram na descoberta de novos caminhos para a pesquisa e que incitaram novas incursões ao campo. Neste sentido o apoio das agências e instituições de fomento CAPES e Fulbright, bem como do PPGMus da UFRGS foram fundamentais tanto para a pesquisa realizada no Brasil nos anos de 2011, 2012 e parte de 2013, como nos EUA durante o período do estágio doutoral na Universidade de Maryland de agosto 2013 a maio de 2014.

Agradeço principalmente a minha orientadora prof.^a dr.^a Maria Elizabeth Lucas pela valiosa contribuição na minha formação e pelo precioso rigor durante os quatro anos de minha orientação de doutorado, além do apoio na organização da estrutura da tese, na leitura documental e nas questões teóricas que me guiaram para a redação deste documento.

Agradeço imensamente aos músicos que aceitaram serem entrevistados para a pesquisa e que me auxiliaram na tarefa de compreender a trajetória do sempre muito querido e respeitado Radamés Gnattali: Zé Menezes, Alceu Bochino, Mauricio Carrilho, Joel Nascimento, Luiz Otávio Braga, Luciana Rabello, Henrique Cazes, Carlinhos Vergueiro e Nelson de Macedo.

Minhas especiais referências aos pesquisadores que contribuíram com depoimentos e documentos de seus acervos particulares: Valdinha Barbosa, Roberto Gnattali, Jairo Severiano e Elizabeth Formagine.

Referências extras aos arquivistas que me guiaram neste oceano de informações complexas e codificadas administradas pelas instituições por onde passei, e que me ensinaram tanto a respeito do meu campo de estudos como da pesquisa em si: Medianeira Pereira Goulart do Acervo do Instituto de Artes da UFRGS, Todd Harvey e Bertram Lyons, Jeniffer Cutting, Nancy Groce e Ann Hoog, do American Folk Life Center da Library of Congress, e Laura Schnitker da Library of American Broadcast da Universidade de Maryland.

Aos professores que me receberam durante o estágio doutoral agradeço pelas recomendações, pelo aprendizado enriquecedor e pela paciência em partilhar de seu tempo e conhecimento: Alicia Rose Going e Rachel Sardell da Universidade de Oregon, Anthony Seeger do Smithsonian Institute, Gage Averill da Universidade de British Columbia, Benjamin J. Harbert e Bryan McCann da Georgetown University, Darlye Williams, Barbara H. Haggh-Huglo, Lawrence Witzleben, Richard G. King J., Kendra Salois e Patrick R. Warfield do departamento de etnomusicologia e musicologia do Clarice Performance Art Center da Universidade de Maryland.

Aos professores Carla Rudgero, Acácio Piedade, Reginaldo Gil Braga, pela leitura atenta do documento de qualificação e pelas valiosas recomendações em relação a continuidade da pesquisa, e aos professores Suzana Bleil, Luciana Prass, Luciana Del Ben, Jusamara Souza e Samuel Araújo pela contribuição para a minha formação seja através dos seminários e por recomendações acadêmicas preciosas.

Aos colegas Luana Zambiazzi, Felipe Cemin, Victoria Izarri e Cristiano Kolinsky pelo companheirismo e amizade.

Agradeço aos parceiros: Eric Murray e família, Conie Volpe e família, Daphne, Gal e Tzur Haspel Soares pelo acolhimento nas duas temporadas que passei nos EUA, aos meus pais Renato e Cruz Soares Velloso pelo apoio nas minhas escolhas de vida, e a família Giraldo Rios pela carinhosa recepção e que foram igualmente fundamentais para a pesquisa.

A minha querida e amada parceira de vida e desafios Diana Rios, que compartilhou comigo de todos estes momentos e me deu muito apoio e suporte de incontáveis formas.

A minha Guru Sri Mata Amritanandamayi, Amma, que sem ela não teria chegado nem ao início desta jornada e que continue me guiando até o final desta existência com glória, amor, paz, paixão pelo conhecimento e pela música.

RESUMO

As trajetórias e as atuações profissionais de duas personalidades emblemáticas do campo artístico-intelectual das Américas no século XX – Alan Lomax e Radamés Gnattali – apresentam-se nesta investigação como elementos centrais para a aproximação entre os projetos político-culturais implementados no âmbito das relações Brasil-EUA no período entre 1939 e 1945. O agenciamento desses atores foi determinante na criação de modelos de performatização musical utilizados em programas radiofônicos de conteúdo “folclórico”, que, segundo se infere, contribuíram para as transformações políticas e culturais por que passaram ambos os países durante a 2ª Guerra Mundial. Do ponto de vista teórico-metodológico, a hipótese que justifica uma aproximação entre os projetos é que tanto as técnicas de arranjo utilizadas por Gnattali para os programas feitos em parceria com Almirante na Rádio Nacional do Brasil (1941-1945) como as *performances* musicais conduzidas por Lomax e seus convidados nos programas da CBS nos EUA (1939-1941) podem ser interpretadas como processos de agenciamento entre os produtores, os grupos sociais representados nos programas, os modelos ideológicos defendidos por intelectuais especializados no estudo do folclore e os interesses políticos dos regimes. Esses núcleos de poder, portanto, se relacionariam de forma heterogênea em relação à identidade nacional nos diferentes contextos em que foram inseridos. Por meio de exemplos de programas da série *Wellspring of music* – escrita e produzida por Alan Lomax para o projeto American School of the Air – e da série *Aquarelas do Brasil* – produzida por Radamés Gnattali, Almirante e José Mauro e patrocinada pela empresa norte-americana Pan-American World Airlines –, busca-se examinar as estratégias utilizadas para a criação dos modelos de *performance* musical responsáveis pelos processos de comunicação simbólica operados pelos programas, que teriam contribuído tanto no Brasil como nos EUA para a construção de identidades nacionais utilizadas nos contextos regionais e pan-americanos.

Palavras-chave: Radidifusão comercial. Alan Lomax. Radamés Gnattali. Pan-americanismo musical.

ABSTRACT

The study of the trajectories and professional activities of two emblematic personalities on the artistic and intellectual scene of the Americas in the 20th century – Alan Lomax and Radames Gnattali – present themselves in this investigation as central elements in the analysis between the cultural projects and policies implemented under Brazil-US relations in the period between 1939-1945. To this end, this research seeks to examine, through a theoretical and methodological perspective, how these actors' agency were instrumental in creating different performance models related with "folk" content used in radio shows that intended to contribute to the political and cultural transformations faced by both countries during the Second World War. The hypothesis for this relationship between the trajectories is that both Gnattali's arrangement techniques used in the programs in partnership with Almirante at the National Radio of Brazil (1941-1945), and the idealized musical performances used by Lomax and his partners for the series produced by CBS in the USA (1939-1941), could be perceived as mediation processes between the social groups represented on the radio shows, the ideological models advocated by intellectuals linked to folklore, and the political interests that took part in national and international schemes. These centers of power, therefore, would deal heterogeneously in relation to their identities in the contexts in which they were performed. Using examples of two programs – one from the series "Wellspring of Music," written and produced by Lomax that was part of the project American School of the Air, and one from the program "Aquarelas do Brasil" [Watercolors of Brazil] produced by Radamés Gnattali and Almirante and sponsored by Pan American World Airlines—the research will also highlight the strategies used in the musical performances developed by those radio producers as a mediation field in relation to the semiotic process, as sound material became important symbols of national identity used in national and Pan-American projects.

Keywords: Commercial broadcast. Alan Lomax. Radamés Gnattali. Musical Pan-americanism.

FAIXAS DO CD 1

1. Programa de Romeu Silva na NBC
2. “Fantasia Brasileira Nº 1” Parte I
3. “Fantasia Brasileira Nº 1” (Parte II)
4. “Fantasia Brasileira Nº 1” (Parte III)
5. “Batuque” de Lorenzo Fernandez
6. “Rovin’ Gambler” com Alan Lomax e Orquestra da CBS
7. “On the Trail” de Ferde Grofé pela Orquestra da CBS
8. “Old Chisholm Trail” por Alan Lomax
9. “Flor da Melancia” por Almirante e regional
10. “Retirada” por Almirante, Romeu Ghipsmann e Orquestra

Cortes do programa “Escolas de Samba” da série Aquarelas do Brasil

11. A11 – Transformação do Samba
12. A16 – “Pelo telefone” Narração
13. A17 – “Pelo Telefone” *Performance*
14. A23 – “Morro de Mangueira”
15. A29 – “Transição percussão”
16. A18 – “Assincronia da trilha”
17. A33 – “Ensaio da Bateria”

Cortes do programa “Railroad Songs” da série Wellspring of Music

18. B3 – “Midnight Special”
19. B12 – “Rock Island Line”
20. B16 – “Paddy works on the Erie”
21. B28 - “Ho boys caincha line’em ?”

FAIXAS DO CD 2

A1 ≈ A47 Gravação do Programa “Escolas de Samba” da série *Aquarelas do Brasil*

FAIXAS DO CD 3

B1 ≈ B38 Gravação do programa “Railroad Songs” da série *Wellspring of Music*

LISTA DE FOTOGRAFIAS E FIGURAS

Fotografia 1 – Pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York 1939	50
Fotografia 2 – Lago com vitórias-régias e parte externa do pavilhão brasileiro	50
Fotografia 3 – Restaurante do pavilhão brasileiro na Feira de Nova York de 1939	51
Fotografia 4 – Almirante no programa “Pregões do Brasil”, da série <i>Curiosidades musicais</i> ..	175
Fotografia 6 – Gnattali com a orquestra da Rádio Nacional na série <i>Um milhão de melodias</i> ..	186
Fotografia 7 – Orquestra da Rádio Nacional com Almirante ao fundo.....	186
Fotografia 8 – Novo auditório da Rádio Nacional	197
Fotografia 9 – Sala de aula durante uma transmissão do projeto American School of the Air .	199
Figura 1 – Anexo da carta enviada por Renato Almeida a Almirante em 1938.....	157
Figura 2 – Menção ao exemplo fornecido por Almirante no livro de Renato Almeida.....	158
Figura 3 – Manuscrito do arranjo para violino e piano do pregão “Flor da noite”	159
Figura 4 – Edição de “Flor da noite” dedicada a Romeu Ghipsmann.....	159
Figura 5 – Panfleto de divulgação do projeto American School of the Air	179
Figura 6 – Carta enviada por um ouvinte do Piauí a Almirante em 1938.....	195
Figura 7 – Roteiro “Escolas de samba”, da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	232
Figura 8 – Roteiro “Escolas de samba” da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	236
Figura 9 – Roteiro “Escolas de samba”, da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	240
Figura 10 – Roteiro “Escolas de samba”, da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	241
Figura 11 – Roteiro “Escolas de samba”, da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	242
Figura 12 – Roteiro de “Railroad songs”, da série <i>Wellspring of music</i>	253
Figura 13 – Roteiro “Railroad songs”, da série <i>Wellspring of music</i>	254

LISTA DE DIAGRAMAS, TABELAS E QUADROS

Diagrama 1 – Citações e dinâmicas musicais presentes na “Fantasia brasileira nº 1” de Radamés Gnattali	56
Diagrama 2 – Estratégia das empresas de rádio e do governo norte-americano para as transmissões em ondas curtas para o Brasil durante a 2ª Guerra Mundial	70
Diagrama 3 – Dinâmicas sociais dos núcleos de poder relacionados à produção de conteúdos dos programas radiofônicos no Brasil e nos EUA.....	116
Diagrama 4 – Linha do tempo da gravação do programa “Escolas de samba”, da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	225
Diagrama 5 – Linha do tempo da gravação do programa “Railroad songs”, da série <i>Wellspring of music</i>	226
Tabela 1 – Atividades de radiodifusão na América Latina	71
Tabela 2 – Dados referentes aos programas “Escolas de samba”, da série <i>Aquarelas do Brasil</i> , e “Railroad songs”, da série <i>Wellspring of music</i>	227
Quadro 1 – Relação de produtores, datas de transmissão e patrocinadores dos programas sobre música folclórica na Rádio Nacional entre 1938 e 1947	77
Quadro 2 – Dados referentes aos períodos de transmissão das séries brasileiras e norte-americanos	182

LISTA DE SIGLAS

AFC – American Folklife Center

AFS – American Folk Song

BN – Biblioteca Nacional

CBS – Columbia Broadcasting System

CPP – Comissão de Pesquisas Populares

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

FBI – Federal Bureau of Investigation

FCC – Federal Communication Commission

FGV – Fundação Getulio Vargas

IAPOA – Instituto de Artes de Porto Alegre

IEB/USP – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

IER – Institute for Education by Radio

LOC – Library of Congress

MEC – Ministério da Educação

MIS – Museu da Imagem e do Som

NARA – National Archives and Records Administration

NBC – National Broadcasting Company

NEA – National Education Association

NYPL – New York Public Library

OCIAA – Office of the Coordinator of Inter-American Affairs

OWI – Office of War Information

PAU – Pan-American Union

RCA – Radio Corporation of America

SEC-SP – Secretaria de Expansão Cultural da Cidade de São Paulo

SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística

WPA – Work Project Administration

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ONDAS CURTAS: O PAN-AMERICANISMO MUSICAL	26
1.1 A rede musical pan-americana.....	28
1.2 Ensaios preliminares: elaborações sonoras do <i>folk</i> nas Américas	45
1.3 O projeto radiofônico pan-americano	69
2 FAIXAS E FREQUÊNCIAS: O AGENCIAMENTO DOS INDIVÍDUOS	86
2.1 Radamés Gnattali: a trajetória do “malandro gaúcho”	90
2.2 Alan Lomax: o caçador de canções folclóricas.....	104
2.3 Formações e desvios	114
3 ENTRANDO EM SINTONIA: NOVOS PARADIGMAS	121
3.1 Os intelectuais e a música folclórica nas Américas	124
3.2 A apropriação da música folclórica pela indústria cultural	137
3.3 O papel das pesquisas folclóricas na criação dos programas radiofônicos.....	147
4 AS TRILOGIAS RADIOFÔNICAS SOBRE O FOLCLORE: UMA ETNOGRAFIA DO ARQUIVO	166
4.1 A seleção dos acervos na construção da pesquisa	167
4.2 Os espaços e os contextos de produção	172
4.3 As mudanças nos formatos dos programas.....	183
4.4 As dinâmicas de interação	192
5 O FOLCLORE ESTÁ NO AR: A PERFORMANCE SÔNICA DOS PROJETOS IDENTITÁRIOS DE NAÇÃO NA RADIODIFUSÃO PAN-AMERICANA	203
5.1 A música folclórica como objeto na construção dos temas dos programas.....	207
5.2 As relações signo-objeto na recepção dos programas.....	215
5.3 A semiótica como ferramenta de análise dos modelos de <i>performance</i> dos programas.....	221
CONCLUSÃO: FIM DA EMISSÃO	260
ACERVOS CONSULTADOS	271
FONTES	272
REFERÊNCIAS	279
ANEXOS	291

“A programação radiofônica precisa ser analisada tão pormenorizadamente quanto um poema épico ou uma composição musical, pois em seus temas e ritmos se encontrará a pulsação da vida”

(Raymond Murray Schafer, A afinação do mundo, 1977)

INTRODUÇÃO

No início do século XX, a modernização das cidades e as invenções decorrentes da revolução industrial, que alteraram as práticas econômicas e sociais, também transformaram de forma significativa a relação entre o homem e sua música. Nos anos 1920, com o advento da radiodifusão, pode-se estimar que as formas de escuta modificaram-se expressivamente em relação às experiências anteriores, centradas no gramofone – introduzia-se o tempo coincidente na apreciação do objeto sonoro, o que potencializou novas dinâmicas de interação musical. As novas tecnologias sonoras tiveram um papel importante na criação das sensibilidades modernas, suscitando profundas mudanças de comportamento, como a individualização da escuta e o abandono de tradições e heranças culturais. As teorias universalistas conduzidas por essa modernização seriam consequência das estruturas ideológicas do período, marcado pela ascensão do nacionalismo e da indústria cultural.¹

Inicialmente caracterizada por programas educativos, com passagens musicais dedicadas exclusivamente à música erudita; com a liberação da radiodifusão como atividade comercial, os produtores passaram a buscar gradativamente na música popular e folclórica uma forma de, sem abrir mão do conteúdo instrutivo das transmissões, ampliar o seu alcance, construindo uma identificação mais direta com a audiência. As novas representações da música nacional criadas e performatizadas nos auditórios e estúdios por equipes de músicos,

¹ Esse processo de modernização da escuta pode ser compreendido com base em dois conceitos principais. O primeiro, discutido por Jonathan Sterne (2003), é o de “plastic aurality”, referente às mudanças tecnológicas que ocorrem por meio da cristalização dos processos culturais e das relações sociais a partir de um “conhecimento social incorporado”, no entendimento de como o processo de escuta funciona fisiologicamente, o que possibilitou a transformação da vibração sonora em – eletricidade no caso do telefone, telégrafo e do sistema de gravação elétrico, e ondas sonoras propagadas no ar, no caso da radiodifusão. O segundo, “earing culture”, é trabalhado por Veit Earlmann (2004): através de uma escuta etnográfica seria possível gerar um entendimento mais profundo de como os membros de uma sociedade perceberam as transformações e tensões que fizeram parte da construção desta nova escuta, em um período marcado pela modernização, tecnologização e globalização da cultura, como o analisado neste trabalho.

apresentadores, arranjadores, produtores e técnicos e difundidas por potentes transmissores passaram a influir significativamente nas paisagens sonoras urbanas. No caso brasileiro, essa trilha sonora além de delimitar certas fronteiras culturais contribuiu para expandir a presença destas representações nacionais na América do Norte e Europa, ao passo que no caso estadunidense a radiodifusão passou a fazer parte do esforço de guerra nos anos 1930/40 que tinha como objetivo aumentar a presença política e comercial norte-americana na América Latina.

Considerada como um dos fundamentos constitutivos da modernidade, essa nova representação da música popular e folclórica recebeu, até a metade do último século, uma atenção significativa por parte de compositores e pesquisadores de toda a América, que buscavam signos musicais que atribuíssem aos compositores do continente uma identidade própria por meio de novos modelos de representação cultural que escapassem à já insuficiente cópia dos padrões europeus.

Ainda que Radamés Gnattali, no Brasil, e Alan Lomax, nos Estados Unidos – personagens centrais desta tese –, tenham empregado na interpretação de tais fenômenos perspectivas distintas, são expressivas as afinidades entre suas produções radiofônicas e seus legados musicais. Ambos os projetos estavam profundamente ligados à construção de identidades nacionais articuladas pelas redes sociais que buscavam no novo formato trazido pela mídia modelos estéticos de representação musical da sociedade urbana e moderna, por meio dos quais acabaram influenciando a produção musical das gerações posteriores.

Suas atuações profissionais, como se verá nesta pesquisa, foram marcadas pela precocidade e versatilidade, bem como pela inserção em redes político-musicais fundamentais para o crescimento da importância de suas produções radiofônicas na construção de uma identidade musical brasileira e norte-americana. Em 1932, recém-chegado de Porto Alegre ao Rio de Janeiro, o jovem Gnattali, aos 25 anos, já era considerado um compositor nacionalista, um pianista e arranjador de fôlego, capaz de executar diversas linguagens e arranjar para diferentes formações, atuando em gravações comerciais e trilhas sonoras para a radiodifusão e para o cinema. Já Alan Lomax foi nomeado aos 21 anos, em 1936, como assistente encarregado do arquivo American Folk Song (AFS) da Library of Congress (LOC) – cujo curador era seu pai, o folclorista John Lomax –, passou a representar a instituição como um especialista em folclore em diversos projetos de pesquisa e popularização do acervo que envolveram gravadoras comerciais, empresas de radiodifusão e agências criadas pelo governo norte-americano para facilitarem a implementação do projeto político pan-americano.

Considerando as trajetórias de Gnattali e Lomax a partir do exame de seus contextos de criação e formação como um dos eixos investigativos desta tese, o recorte empírico proposto se estende a produção de programas radiofônicos sobre música folclórica no período da 2ª Guerra Mundial e da política de “boa vizinhança” do governo de Franklin Delano Roosevelt, que retomou o diálogo de cooperação entre as Américas iniciado pelo presidente Herbert Hoover no início da década de 1930, nas áreas econômica, cultural e militar. Tal política tinha como principal objetivo reverter a crescente presença das potências italiana e alemã no continente, abastecer o parque industrial americano, além de ampliar os acordos comerciais entre os países do continente fragilizados com a proximidade de um novo conflito mundial. Tanto os Estados Unidos como o Brasil passavam por momentos políticos decisivos e protagonizaram, nas esferas política e econômica, uma aproximação até então inédita. Com base nesse contexto político-militar que interferiu de forma decisiva na sociedade civil, busco pôr em perspectiva os projetos musicais produzidos por Gnattali e Lomax, a fim de refletir sobre como esses projetos contribuíram para a consecução dos interesses político-culturais nacionais.

A hipótese que proponho, portanto, é que se tal contexto histórico favoreceu as atividades profissionais dos produtores, músicos e arranjadores de rádio, as suas trajetórias de vida poderiam nos mostrar, em parte, como foram construídas as diferentes ideias a respeito do papel da música na conformação de uma identidade nacional. O argumento principal para investir nessa correlação entre as trajetórias, é que os arranjos criados por Gnattali – a partir das pesquisas feitas pelo radialista Henrique Foréis Domingues, o “Almirante”, nas séries *Curiosidades musicais*, *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*, na Rádio Nacional – e por Lomax – nas gravações, produções e *performances* dos programas *Folk music of America*, *Wellspring of music* e *Back where I come from*, baseados no acervo da American Folk Song e coproduzidos pela equipe da Columbia Broadcast System (CBS) – foram construídos pela ação de projetos público-privados centrados na ideologia da “identidade nacional”, elemento fundamental para afirmação da liderança dos respectivos países no continente durante a 2ª Guerra Mundial.

A opção por abordar a correlação entre as trajetórias de Radamés Gnattali e Alan Lomax e não as de Almirante e Alan Lomax se justifica pela importância que o primeiro teve para a construção de uma sonoridade brasileira como parte do projeto estado-novista de construção de uma identidade cultural nacional. Outro fato relevante para compreender a contribuição de Gnattali na Rádio Nacional é que as produções do veículo, dinamizadas a

partir de 1939 pela parceria entre a iniciativa pública e privada, buscavam produzir uma sonoridade orquestral e moderna adotando um novo diretor musical e um novo roteirista para as séries – Radamés Gnattali e José Mauro, respectivamente –, que passaram a selecionar e interpretar de forma autônoma o material pesquisado e reunido por Almirante. Assim, pode-se inferir que o papel de Almirante no consórcio que passou a dirigir as séries seguintes era o de coadjuvante; em 1945, quando foi recontratado pela rádio, Almirante foi convidado a atuar nas séries devido à alta popularidade que ainda nutria na audiência.

É, portanto, com base nessas *performances* musicais radiofônicas cercadas de relações de ordem institucional estabelecidas entre os intérpretes, técnicos de som, músicos, arranjadores, diretores, compositores e apresentadores, entre conhecimentos teóricos e práticos empregados nessas estruturas sonoras, que se inferem algumas relações entre os signos musicais utilizados e as representações socioculturais produzidas.

O estudo das trajetórias do compositor, pianista e arranjador musical brasileiro Radamés Gnattali e a do pesquisador, folclorista, radialista e ativista americano Alan Lomax surge, portanto, como uma estratégia de reflexão sobre algumas questões que permeavam essas duas propostas estético-políticas. Acredito que as aproximações evidenciadas pela análise dos documentos sonoros e escritos relacionados a essas trajetórias – intensamente envolvidas com a produção de música popular e folclórica no contexto da radiodifusão comercial entre os anos de 1939 e 1945 – podem revelar mais sobre as implicações sociais e culturais dos projetos políticos brasileiro e norte-americano de construção de identidades nacionais.

A construção do objeto de pesquisa

Esta pesquisa teve início em um estudo focado na produção musical de Radamés Gnattali e passou, durante os quatro anos de sua gestação, a agregar outros tópicos revelados principalmente pelas análises dos documentos e das questões etnomusicológicas que se concatenaram com o projeto. Dessa forma, a trajetória de Alan Lomax, assim como a rede de relações político-musicais estabelecidas entre Brasil e Estados Unidos, foram adicionadas à proposta de pesquisa a partir da sugestão da minha orientadora, durante o seminário Fundamentos Históricos da Etnomusicologia, no âmbito da linha de pesquisa “Teoria e Métodos para a Pesquisa Etnomusicológica em Fundos Históricos” do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS). As pesquisas relacionadas com a música folclórica, iniciadas com

as gravações de campo feitas pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em cinco estados do Brasil para a LOC nos anos sob orientação de Alan Lomax², permitiram o mapeamento de uma rede de trocas bilaterais centrada nas missões de pesquisa; que evidenciadas pelos cruzamento entre as trajetórias, por sua vez, redefiniu o escopo da pesquisa. Decidi então focar os programas de rádio sobre música folclórica produzidos entre 1939 e 1945, durante o conflito mundial e de aplicação das estratégias políticas do pan-americanismo, da expansão das atividades de radiodifusão comercial em ondas curtas entre os países.

Empreender uma pesquisa sobre as transformações do fenômeno musical a partir de sua análise histórica impõe enfrentar metodologicamente alguns desafios e riscos, uma vez que se trata não só de um estudo na área da etnomusicologia abordando fenômenos musicais localizados no passado, mas também de um tema relacionado à política pan-americana pelo viés musical, objeto já tratado pela historiografia cultural, tal como proposto por Tacuchian (1998), Oliveira (2000, 2007), McCann (2004), Tota (2009) e Hess (2013).

Avalio que a construção de uma narrativa da música popular no Brasil foi, por vezes, redigida de forma generalizada através de estratégias retóricas apresentadas pelos historiadores amparados por teorias aplicadas de forma homogênea às diversas assincronias inerentes aos problemas de pesquisa. Por outro lado, uma série de pesquisas de cunho historiográfico que focam a música popular sob a perspectiva musicológica e etnomusicológica publicadas nos últimos 20 anos no Brasil³, diminui o risco de interpretações deslocadas, uma vez que permite estabelecer algumas pontes no que se refere a métodos e teorias críticas que servem como auxílio no processo de desconstrução de um passado musical cristalizado. Por possibilitarem tanto a ampliação de aportes teóricos e metodológicos quanto a expansão das temáticas das pesquisas, esses trabalhos contribuem para revelar novas perspectivas relacionadas à história musical nas Américas.

Outra dificuldade metodológica com que me deparei ao expor os tópicos da pesquisa focados em uma análise histórica pelo âmbito das relações sociais através da música, se refere ao próprio campo dos estudos etnomusicológicos. Tal aporte, apesar de não ser um fato novo para a área, incorpora um objeto de pesquisa que pouco se relaciona com os métodos etnográficos que acabaram por dominar as pesquisas etnomusicológicas entre as décadas de

² Ver Aragão (2005), Barros (2009) e Drach (2011)

³ Ver Travassos (1997), Sandroni (2001), Guérios (2003), Bessa (2010), Barros (2009) e Aragão (2011).

1960 e 1980, os quais não seriam inteiramente adaptáveis às dinâmicas da pesquisa documental e historiográfica tais como Nettl (1983), Rice (1987), Blum (1991) observam.

O livro *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, editado por Jonathan McCollum e David G. Hebert (2014) como resultado das atividades promovidas pelo grupo Historical Ethnomusicology, da Society of Ethnomusicology (SEM), fornece uma compilação de textos de diferentes autores a respeito de métodos, teorias e discussões recentes tocantes a pesquisas etnográficas inteira ou parcialmente baseadas em material de arquivo, com o objetivo de discutir novas formas de adaptação ao campo histórico das principais questões relativas à produção etnomusicológica contemporânea.

Nesse sentido, Keith Howard autor do primeiro capítulo do livro, incita a pensar em novas possibilidades para o estudos etnomusicológicos em um contexto histórico. Com base nas reflexões de Tim Rice (1987) sobre os paradigmas contemporâneos da área, Howard (2014) procura atualizar as bases epistemológicas da etnomusicologia ao discutir algumas referências antropológicas fundamentais para o campo, presentes no livro *The interpretation of cultures*, de Clifford Geertz (1973). Trazendo para sua reflexão tanto as preocupações derivadas da pesquisa etnográfica no presente, no qual o legado do passado é recriado em cada momento, como na pesquisa dos processos de mudança musical em uma perspectiva diacrônica – como as tratadas nesta investigação –, Rice propõe uma reformulação para a proposição de Geertz: “Como as pessoas constroem historicamente, mantêm socialmente e criam e experienciam individualmente a música?” (Rice, 1987 p. 474).

A provocação de Rice, trazida por Howard (2014), estimula a acreditar que com um olhar etnográfico, multidisciplinar e intercultural na pesquisa sobre as transformações musicais em um determinado campo de estudos localizado no passado, seria possível “transitar entre as fontes” e trabalhar de forma interpretativa com as diferentes vozes reveladas na pesquisa histórica. Considero que esse aporte multidisciplinar é capaz de fazer avançar o objetivo de compreender como esses fenômenos musicais – acessados por meio de gravações e relatos orais e escritos – se relacionam com uma historiografia não acadêmica em música popular, e como essa construção foi mantida por grupos sociais ou indivíduos por meio da criação e da transformação da experiência musical.

Na presente pesquisa, tais questões emergem das apreciações críticas dos documentos em que as diferentes vozes e experiências musicais se entrelaçam com inúmeras questões ideológicas e econômicas, com relações de poder que devem ser compreendidas em uma

perspectiva macro de análise de um contexto intercultural constantemente revisitado pela historiografia contemporânea. Nesse sentido, as teorias pós-culturalistas pensadas pelos etnomusicólogos Averill (1997) e Erlmann (1999), por exemplo, auxiliam na tarefa de desconstruir os discursos históricos relacionados ao pan-americanismo a partir de um ponto de vista musical e cultural, bem como a produzir uma reflexão sobre esse tema que seja capaz de revelar as lógicas internas que deram origem a tais discursos.

O trabalho de campo que fundamenta esta tese foi realizado ao longo de quatro anos em acervos brasileiros e norte-americanos. Após uma intensa prospecção nos arquivos brasileiros, surgiu em julho de 2012 a oportunidade de realizar uma primeira aproximação ao arquivo de Alan Lomax, localizado na divisão do American Folklife Center (AFC) da LOC, em Washington (DC). A pesquisa inicial nesses acervos assim como as discussões realizadas nos encontros do GEM/UFRGS foram fundamentais para a elaboração do projeto de tese e posteriormente do documento de qualificação, que foi analisado por três especialistas no campo de estudos históricos/etnomusicológicos e que fundamentou o projeto de investigação aprovado pela comissão Fulbright/CAPES para a realização de um estágio de nove meses no departamento de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade de Maryland, nos Estados Unidos, iniciado no segundo semestre de 2013. O estágio doutoral envolveu a pesquisa nos acervos da LOC, na New York Public Library (NYPL), na National Archives and Records Administration (NARA) e na Library of American Broadcasting, localizada na própria universidade. Em referência específica a Alan Lomax, foi consultada uma grande variedade de documentos no AFC da LOC e na NYPL, assim como nas bibliotecas das universidades de Maryland e Oregon, orientadas com base na revisão da literatura disponível sobre o pesquisador.⁴ Durante esse período nos EUA, beneficiei-me da participação em alguns eventos científicos – particularmente com a apresentação de comunicações sobre a pesquisa nas conferências regionais da Society for Ethnomusicology (SEM), na conferência anual da International Association for the Study of Popular Music – US Branch (IASPM-US) e na conferência Sound Plus, organizada pelo departamento de Literatura Comparada da Universidade de Maryland.

No Brasil, a coleta dos documentos sonoros, visuais, manuscritos e impressos (periódicos e revistas) foi realizada nos principais acervos que guardam a memória da radiofonia brasileira, tais como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ) e a Biblioteca Nacional (BN), e a Rádio Nacional no Rio de Janeiro. O material referente à

⁴ Vejam-se os trabalhos de Porterfield (1996), Averill (2003, 2008), Cohen (2003, 2011) e Szwed (2010).

trajetória de Radamés Gnattali foi levantado em acervos públicos e particulares em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, que deram origem a um extenso banco de dados para a pesquisa. Tive acesso a cartas trocadas por Gnattali e Mário de Andrade, localizadas no acervo dedicado ao musicólogo no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), bem como ao material reunido por Gnattali como partituras, fotos e recortes de jornais, que se encontra no acervo administrado por sua família, utilizado na pesquisa principalmente com base nas indicações presentes no *Catálogo digital Radamés Gnattali*, organizado por seu sobrinho Roberto Gnattali (2005). Ainda sobre os acervos no Brasil, lamento a dificuldade de acessar a totalidade dos roteiros e arranjos de programas de rádio, assim como outros documentos iconográficos que integram o arquivo de Almirante no acervo do MIS/RJ, e que ainda não se encontram inteiramente disponíveis para consulta.

Os documentos acessados em museus, bibliotecas, universidades, arquivos públicos e privados, que consistem em gravações, roteiros, cartas, fotos, documentos oficiais, partituras, vídeos e entrevistas, foram digitalizados com a autorização das instituições e organizados em um banco de dados para a pesquisa.⁵ A primeira questão surgida desse “diálogo” com as fontes, da qual se originaram as divisões do texto final, diz respeito a como as trajetórias dessas duas personalidades americanas, que se desenvolveram segundo propostas musicais distintas, podem ser perspectivadas e analisadas conjuntamente.

As possíveis interpretações sobre os discursos evocados por esta análise historiográfica devem considerar, como Paulo Guérios (2003) observa, que o trabalho de reconstrução de um passado musical não está isento das distorções geradas pelas lentes dos depoentes. Tanto as funções originalmente pensadas pelas instituições e pessoas para tais documentos como a seleção e adaptação dos eventos, que segue lógicas próprias relacionadas à reconstrução do passado segundo as perspectivas calcadas no presente do seu relator, são, para Guérios, importantes questões metodológicas a considerar na interpretação dos documentos. Assim, a frequente desconstrução do discurso histórico aqui perscrutado leva em

⁵ Vale mencionar que todas as transcrições do material sonoro e musical utilizadas foram feitas especialmente para esta pesquisa. As citações em português tiveram sua grafia atualizada segundo as normas vigentes, de forma a conservar o conteúdo do texto original. Toda as citações diretas de textos em inglês foram livremente traduzidas no corpo do texto, com o trecho original apresentado em nota de rodapé. Declaro ainda ter em meu poder as autorizações para a utilização deste material para pesquisa acadêmica, gentilmente cedidas pelos arquivos da LOC, IEB/USP, MIS e PLNY. Agradeço aos herdeiros dos autores reunidos nesta pesquisa por assentirem com a reprodução dos documentos acessados, e ainda ter envidado todos os esforços para entrar em contato com os detentores dos direitos autorais relativos aos documentos citados e assim obter as informações suplementares disponíveis.

consideração as diferentes versões desse passado e pressupõe que essa memória, viva e dinâmica, é alterada por novas experiências e ideias.

Com relação à investigação das transformações ocorridas segundo uma perspectiva histórica, foi sobretudo por meio das trajetórias de Gnattali e Lomax e das redes sociais relacionadas a elas que foi possível examinar os valores atribuídos às diferentes estéticas musicais, ideias políticas e culturais presentes nas diferentes interpretações sobre esse passado, reveladas pela pesquisa historiográfica.

Com base nessa reconstrução histórica, nortearam este estudo as seguintes questões de pesquisa: Como os valores estéticos, culturais e políticos presentes nos discursos sobre o folclore, compartilhados entre políticos, intelectuais, músicos e produtores podem ser observados nos programas radiofônicos produzidos por Gnattali e Lomax? Quais seriam as possíveis implicações dos projetos culturais promovidos pelos governos brasileiro e norte-americano para a criação de novos campos de *performance* para os programas radiofônicos, e como esses campos se relacionam com as trajetórias de seus produtores?

A hipótese para a correlação entre os dois modelos é que tanto as formas de composição e arranjo musical manipuladas por Gnattali como os métodos de observação, gravação e *performance* empregados por Lomax podem ser interpretados como diferentes processos de agenciamento entre os contextos culturais pesquisados, os modelos ideológicos defendidos pelos intelectuais ligados ao folclore e os interesses políticos dos governos de ambos os países naquele momento histórico. Esses diferentes núcleos de poder, portanto, se relacionariam de forma heterogênea no que se refere à identidade nacional nos diferentes contextos em que estavam inseridos.

Estrutura da tese

Tanto a forma como a organização do texto se pautaram não só pelas análises documentais e interpretações do conteúdo empírico mas também pelas questões etnomusicológicas suscitadas por este exercício de leitura e sistematização. Dessa forma, a pesquisa foi dividida em cinco capítulos em que se procurou tratar dos exemplos documentais – escritos, sonoros e visuais – e das discussões teóricas de forma integrada, potencializando assim as interpretações das fontes e as reflexões sobre as principais questões de pesquisa, que se relacionam com as construções simbólicas presentes nessas representações musicais.

Os cinco capítulos foram delineados tendo em consideração as questões específicas ligadas às trajetórias, às redes pan-americanas e às teorias sociais e políticas emergentes nesses contextos, focando ora nas questões micro, ora nas questões macro reveladas pela análise dos documentos à luz das referências historiográficas. Os capítulos 1 e 3 pautam os contextos macro da pesquisa, apresentando temas como o nacionalismo e o pan-americanismo, bem como a colaboração dos intelectuais na produção de conteúdos baseados no folclore e na crítica ao uso dessa produção musical pela indústria cultural. Já os capítulos 2, 4 e 5 se referem ao estudo das trajetórias e dos documentos sonoros e visuais alusivos aos programas radiofônicos, desenvolvido com o emprego de ferramentas multidisciplinares extraídas da história, da teoria e crítica literária e das análises antropológicas baseadas na biografia e nos estudos de trajetória, complementadas pelo estudo do processo de transmissão dos programas com base na concepção performativa de Turino (1999, 2000, 2008).

Dessa forma, o primeiro capítulo se propõe apresentar uma nova leitura do pan-americanismo quanto as possíveis associações entre a criação de uma identidade brasileira e de uma identidade norte-americana relacionadas com as transmissões radiofônicas baseadas na música folclórica. Com respaldo nos trabalhos de Tacuchian (1998), Turino (2003), McCann (2004), Tota (2009) e Hess (2013), é abordado o conceito de pan-americanismo musical e são discutidas as redes sociais que tornaram tais produções possíveis, bem como os benefícios que as novas representações sonoras baseadas na música folclórica trouxeram a elas. Para tratar dessas representações musicais *on the air*, examino como os modelos de *performance* – baseados nas pesquisas sobre o folclore que foram responsáveis pela construção das narrativas sonoras-musicais – podem ser percebidos nas primeiras produções radiofônicas de Alan Lomax e Radamés Gnattali realizadas para o projeto pan-americano. Por último, investigo como as iniciativas públicas e privadas relacionadas à produção de conteúdos narrativos e musicais para os programas radiofônicos moldaram as atividades de radiodifusão comercial entre o Brasil e os Estados Unidos como parte das políticas pan-americanas durante a 2ª Guerra Mundial.

No segundo capítulo, apresento uma breve discussão sobre o papel dos indivíduos nas pesquisas etnográficas e sobre como proponho avançar nas investigações dos fenômenos históricos ocorridos nesse período por meio do estudo das trajetórias de Alan Lomax e Radamés Gnattali. Com base nos estudos de trajetória de Guérios (2003) e Elias (1994), além das noções de projeto de Velho (2003), examino, nos tópicos referentes a cada uma das trajetórias, como as novas perspectivas motivadas pelos primeiros contatos com os elementos

transformadores da modernidade podem ser notadas na formação e profissionalização das práticas musicais desenvolvidas por esses atores, e como essas práticas passaram a ser vinculadas às novas sonoridades produzidas pela indústria fonográfica e pela radiodifusão comercial. Tendo em perspectiva a recomposição das trajetórias de Radamés Gnattali e Alan Lomax, procuro no terceiro tópico analisar, levando em consideração as diferenças nos contextos culturais e políticos, os distanciamentos e aproximações entre as trajetórias – para isso trato de apresentar algumas considerações macro-históricas importantes para as análises propostas.

No terceiro capítulo, destaco alguns paradigmas que pautaram as iniciativas políticas e culturais em disputa, tendo como foco os processos de radiodifusão de conteúdos associados ao estudo da música folclórica feitos em grande escala no continente americano. O surgimento desse fenômeno é analisado segundo a ação de intelectuais que atuaram como porta-vozes das classes populares por meio da adesão a projetos de interesse político tanto no Brasil como nos Estados Unidos. São postas em perspectiva as críticas feitas por intelectuais brasileiros e norte-americanos sobre o uso da música folclórica pela indústria cultural⁶ a partir das reflexões coevas de Adorno (1941/2009) e Mario de Andrade (1939/1963). Por último, busco examinar a participação da rede de estudiosos e intelectuais especializados em folclore na produção dos temas dos programas radiofônicos por intermédio da troca de informações entre os produtores, a audiência e os especialistas, evidenciadas pelas análises dos roteiros dos mesmos.

Considerando que a perspectiva etnomusicológica adotada na análise documental contribuiu para a construção do tema desta pesquisa, examino no quarto capítulo como os modelos desenvolvidos pelas trilógicas sobre folclore produzidas na Rádio Nacional – *Curiosidades musicais*, *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil* – e na CBS – *Folk music of America*, *Wellspring of music* e *Back where I come from* – foram se integrando aos projetos políticos pan-americanos ao longo do período histórico observado. Busco descrever, portanto, como as mudanças na concepção dos programas, que se relacionam tanto

⁶ O uso da expressão *indústria cultural* baseia-se nas teses do sociólogo Th. Adorno. Para ele, a produção da radiodifusão comercial, das gravadoras comerciais e das empresas de cinema constitui um complexo sistema que passou a atuar nas sociedades capitalistas do século XX ditando um modelo cultural baseado na falsa identidade do universal e do particular, marcada pela repetição conceptual e ideológica e pela necessidade técnica da reprodução e homogeneização. Nesse modelo, a arte, como produto, passou a não ter mais uma função social. Apesar do termo *indústria cultural* ter sido mencionado pela primeira vez em 1947 no texto *Dialética do esclarecimento* (escrito em coautoria com Max Horkheimer), é perceptível que tais ideias já faziam parte, de forma germinal, dos escritos produzidos pelo autor para o projeto encomendado pela Universidade de Princeton sobre as empresas de radiodifusão norte-americanas – que serão analisados mais atentamente no capítulo 3.

com as transformações nos contextos político e econômico como com as dinâmicas de interação entre os diretores, apresentadores e a audiência, acabaram por modificar as propostas iniciais, passando a atuar em outros contextos, atingindo outros públicos e objetivos vinculados ao projeto pan-americano.

No último capítulo, investigo, com base no processo de semiose musical proposto por Turino (1999, 2000, 2008), como a música folclórica foi utilizada na construção de modelos de *performance* responsáveis pelos diferentes processos de comunicação simbólica operados pelos programas radiofônicos. Para tanto, os roteiros, a correspondência com a audiência e demais documentos referentes aos programas “Railroad songs”, da série *Wellspring of music* – que integram o projeto Columbia School of Air of the Americas, de Alan Lomax – e “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil* – produzido pela parceria entre Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro, diretor musical da Rádio Nacional – são tomados como *sign vehicles*, em conformidade com a linguagem peirciana de Turino (1999). Por meio da análise dos roteiros dos programas e de trechos das gravações, examino as estratégias de produção que envolveram os signos musicais e linguísticos apresentados nesses programas, os agenciamentos entre os produtores e os ouvintes que contribuíram para a transformação de seus conteúdos e as relações semióticas entre os signos linguísticos, musicais e sonoros operadas durante as transmissões.

1 ONDAS CURTAS: O PAN-AMERICANISMO MUSICAL

“Aqui também se faz dessa chamada ‘música universal’, mas os músicos maiores, os mais inteligentes, os que mais criam com intervenção do intelecto, lidos e sabidos em Schoenberg, nos atonais e nos pluritonais europeus, pondo tudo isto em suas obras, se deram também uma função social mais eficiente. Querem representar uma nacionalidade e fortificá-la em suas bases musicais necessárias. É possível não esquecer a pluritonalidade nem a lição de Stravinsky dentro de um ritmo de candomblé, de uma melodia de modinha, ou de uma invenção nova criada segundo a fatalidade musical de um povo. Com isto, além de ser músico sabido, o artista aumenta a sua funcionalidade. Colabora enfim nesse americanismo que... poderá vir a ser.” (Andrade, 1939/1963f, p. 297).

A resposta de Mário de Andrade à crítica feita pelo musicólogo alemão Francisco Curt Lange no *Boletim Latino-Americano de Música* (n. 4, 1938) sobre a pouca qualidade da amostra de obras brasileiras em um dos eventos organizados por ele em prol do “americanismo musical” em 1938 na Colômbia revela a reação de parte dos intelectuais e compositores latino-americanos à ideologia do pan-americanismo, presente nas décadas de 1930 e 1940, em diversas áreas das relações internacionais entre os países do continente. Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Tacuchian, quem primeiro descreveu a rede pan-americana centrada na cooperação entre o Brasil e os EUA para a execução de projetos musicais:

A ideologia pan-americanista circulou amplamente em diversos níveis de discursos entre os países do chamado Hemisfério Ocidental, sendo nitidamente observável nos campos político, econômico e cultural através da organização de conferências interamericanas, da elaboração de tratados de cooperação, da formação de inúmeras associações pan-americanas no campo intelectual e intercâmbio de intelectuais e artistas, entre outras iniciativas. (Tacuchian, 1998, p. 293).

Tacuchian observa que o ideal musical pan-americano defendido por Lange estaria relacionado com a produção musical cujo atributo fundamental seria o caráter contemporâneo das obras, principalmente pela intervenção do intelecto por meio das modernas técnicas de composição, discurso característico do pensamento estritamente modernista, exemplificado pela crítica de Lange e que estaria igualmente presente em parte dos movimentos artísticos desenvolvidos no continente naquele momento. Já a crítica de Andrade, que contava com o apoio de compositores ativos na rede pan-americana, como Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos, é que o musicólogo teuto-uruguaio teria desassociado de forma generalizada o nacionalismo do discurso do americanismo musical, classificando os signos musicais atribuídos aos movimentos nacionalistas como deficientes. Esse pensamento seria suficiente para rebaixar à condição de submúsica, segundo os critérios utilizados por Lange, a produção demasiado identificada com os gêneros regionais, que, portanto, não poderiam serem considerada exemplo de música contemporânea.

As divergências apresentadas pelos discursos de Andrade e Lange nos artigos publicados em jornais e periódicos de alta circulação na rede musical pan-americana indicam que, apesar das iniciativas vinculadas aos projetos musicais pan-americanos terem se intensificado neste período, os termos “americanismo” e “pan-americanismo musical” ainda não haviam encontrado a devida sintonia entre seus entusiastas. A assimetria presente nos discursos de compositores, críticos, musicólogos e produtores, assim como a recepção da produção musical pela audiência – que a validaria ou não como representante de sua cultura e, portanto, relevante quanto à sua identidade – podem ser percebidas não só na leitura desses artigos como nas contribuições de estudos recentes sobre o fenômeno, que indicam – assim como Andrade observa – que a representatividade do discurso sobre uma unidade pan-americana, centrada na música de seus povos, culturas e representações nacionais não teria sido, nesse momento, inteiramente aceita.

Dessa forma, busco analisar neste capítulo como o ideal do pan-americanismo musical, tratado sob a perspectiva das políticas de boa vizinhança norte-americanas para o Brasil, poderia ser evidenciado pela popularização de trilhas sonoras de programas radiofônicos de conteúdo folclórico, o que contraria o discurso de alguns de seus mais ativos defensores. Para tanto, examino como uma nova tendência nas produções radiofônicas – a de intelectuais e folcloristas interagirem com arranjadores e produtores de rádio a fim de produzir uma narrativa para a criação dos gêneros musicais nacionais – pode ter ajudado nos projetos identitários de nação no Brasil e nos EUA.

A proposta deste capítulo, portanto, é a de identificar a possível correspondência entre o uso de certos traços musicais na composição, arranjo e *performance* de produtores e pesquisadores, através da assimilação de determinadas sonoridades folclóricas para os programas radiofônicos, bem como as suas ressignificações pelas principais iniciativas de interação cultural no projeto pan-americano, por meio da consolidação política das redes formadas por indivíduos que ocupavam posições-chave nas instituições governamentais.

Considerando que tais práticas culturais eram então vistas como um dos principais elementos de coesão dos projetos nacionalistas desenvolvidos pelos países do continente, pode-se inferir que a descrição densa dessa produção musical é capaz de revelar uma nova perspectiva sobre as relações culturais estabelecidas no continente, bem como suas contribuições na consolidação de parcerias econômicas, políticas e culturais entre os EUA e o Brasil, tidos como parceiros e líderes regionais.

A fim de seguimento a esta nova leitura do fenômeno do pan-americanismo por intermédio das transmissões radiofônicas baseadas na música folclórica, é importante definir primeiro as redes sociais que tornaram possíveis essas produções como elas se relacionavam com as novas representações sonoras.

Na primeira seção deste capítulo, são propostas ainda algumas questões de interesse etnomusicológico para o exame dos processos de construção da identidade nacional no Brasil e nos EUA. São analisados os discursos sobre a música popular e folclórica elaborados tanto pelos intelectuais como pelos produtores musicais responsáveis pelos programas de rádio no Brasil e nos EUA, para na segunda seção, descrever os processos de adaptação dessas sonoridades regionais para a formação das primeiras narrativas sonoro-musicais montadas por Alan Lomax e Radamés Gnattali. Na terceira seção, investigo como tais produções se inseriram no âmbito das políticas pan-americanas.

1.1 A rede musical pan-americana

Com base na revisão crítica de trabalhos acadêmicos focados no pan-americanismo e na rede construída em torno dos projetos musicais produzidos nos EUA e no Brasil no período da 2ª Guerra Mundial foi possível analisar o posicionamento dos principais atores e instituições envolvidos, bem como dimensionar as suas contribuições para o desenvolvimento do projeto pan-americano. Vale ressaltar as pesquisas produzidas entre 1998 e 2011 no Brasil e no EUA por Drach (2011), McCann (2004), Tacuchian (1998) e Tota (2009) segundo as

metodologias e teorias da história cultural, foram unânimes em afirmar a importância dessas redes sociais para o sucesso dos projetos de cooperação entre os dois países na área da música, ainda que apresentem diferentes propostas para a interpretação deste corpo documental.

Essa rede musical pan-americana, descrita originalmente por Tacuchian (1998), está centrada na interpretação de um projeto político-ideológico permeado por contradições decorrentes de posicionamentos profissionais divergentes, e que foi somente possível através da convergência de interesses políticos dos países envolvidos. Concentrada especialmente no protagonismo norte-americano – nos discursos e na mediação de Francisco Curt Lange, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Carleton Sprague Smith –, Tacuchian analisa como a atuação de Villa-Lobos, entre outros artistas e intelectuais ligados à rede, propiciou a ampliação de seu mercado como compositor, e a divulgação de sua imagem como “compositor das Américas”.

Já McCann (2004) foca sua pesquisa na criação de uma “brasilidade” relacionada à identidade musical no país em oposição a uma arena de identidades regionais onde disputam diversos grupos sociais, responsáveis pela moderna representação da música popular. Apesar de dedicar-se a outras representações da modernidade desse período – como o cinema, a propaganda impressa e a ação política dos compositores e críticos –, McCann afirma que a radiodifusão seria, entre todos os veículos então operados pela indústria cultural, o principal responsável pela criação “de laboratórios cruciais para a formação da cultura popular” (McCann, 2004, p. 5), servindo ao mesmo tempo como instituição criadora e difusora dessa moderna concepção de brasilidade.

Tota (2009), que pesquisa o processo de (norte)-americanização do Brasil de uma perspectiva similar à de McCann (2004), intensifica, contudo, a percepção de que a música popular foi engendrada por uma maior presença da cultura estadunidense no país. A ideia de um colonialismo cultural observado pelo autor teria sido filtrado pela resistência dos brasileiros em aceitar traços culturais que não fossem compatíveis com a ideia de brasilidade e que não pudessem, portanto, conviver com aspectos essenciais associados ao caráter nacional.

Ainda sobre as associações entre as políticas pan-americanistas e a música, Drach (2011) examina o fenômeno com foco na criação no Brasil de arquivos sonoros de música folclórica. As viagens de coleta de gravações de canções folclóricas pelo país tiveram apoio de uma parceria entre a LOC e o Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil, e se

basearam num mapeamento musical das Américas, ao estilo universalista dos projetos de Lomax. Com o estudo da trajetória de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Drach investiga, por meio da ação da rede pan-americana, o papel dessas missões de coleta para as representações produzidas no Brasil sobre o estudo do folclore.

Apesar de propor, assim como os autores acima citados, que a rede social de projetos sobre música no período do pan-americanismo entre o Brasil e os EUA tenha sido formada segundo instituições e atores comuns aos interesses políticos de construção identitária dos países, percebo, de forma complementar a essa historiografia, ser pela ação da radiodifusão comercial por meio das trajetórias aqui investigadas, que teriam sido construídos os atributos identitários necessários para a construção de uma trilha sonora radiofônica responsável pela manutenção de identidades musicais associadas aos projetos nacionalistas produzidos nesse período em ambos os países.

Com o objetivo de examinar por um novo viés as fontes trabalhadas pelos autores acima mencionados, passo à leitura dos documentos históricos, destacando o papel das pesquisas sobre música folclórica no Brasil e nos EUA para a elaboração dos roteiros e trilhas sonoras de programas radiofônicos. Com isso, tenciono estabelecer as possíveis conexões entre os projetos e a ocorrência de um pan-americanismo musical focado na criação de uma música popular moderna a partir das matrizes folclóricas e urbanas popularizadas pela radiodifusão comercial.

A análise dos documentos direcionada aos principais pontos tratados por esta pesquisa demonstrou que a intensificação das relações musicais entre o Brasil e os EUA foi o resultado do incentivo produzido pela criação da divisão de rádio do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) e pela realização da 1ª Conferência de Relações Interamericanas na Área da Música em 1939, o mesmo ano em que foram realizadas as feiras mundiais de Nova York e São Francisco.⁷

A conferência foi organizada pela Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado norte-americano nos dias 18 e 19 de outubro de 1939 na LOC em Washington (DC); foram convidadas lideranças da área da música das três Américas, com o objetivo de discutir

⁷ A Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado dos EUA foi criada em 1938 para ajudar as agências e instituições privadas nas relações internacionais ligadas ao projeto pan-americanista. Contudo, como afirma Tacuchian, tanto a criação da divisão como a proposta do encontro surgiram somente após as negociações feitas entre os representantes dos países do continente nas conferências interamericanas realizadas em Montevideu, em 1933 – quando teria sido lançado o projeto norte-americano da política de boa vizinhança –, e nos encontros ocorridos em Buenos Aires, em 1936, e em Lima, em 1938 – quando teria sido acordada a proposta do uso da música como veículo de entendimento entre os povos (Tacuchian, 1998, p. 293).

projetos de intercâmbio musical entre os países do continente. Os principais convidados relacionados à rede musical descrita neste capítulo foram o musicólogo Francisco Curt Lange, editor do *Boletim Latino Americano de Música*, William Berrien, editor da seção de música do *Handbook of Latin American Studies* da LOC de 1939, Archibald MacLeish, bibliotecário da LOC, o compositor e musicólogo Charles Seeger, diretor do Programa de Música da Work Project Administration (WPA), o antropólogo George Herzog, da Columbia University, Harold Spivacke, chefe da Divisão de Música da LOC, e Carleton Sprague Smith, chefe da divisão de música da NYPL. Participaram das discussões ainda o maestro Burle Marx, diretor musical da representação brasileira na Feira Mundial de Nova York, e José Castañeda, diretor da Orquestra Sinfônica da Guatemala, entre outros músicos e representantes de instituições envolvidas no projeto pan-americanista, como a cantora Elsie Houston que apresentou-se na noite de abertura da conferência com canções folclóricas do Brasil.⁸

Os responsáveis pela organização do encontro propuseram que os temas abordados levassem em conta os recursos disponíveis para a produção musical, bem como as necessidades práticas para tornar os projetos de intercâmbio musical entre os países do continente uma realidade. Após a conferência, um relatório final foi redigido por uma comissão formada pelos profissionais ligados às principais instituições interessadas no desenvolvimento dos projetos musicais pan-americanos, tais como os diretores das redes de radiodifusão norte-americanas NBC (National Broadcasting Corporation) e CBS, os diretores de empresas de cinema como a Twentieth Century.

Entre as palestras apresentadas durante o encontro, a que mais obteve destaque foi a de Charles Seeger, que apresentou seu artigo *The importance to cultural understanding of folk and popular music*, publicado anos antes na revista *American Anthropologist*. Como resposta

⁸ A cantora Elsie Houston (1902-1943), filha de um norte-americano e de uma brasileira, nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1902. Micol Seigel (2009) – que pesquisou o tema da etnicidade na trajetória da cantora e nas trocas transnacionais relacionadas à cultura popular entre o Brasil e os Estados Unidos no período entreguerras – destaca que seu preparo artístico e intelectual na Europa e a sua produção musical aproximaram Houston de importantes intelectuais e compositores, como Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, o que lhe permitiu ocupar uma posição social e cultural estratégica entre os modernistas – e nos projetos políticos-culturais examinados neste trabalho. Por meio da pesquisa em arquivo foi possível localizar uma reportagem publicada em 1942 em que Houston é descrita pelo musicólogo Gilbert Chase como uma artista com grande conhecimento sobre a cultura musical brasileira. A cantora, segundo ele, era também conhecida pela grande capacidade de envolver a audiência em suas *performances*, revelando de forma pioneira para os Estados Unidos o Brasil como uma “terra exótica” (Chase, 1942). Dos comentários de Chase podem-se inferir as razões pelas quais a cantora, antes da ascensão de Carmem Miranda, era vista como a principal referência sobre música brasileira nos Estados Unidos e suas apresentações ganharam tanto destaque na programação brasileira para a Feira Mundial de Nova York, em programas radiofônicos e em concertos comemorativos ao projeto de integração continental.

à convocação dos organizadores, Seeger iniciou a sua palestra com uma proposição para os participantes do encontro:

Se quisermos que a música venha a servir aos propósitos implícitos na chamada para esta conferência, faremos bem se a nossa maior ênfase for dada à música *folk* ou popular, com a arte erudita e a música primitiva exercendo os papéis de minorias dominantes e recessivas respectivamente. (Seeger, 1940, seq. 6, p. 8).⁹

Seeger propõe, além do protagonismo da música folclórica e popular, uma hipótese para as dinâmicas de transformação musical que teriam sido operadas no novo mundo, baseada no conceito de aculturação.¹⁰ A conclusão de Seeger é que o caráter diferencial da cultura musical do continente americano estaria centrado principalmente nos idiomas populares e folclóricos.¹¹ No caso norte-americano, em particular, esse caráter não poderia ser encontrado nem na música indígena, nem na dos compositores eruditos, mas sim na música folclórica e popular.

Quanto aos esforços que deveriam ser feitos pelos EUA a fim de estimular a integração pan-americana, Seeger propõe que, para estabelecer uma agenda realmente democrática, os projetos pan-americanos deveriam seguir uma orientação estritamente técnica – o que ajudaria a cumprir de forma eficiente as metas propostas pela conferência. Segundo o musicólogo:

Vamos ser fiéis aos nossos princípios democráticos e incentivar principalmente a comunicação do que é comum entre os homens comuns de todos os países. Isso, na música, agora e por algum tempo, deve ser feito nos idiomas folclórico e popular. Pois essas são as únicas técnicas musicais com

⁹ No original: “*If we wish to have music serve the ends implicit in the call to this conference, we shall do well if our major emphasis is upon folk and popular music, with fine arte and primitive music playing respectively the roles of dominant and recessive minorities*”.

¹⁰ Quando fala de aculturação, Seeger se remete a uma definição elaborada pelo influente antropólogo M. Herskovits, publicada na revista *American Anthropologist* de 1936, como “Aculturação designa o fenômeno que ocorre quando grupos de pessoas com diferentes culturas entram pela primeira vez em contato direto, com subsequentes alterações nos padrões culturais originais de um ou de ambos os grupos” (Herskovits et al., 1936, p. 149). No original: “*Acculturation comprehends those phenomena, which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original cultural patterns of either or both groups*”.

¹¹ Tal processo de aculturação envolveria quatro tipos idiomáticos: a arte erudita, a arte popular, a arte folclórica e a arte primitiva, bem como seus híbridos. Não havia na época, de acordo com o musicólogo, dados disponíveis para uma análise mais acurada do fenômeno, de maneira que o pesquisador apresentou uma sinopse de como o processo teria ocorrido no continente até o momento da sua palestra. Para o musicólogo, a aculturação funcionou de forma acumulativa no período da colonização, variando entre momentos de ação e reação dos povos nativos e dos grupos colonizadores, processos que foram intensificados pelas mudanças ocorridas nas práticas musicais locais e por uma ligação “nostálgica” dos colonizadores com as suas terras natais.

que a grande maioria das populações do continente pode lidar. (Seeger, 1940, seq. 6, p.10)¹²

Apesar da música folclórica e da música popular serem apontadas como o principal foco das produções americanas nesse período, a Divisão de Música da PAU se concentrou tanto em publicações e gravações sobre música popular das três Américas como na elaboração de catálogos de partituras de compositores eruditos latino-americanos. A Divisão de Música, criada em 1941 juntamente com o Interamerican Music Center ambos sob a direção de Seeger, surgiu a partir do interesse do governo norte-americano em investir em projetos de intercâmbio musical com o objetivo de estreitar as relações com os países do continente, suplantando a influência das potências do Eixo (grupo de países aliados formados por Alemanha, Itália e Japão). Tal iniciativa incluiria os projetos de produção de conteúdo popular para a radiodifusão comercial em ondas curtas para a América Latina estimulados pelo OCIAA.

Assim, não só a administração da Divisão de Música da PAU como a liderança intelectual do projeto musical pan-americanista ficaram a cargo do norte-americano Charles Seeger, indicado de forma unânime pela comissão formada após a conferência. As atividades administrativas de Seeger na PAU focaram-se inicialmente na estruturação de políticas públicas e privadas para o intercâmbio de projetos musicais e educacionais entre os países das Américas. Como chefe da Divisão de Música, Seeger teve a oportunidade de apresentar ao povo norte-americano novos compositores comprometidos com a música pan-americana, por meio da edição de obras que continham um repertório sinfônico com exemplos da produção de diversos países do continente, disponibilizadas para as principais orquestras do país.

Ainda como parte desse projeto de intercâmbio musical, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo mudou-se para a capital norte-americana em 1941 para trabalhar como consultor da Divisão de Música da PAU, escrevendo livros sobre música brasileira e produzindo, juntamente com os intelectuais americanos, um catálogo de obras e gravações com os mais destacados compositores das três Américas, que incluía Gnattali como exemplo da nova geração brasileira.

¹² No original: “*But let us also live true to our democratic principles and encourage primarily the communication of that which is common between the common men of all countries. This, in music, must now, and for sometime to come, be done in folk and popular idioms. For these are the only music techniques which the great bulk of all populations can handle.*”.

Por intermédio de Seeger, Corrêa de Azevedo fez contato com Alan Lomax durante o trabalho de campo que este último desenvolvia para o projeto de rádio da LOC – patrocinado por Nelson Rockefeller, o principal investidor norte-americano na América Latina e o diretor da divisão de rádio e cinema do OCIAA. Após esse primeiro contato, o musicólogo brasileiro foi convidado por Lomax a participar de um projeto de gravação de música folclórica no Brasil financiado pelo OCIAA e executado por meio da parceria entre a LOC e a Escola de Música da Universidade do Brasil, onde Corrêa de Azevedo trabalhava.¹³ De acordo com a correspondência estabelecida entre Lomax e Harold Spivake, diretor da Divisão de Música da LOC, com o início da 2ª Guerra Mundial o orçamento destinado à instituição sofreu cortes que afetaram a viagem, forçando Lomax a mudar seus planos referentes à missão brasileira e a convidar o pesquisador brasileiro para conduzir o projeto em seu lugar.

As influências de Lomax e Seeger nas considerações feitas por Corrêa de Azevedo sobre a *performance* da “música folclórica” vinculada pela radiodifusão comercial norte-americana e brasileira são evidentes nos artigos escritos pelo musicólogo naquele momento. Enquanto trabalhou na Divisão de Música da PAU, Corrêa de Azevedo publicou uma coluna na revista *Cultura Política* – organizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹⁴ em 1941 –, na qual tratava, entre outros tópicos, da sua experiência na capital norte-americana. Demonstrando a sua desconfiança com as representações da música folclórica brasileira produzida pelos programas de rádio no Brasil, Corrêa de Azevedo destaca, em uma crônica publicada na revista em setembro de 1941, as trilhas sonoras produzidas por Gnattali para os programas de rádio de Almirante. O estudioso brasileiro descreve as orquestrações de Gnattali para os programas da Rádio Nacional, feitas com base na música folclórica, como “muito significativas”, recomendando pessoalmente a Seamus Doyle, emissário da LOC ao Brasil em 1942, uma visita à rádio para obter a cópia de discos com os registros dos programas.

¹³ Corrêa de Azevedo foi especialmente importante para o sucesso do projeto, pois, além de ter assumido a missão após a desistência de Lomax, foi um dos seus principais articuladores, já que era um dos intelectuais brasileiros mais atuantes no regime de Vargas. Professor de folclore do Instituto Nacional de Música, trabalhou diretamente com Mário de Andrade, Sá Pereira e posteriormente Villa-Lobos, em diferentes projetos financiados pelo governo brasileiro.

¹⁴ Segundo Pedrosa (1995), as atribuições do DIP incluíam a promoção, organização e patrocínio de manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística; a organização e direção dos programas de radiodifusão do governo brasileiro e a censura à produção de projetos culturais que não estavam em sintonia com as iniciativas federais. Esta última prerrogativa representava a fiscalização de um grande volume de projetos que estavam sujeitos ao órgão: de acordo com Pedrosa, foram mais de 3.770 programas radiofônicos produzidos só no ano de 1940; destes, 108 foram proibidos, sem contar com as trilhas das radionovelas e novas gravações fonográficas, chegando a 230.000 títulos de música nacional que eram irradiados no país, contra 181.807 de música estrangeira.

Aparentemente inspirado pela mesma relação que procuro examinar neste capítulo, Corrêa de Azevedo ressalta o quão notáveis os programas apresentados por Lomax na CBS foram para a história do rádio americano, citando-os como um exemplo de como as estações de rádio comercial no Brasil deveriam investir na execução de projetos educacionais referentes à música folclórica. Essa associação entre os projetos norte-americanos e brasileiros feita por Corrêa Azevedo naquela altura pode hoje nos iluminar sobre o que estava ocorrendo na cena política no que toca as representações musicais de carácter nacionalista criadas pela radiodifusão comercial.

Infiro que o processo de assimilação da música folclórica pelas novas produções performatizadas pela radiodifusão comercial teriam sido consideradas pelos intelectuais norte-americanos e brasileiros como uma excelente alternativa para o desenvolvimento de projetos nacionalistas, uma vez que os produtores de rádio poderiam, por meio dos programas transmitidos pela mídia, potencializar a adesão das populações urbanas e rurais aos projetos políticos vigentes.

Esse novo ideal nacionalista centrado em narrativas sobre o folclore nacional, preconizado por intelectuais, reconhecido pelos governos e amparado pelo setor empresarial poderia ser interpretado como o reconhecimento da pluralidade étnica e a defesa da democracia cultural enquanto componentes centrais para o movimento político do *New Deal* (1933-1938). Segundo a historiadora Racheal C. Donaldson que examina as políticas culturais nacionalistas norte-americanas através de alguns de seus líderes culturais identificados, tal como Alan Lomax, com os movimentos politicamente progressistas, seria possível depreender que o uso do rádio nos EUA ajudou a construir uma identidade nacional por meio de um multiculturalismo que fazia parte da tendência populista do governo de Franklin D. Roosevelt (Donaldson, 2013, p. 62). O musicólogo Charles Garrett (2008), em suas ponderações sobre o tema – presentes no livro *Struggling to define a nation: American music and the twentieth century* –, demonstra que esta interpretação sobre o multiculturalismo não foi inteiramente aceita pela historiografia norte-americana. O processo de produção de uma identidade musical, para ele, seria uma tarefa por demais complexa e cercada de contradições: há inúmeros exemplos de inclusão e exclusão de tradições trazidas por grupos étnicos que integravam a cultura norte-americana e que passariam a ser representados por um modelo de pluralismo que não definiria nem exporia os processos de colisões culturais a que estavam submetidos tais grupos.

No cenário brasileiro, a identidade nacional, em vez de ter sido construída sobre um ideal multicultural, baseava-se na criação de uma raça e cultura mestiças, borrando assim qualquer regionalismo que pudesse afetar a unidade da nação. Dessa maneira, a transmissão de programas que enfatizavam as sonoridades locais como parte de uma identidade nacional ligada à ideia do folclore ajudou a reafirmar as fronteiras culturais do país e a divulgar a cultura brasileira para a América do Norte e a Europa. Inicialmente focadas em transmissões educacionais, passagens de óperas e de música de concerto, as estações de rádio no Brasil progressivamente viraram-se para a temática nacionalista baseada na música folclórica como uma forma de se conectar a um público maior, colaborando dessa forma com o projeto político do Estado Novo. Tal conversão tampouco está isenta, como se verá a seguir, das incoerências presentes nas iniciativas de homogeneização da indústria cultural, responsável pela supressão de signos musicais locais não considerados adequados à nova identidade nacional.

Apesar da historiografia apontar que a maior presença destas identidades nacionais teria ocorrido devido mais aos interesses políticos e econômicos do que à aceitação das diferenças culturais, pode-se perceber, a partir da leitura do discurso de Corrêa de Azevedo, a importância da representação cultural nacional atribuída naquele momento a essa “nova” perspectiva midiática, bem como à dimensão continental dada aos programas radiofônicos – ação em que Corrêa de Azevedo, entre outros intelectuais e políticos brasileiros, como Mário de Andrade, Renato Almeida, Gustavo Capanema e Armando Vidal, tiveram uma participação fundamental. É partindo da interpretação etnomusicológica desse discurso histórico, do qual é exemplo a crítica presente na crônica do musicólogo brasileiro, que se podem conjecturar as possíveis relações entre os projetos brasileiros e norte-americanos, dentro de um processo designado como “pan-americanismo musical”.

Ao utilizar o termo pan-americanismo tendo em consideração as trocas culturais focadas nas produções radiofônicas sobre a música folclórica nos países americanos, contudo, é preciso deixar clara a diferença entre o discurso histórico e o uso mais geral do termo. Apresento a seguir uma breve revisão do surgimento do termo como conceito, e a sua efetivação como política de aproximação econômica e política dos EUA com os governos da América Latina durante a 2ª Guerra Mundial, bem como às dificuldades militares, políticas e econômicas pelas quais passaram os EUA e os demais países americanos no período.

A retórica do pan-americanismo foi utilizada pela primeira vez pelo presidente John Monroe em 1823 de forma militarista; foi retomada em 1889 pelo presidente Benjamin

Harrison com a Conferência Pan-Americana em Washington (DC), quando se começou a pensar tal concepção como uma ideologia de integração entre as Américas. Embora a política de boa vizinhança implementada pelos EUA na década de 1930 constituiu-se numa linha específica da política externa norte-americana formulada para a América Latina durante o governo de Frank Delano Roosevelt, alguns pesquisadores apontam que tal doutrina já teria se iniciado no governo de Herbert Hoover (1929-1931).

Foi, contudo, durante o governo de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) que foram apresentadas pela primeira vez iniciativas concretas, promovidas por diferentes agências governamentais com apoio em uma extensa rede de relações econômico-financeiras no continente, para desfazer a imagem intervencionista que havia sido efetivada nos anos anteriores. O principal objetivo da política de boa vizinhança era frear a crescente presença da Alemanha e da Itália na região e retomar a integração pan-americana, tanto do ponto de vista comercial como militar.

Tal proposta de integração americana, já ensaiada no século XIX poderia, aos olhos de seus idealizadores, tornar-se enfim uma realidade; faltava, contudo, um elemento fundamental: a adesão dos cidadãos do continente americano ao projeto político de seus dirigentes. Considerando os interesses da presente pesquisa, infiro com base na análise desse discurso histórico que a mais eficaz forma de mobilizar um contingente heterogêneo e multicultural de pessoas era por meio da música, que, associada ao discurso dos folcloristas, propiciaria o engajamento popular necessário e passaria, em um segundo momento, a figurar como tema principal dos projetos político-doutrinários do Estado Novo e da política internacional norte-americana para a América Latina.

Assim, se o pan-americanismo como concepção pode ser analisado a partir dos projetos musicais estabelecidos em parceria entre os países, responsáveis pela emergência de identidades nacionais num novo cenário continental, há que se incluir na discussão o fenômeno do nacionalismo a partir da leitura dessa mesma produção cultural, expondo as relevantes diferenças de interpretação do conceito no discurso histórico, na historiografia contemporânea e na perspectiva etnomusicológica.

Segundo o etnomusicólogo Thomas Turino (2003) em seu artigo *Nationalism and Latin American music: selected case studies and theoretical considerations*, a música, assim como outras práticas culturais, faz parte da construção semiótica que se utiliza de formas e práticas expressivas a fim de manipular questões sensíveis que surgem no processo de criação

das identidades nacionais, denominado pelo autor de nacionalismo cultural. Além dos aspectos puramente estéticos, as produções musicais que abordo nesta pesquisa apresentam, em suas estruturas sonoras, propriedades simbólicas que estão diretamente relacionadas às questões políticas e econômicas em conflito.

A partir das propostas de interpretação desse fenômeno por Turino (2003), pode-se inferir que tais estruturas foram utilizadas como uma ferramenta eficaz de construção identitária, em processos históricos que se basearam na exclusão da diversidade das culturas locais. A seleção de certos aspectos de identidade associados a uma cultura moderna e universal funcionou como estratégia de construção de um discurso sonoro que, por intermédio das produções midiáticas, visava a socialização dos cidadãos e a produção de um sentimento de identidade nacional, tanto nas esferas regional e nacional como na internacional.

O nacionalismo cultural, tal como Turino (2003) o apresenta, atua segundo aspectos normalmente observáveis nas práticas de construção do Estado-nação, como língua, território, nação e etnicidade, que fazem parte dos elementos identitários ligados à consciência nacional que estariam presentes desde o período colonial no continente americano. Segundo o autor, o nacionalismo musical, parte do nacionalismo cultural, caracteriza-se pelo uso da música como unidade identitária compartilhada pela sociedade que concebe a si mesma como nação. Procura romper com as relações culturais anteriores, agindo na transformação desse sentimento nacional no sentido de modernizar suas práticas culturais. Já o pan-americanismo musical, que nasceu das estratégias de aproximação cultural e política na América Latina lideradas pelos EUA, consistiu em um processo de transformação sonora do “sentimento nacional” das produções brasileiras, norte-americanas e dos demais países envolvidos, com as representações mediatizadas das músicas folclóricas de cada região do continente como elemento agregador.

Analisada tanto pela historiografia cultural como pela musicologia, tal como observamos na pesquisa de Tacuchian (1998) e Hess (2013) a partir da presença cultural dominante da obra e do nome de Villa-Lobos, entre outros, a existência do pan-americanismo musical seria relevante na compreensão do papel da rede musical pan-americana para o crescimento do interesse pelas produções musicais brasileiras e latino-americanas fora dos seus países de origem.¹⁵

¹⁵ Curt Lange, que participou da conferência de 1939 em Washington (DC) como um dos principais representantes do movimento musical latino-americano, defendia o *americanismo musical* como elemento de integração

A musicóloga americana Carol Hess (2013), em seu livro *Representing the good neighbor: music, difference and the pan American dream*, faz uma interessante revisão da política de boa vizinhança no que toca às relações culturais na área da música, focando na recepção nos EUA do trabalho de três compositores emblemáticos para a música de concerto pan-americana: Heitor Villa-Lobos (Brasil), Alberto Ginastera (Argentina) e Carlos Chavez (México). Para a autora, o grande volume de obras desses autores gravadas e executadas nos EUA autoriza uma análise histórica do ideal musical pan-americanista em seu aspecto mais geral baseada na sua produção musical.

Apesar de considerar restrita a representatividade desse material para uma discussão mais ampla sobre as produções que poderiam ser associadas ao termo pan-americanismo musical,¹⁶ a hipótese que apresento nesta pesquisa é compatível com uma das hipóteses de Hess, a de que a separação mais perceptível entre as tradições da música artística americana e europeia nesse período se deu pela incidência de novas sonoridades regionais no contexto pan-americano. Essas sonoridades estariam pautadas nas adaptações nas músicas de concerto dos gêneros de dança europeus que passaram pelo processo de nacionalização em diversos países do continente.

De um processo estético a uma doutrina política e cultural, o pan-americanismo musical além de representar um símbolo para a aproximação dos projetos culturais internacionais dos países, foi o campo em que foram construídas as primeiras possibilidades de apreciação de novas sonoridades e identidades nacionais por uma grande parcela da população do continente. Através de tais iniciativas abriram-se possibilidades de um mercado onde a radiodifusão comercial atuou de forma ativa e expansionista resultando numa produção que, sob a égide do modernismo e do desenvolvimento de novas mídias e sistemas de comunicação entre os países, delimitou as fronteiras estéticas e as dinâmicas das relações internacionais a partir deste momento histórico.

É justamente essa configuração sonora, plural e complexa – produzida de forma cruzada pelas políticas internas e externas do Brasil e dos EUA a partir de 1939 e coordenada pela atuação de empresas de mídia e tecnologia – que procuro analisar neste trabalho. Considero como elementos-chave, portanto, os projetos musicais produzidos pela parceria

cultural latino-americano e como forma de fortalecer a produção e a profissionalização dos compositores dos países da América do Sul nos EUA.

¹⁶ Cabe ressaltar que a autora não nega a pluralidade do processo, nem a importância da produção radiofônica ou da atuação de outros compositores e intelectuais como Charles Seeger, que só não foram incluídos nas análises pela limitação do escopo da pesquisa.

entre ambos os países durante o período que se estende de 1939 até 1945, com o final da 2ª Guerra Mundial, a morte de Roosevelt e a destituição de Getúlio Vargas do poder. Não se pode, contudo, discutir este ideal pan-americano sem antes pensar sua construção como um processo de descoberta que envolvia aceitações e conflitos entre diferentes representações, potencializados pelo contato direto trazido pela nova realidade de integração continental. Pode-se pensar ainda, considerando a crescente importância do pensamento marxista no Brasil através dos partidos socialistas brasileiros, que a penetração da cultura norte-americana, que passou a gozar internacionalmente de um relativo prestígio proporcionado sobretudo pelo crescimento econômico do país no continente, não seria, segundo Vianna (1995) aponta, considerada autêntica por ser importada pela burguesia, visão paradoxalmente compartilhada pela elite brasileira que apresentava até o final da 2ª Guerra Mundial uma grande rejeição à cultura norte-americana.

Acredito, contudo, que apesar do crescimento da influência norte-americana no Brasil no período da guerra – discutida nos trabalhos de McCann (2004) e Tota (2009), quanto tendência à americanização da produção cultural nacional –, tal fenômeno não ocorreu de forma homogênea e, por isso, pode ser melhor compreendido quando se confrontam os exemplos musicais e os discursos produzidos em ambos os casos, bem como as diferentes reações que engendraram. Por um lado, a partir de 1941, com a entrada do Brasil na guerra, o país foi exposto a um período mais intenso sob a influência da cultura norte-americana, com a realização de inúmeras “missões de boa vontade” pelo governo norte-americano, como, por exemplo, aquela que teve como representantes oficiais Carleton Sprague Smith e Aaron Copland. Por outro, os EUA nunca haviam sido tão expostos à cultura latino-americana baseada na música popular e folclórica como nesse período.

Gerson Moura (1984) identificou nesse intercâmbio de experiências uma “estratégia de mão única”, atribuindo aos norte-americanos o papel ativo da exportação de métodos e técnicas nas mais diversas áreas. Um exemplo da diferença de percepção do papel da música nas relações políticas entre o Brasil e os EUA nesse período foi observado por Tacuchian (1998) nas negociações que envolveram a participação de Villa-Lobos no projeto de boa vizinhança norte-americano. O compositor, apesar da persistência dos observadores norte-americanos no convite para a sua contribuição como informante privilegiado da música e da cultura brasileira, argumentava que sua colaboração deveria ser feita em âmbito artístico-profissional. Assim, somente pela intervenção por parte do governo brasileiro e de Charles Seeger junto aos políticos e empresários norte-americanos é que Villa-Lobos seria convidado,

ao final deste período, a apresentar sua produção como compositor em concertos e projetos de gravações, quando já não mais figurava como colaborador do Estado Novo em projetos voltados para a educação musical. Tais diferenças presentes nas negociações que envolveram as iniciativas no âmbito da doutrina pan-americanista neste período, nos revelam algumas importantes diferenças no que se refere aos modelos de representação cultural brasileiros e norte-americanos.

Segundo outras leituras deste fenômeno, tal como a realizada pelo americanista Richard Morse (1990), poder-se-ia inverter esse ponto de vista, desconstruindo o pensamento da aceitação de uma grande penetração da cultura norte-americana no Brasil ou da natural assimilação da influência latino-americana nos EUA. O autor, em seu ensaio *A formação do latino-americanista*, afirma, em relação ao arrefecimento das diferenças históricas entre a América Latina e a Saxônica, que:

A atual atitude de diversidade e tolerância *doutrinárias* que caracteriza os Estados Unidos obscurece o fato de que somos integralmente uma nação protestante, insensível e vagamente hostil com relação às fundações *sociológicas* e *psicológicas* de uma sociedade católica. (Morse, 1990, p. 214; grifo no original).

Morse descreve as diferenças estruturais entre os EUA e a América Latina como visões opostas em que o *American way of life*, de uma forma estereotipada, é frequentemente associado ao “excesso de praticidade e método, e escassez de substância filosófica e visão” (Morse, 1990, p. 213); do outro lado estaria o “*Latino way*” como “um equilíbrio precário entre repressão e permissividade” (Morse, 1990, p. 244).

Crítico em relação à tarefa dos brasilianistas que proliferaram nas universidades norte-americanas na década de 1960, Morse destaca a adoção de um certo princípio de indeterminação e a aceitação das formas lúdicas de pensamento frequentemente atribuídos aos trabalhos dos intelectuais latino-americanos. Tal visão sobre os países do hemisfério sul do continente estaria igualmente permeada de uma concepção etnocêntrica que contrapõe a América Anglo-Saxônica e a América dita “Latina”. Empréstadas da pesquisa em literatura comparada, onde tomaram forma, e repensadas com relação à música, essas discussões desafiam a refletir sobre o caso específico das produções radiofônicas analisadas nesta pesquisa, no que diz respeito ao discurso sobre o folclore que pautou as produções musicais neste período no continente americano.

Pode-se perceber nas produções da radiodifusão comercial norte-americana e brasileira nesse período tanto a presença das sonoridades regionais caracterizadas pela música folclórica como a sua transformação por meio de um processo de homogeneização que influenciou a formação dos gêneros musicais caracterizados pela designação de *música popular*.

Segundo a etnomusicóloga Ana Maria Ochoa (2003) em seu livro *Musicas locales em tiempos de globalización*, as narrativas sobre um gênero musical determinam não só o marco estético de sua definição sonora como também o marco valorativo do próprio gênero. Para a autora, essas narrativas estariam marcadas pela homogeneização, em que as semelhanças são favorecidas em detrimento das diferenças. Na criação de identidades nacionais, como afirma Ochoa, fatores étnicos, de gênero e de região, não desejáveis, são eliminados em prol das semelhanças, num processo tanto estético como ideológico.

De acordo com a etnomusicóloga, mais importante do que investigar a ideia de gênero musical como classificação sonora, é fundamental perceber o processo de formação e transformação por que passaram tais sonoridades. Antecipando Ochoa (2003), Richard Bauman (1992), no livro *Folklore, cultural performances and popular entertainments*, já dizia que para entendermos melhor essas construções simbólicas da modernidade, precisamos analisar historicamente como a criação e a transformação dos conceitos foram associados às práticas musicais. Considerando que alguns gêneros da música popular foram criados a partir das representações da indústria cultural sobre o folclore produzidas no período, penso ser importante analisar tais representações quanto à conceituação histórica do termo folclore, sua evolução enquanto movimento cultural e intelectual e sua vinculação com as produções musicais popularizadas pela radiodifusão comercial.

Em contraste com a acepção que viria a ser adotada pelos ideais iluministas e modernistas, o termo *folclore* surge ao final do séc. XVIII “como parte de uma visão unificada de linguagem, cultura, literatura e ideologia a serviço do nacionalismo romântico” (Bauman, 1992, p. 29). Segundo o autor, o folclore originalmente baseia-se em três postulados fundamentais: o estético, que considera o folclore como tradição oral, pura e não contaminada; o social, que identifica o folclore com as classes populares, urbanas ou rurais, como forma de reação aos processos de dominação cultural pelo capital e pela cultura estrangeira; a tradição, criada com base em um passado estático e atemporal, que solidifica as relações entre a nação e seus regionalismos.

Com base nas leituras de Bauman, pode-se supor que as associações mais recorrentes nos discursos vinculados às produções abordadas por esta pesquisa estariam relacionadas ao folclore como método de pesquisa e sua popularização a partir do uso comercial do termo associado à música popular e à indústria cultural. Tais produções estariam igualmente identificadas com a criação de identidades nacionais, considerando-se tais produções, tal como Bauman (1992) descreve quanto aos postulados estéticos e sociais a eles associados, como a alma e a identidade de seu povo.

Tanto os intelectuais como os músicos, compositores e arranjadores teriam se utilizado dessas concepções sobre o folclore, bem como de outras variações do termo – associadas por vezes a classificações atribuídas aos gêneros de música popular comercial – a fim de negociar os espaços e os projetos políticos referentes às suas produções. Assim como as generalizações sobre o estudo dessas sonoridades passaram a ser frequentes, pode-se admitir que a apropriação do conteúdo folclórico pela produção comercial radiofônica passou a ser alvo de crítica por parte de intelectuais como Mário de Andrade, que em crônicas publicadas nos principais jornais do país condenava tais produções como equívocos e banalizações criadas pelas empresas de radiodifusão.

Andrade, que teve sua formação como pesquisador baseada nos estudos científicos da etnologia e do folclore, defendia o papel destinado historicamente aos intelectuais e artistas na gestação de uma nacionalidade brasileira. Impulsionado pela realização da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, que teria potencializado a produção bibliográfica sobre a música nacional, o intelectual passou a afirmar ser função exclusiva dos compositores a gestação de uma nacionalidade brasileira, colaborando com o papel de transformação social através da cultura.

A apropriação desse discurso pelos produtores de rádio seguia lógicas próprias relacionadas à produção comercial, pautadas pela aplicabilidade e pela demanda de execução das obras. Apesar de empregarem discursos semelhantes no que se refere à autenticidade dos exemplos demonstrados, as produções radiofônicas obedeciam de forma menos restrita aos critérios de representação de tais signos, uma vez que o crescimento da importância de tal produção a partir da ampliação do alcance das transmissões com o projeto pan-americanista, teria provocado mudanças no formato dos programas que passariam a estar vinculados ao aumento do interesse político e comercial sobre tais produções.

Se no Brasil a produção radiofônica era influenciada pelo conceito de folclore adotado pelos intelectuais modernistas, nos Estados Unidos percebe-se a contribuição da antropologia positivista, que concebia esteticamente o folclore como elemento puro e não contaminado pela cultura moderna. Nos projetos produzidos por Alan Lomax durante esse período, tais propriedades, associadas a uma relativa permanência temporal, eram fundamentais para o processo de seleção de registros sonoros que o pesquisador realizava nas viagens de coleta pela LOC. A experiência com a pesquisa sobre o folclore lhe permitia defender uma ação social dos projetos, valorizando seus músicos e as suas participações nas *performances* e gravações; essa participação dos músicos dos contextos pesquisados foi fundamental para o sucesso comercial das produções, que tiveram, por outro lado, um papel ativo na construção de uma identidade nacional a partir da discussão sobre o uso de tais sonoridades pela mídia.

Esses diferentes modelos de representação da música folclórica corroboram a proposição de Morse (1990): também no caso das produções radiofônicas aqui analisadas, as concepções sobre as culturas norte-americana e latino-americana não se relacionariam de forma tão determinista como na literatura. Assim, os EUA, cuja identidade teria sido construída com base em uma cultura individualista e cosmopolita – distante, portanto dos locais de produção normalmente associados à música folclórica –, assimilaram a partir do projeto de Lomax, através de um maior envolvimento da intelectualidade urbana com o projeto nacionalista baseado no folclore, uma consciência social sobre tais práticas musicais, através de uma maior conexão com a performatividade dos músicos a elas associados, a ponto de promovê-los a autênticos artistas norte-americanos.

Já o Brasil, que poderia ser visto como uma sociedade que se relaciona de forma mais lúdica com a sua diversidade cultural, não aceitaria por parte de sua elite intelectual e política um envolvimento mais direto quanto ao contexto de criação de tais sonoridades. Ao contrário, mantinha, por parte de sua elite intelectual, uma postura conservadora com relação à sua identidade nacional, adotando de forma restrita a música folclórica como elemento de coesão do projeto político do governo brasileiro, tanto pela mediação dos intelectuais, tanto pelos projetos educacionais e/ou comerciais ligados a radiodifusão. Se por um lado – como aponta Mário de Andrade (1928) em *Ensaio sobre a música brasileira* – a hierarquização da produção musical brasileira reservaria à produção musical das classes populares apenas a função de entreter a audiência, inspirar e enriquecer o repertório dos compositores e músicos da tradição erudita, por outro lado a comercialização e popularização dessa produção

produziria uma inversão de posições, incluindo a crítica popular e as sonoridades regionais na construção simbólica associada à identidade nacional.

É necessário considerar também que essas distintas formas de trabalhar as manifestações musicais das classes populares foram pensadas como estratégias de criação de uma identidade nacional a por meio da música, o que é, em sua essência, um propósito por demais complexo, que apresenta ao longo de sua construção conflitos e incoerências das mais diversas. Podemos presumir que o principal ganho das produções pan-americanistas era promover a centralização do poder político e provocar um sentimento de pertença, tanto interno como externo, numa perspectiva continental que passava por profundas modificações políticas, sociais e econômicas.

A fim de apresentar algumas reflexões sobre a caracterização dos modelos de produção das práticas musicais e dos discursos tratados nesta pesquisa, na próxima seção examino como os conflitos gerados pelos processos de comodificação destas construções sonoras simbólicas associadas ao discurso do folclore podem ser observados nas produções radiofônicas que passaram a ser consideradas como representações oficiais de uma identidade nacional. Mais ainda, como tais sonoridades vieram a sintetizar elementos tão díspares a ponto de se aglutinarem em um discurso unificador em prol de uma cultura e de uma identidade nacional. Com esse propósito, analiso os primeiros envolvimento de Lomax e Gnattali com projetos comerciais dinamizados pelos incentivos oficiais dos governos norte-americano e brasileiro, fundamentais para o desenvolvimento dos modelos de representação adotados posteriormente por ambos nos programas radiofônicos de conteúdo folclórico.

1.2 Ensaios preliminares: elaborações sonoras do *folk* nas Américas

Com o objetivo de explorar mais detalhadamente os conceitos referentes à construção de um ideal musical pan-americanista nas narrativas musicais objeto desta pesquisa abordo nesta seção dois ensaios preliminares dessa problemática. O primeiro trata da “Fantasia brasileira nº 1”, considerada como uma das primeiras incursões de Gnattali na linguagem radiofônica. Nesta produção infere-se que Gnattali teve como modelo estético as estratégias de representação do nacional-popular utilizadas pelos compositores modernistas brasileiros inspirados nas vanguardas europeias e que foram incitados a partir das discussões apresentadas por Andrade (1928). A “Fantasia” ganha, portanto, destaque pela sua veiculação

sonora como parte da representação cultural do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939.

O segundo dedica-se à atuação profissional de Alan Lomax durante o ano de produção da sua primeira série para o projeto American School of the Air, da CBS, focando a sua participação em diversos projetos vinculados à produção comercial de música folclórica, tanto para a Feira Mundial de Nova York como para o projeto de pesquisa de novas linguagens para a radiodifusão educativa que utilizava o conteúdo do arquivo de canções folclóricas da LOC. A partir das declarações dos musicólogos e compositores Charles Seeger e Ruth Crawford Seeger, que auxiliaram nas coletas e transcrições das práticas musicais para os livros publicados por Lomax (1934, 1941) *American ballads and folk songs* e *Our singing country: a second volume of American ballads and folk songs*, procuro analisar como as estratégias de pesquisa desenvolvidas por Lomax e seus colaboradores influíram na produção e construção dos modelos de representação do folclore utilizados em seus projetos radiofônicos.

Evidenciando elementos que acredito serem responsáveis pela construção dessas narrativas musicais, busco refletir sobre os processos de performatividade responsáveis pela composição das narrativas e estruturas musicais segundo modelos estéticos e sociais específicos. Penso serem úteis esses processos de performatividade para as discussões acerca das funções sociais e políticas desempenhadas pelas trilhas sonoras criadas por Gnattali e Lomax para os programas de rádio.

Considerando que tais narrativas e estruturas musicais se relacionam diretamente com a rede musical pan-americana abordada na seção anterior, infiro que a “Fantasia brasileira nº 1”, composição de Gnattali gravada pelo comissariado brasileiro especialmente para serem utilizadas nos pavilhões das Feiras de Nova York e São Francisco em 1939, representa parte dos esforços produzidos pelo governo brasileiro para afirmação de sua identidade cultural no novo cenário pan-americano em que o governo norte-americano se mostrava especialmente interessado nesta nova produção.

Para concretizar a Feira Mundial de Nova York, uma das mais importantes feiras internacionais da primeira metade do século, o governo norte-americano reuniu grandes esforços econômicos e políticos, por meio de um consórcio público-privado que incluía investimentos nacionais e internacionais. Da representação brasileira, o evento recebeu, além do investimento federal, a colaboração direta do governo de alguns estados que queriam

garantir a sua participação na exibição.¹⁷ O governo norte-americano, por sua vez, buscava com a feira atrair investimentos e conquistar novos mercados, ampliando sua participação econômica na América Latina. Nesse mesmo ano, o governo de Roosevelt não só criou divisões especializadas em assuntos culturais (na OCIAA) e musicais (na PAU), mas também passou a investir em projetos que enfatizassem a importância da cooperação interamericana, por meio de políticas de isenção fiscal destinadas a empresas de mídia e infraestrutura que tivessem interesse em investir na América Latina. Tais projetos foram se multiplicando entre os anos de 1939 e 1945 em diversas áreas consideradas estratégicas, como foi o caso das transmissões de rádio por meio do sistema de ondas curtas para a América Latina.

Se para o governo norte-americano o objetivo dos projetos de intercâmbio musical era atrair o interesse dos demais países do continente a fim de estabelecer pontes para alianças culturais, econômicas e políticas mais duradouras, o projeto de transmissão de programas radiofônicos em ondas curtas para a América Latina surge como uma consequência lógica dessas políticas, que visavam por meio da mídia suplantar as influências culturais alemã e italiana no continente. Com o objetivo de garantir o sucesso da iniciativa, o governo norte-americano investiu tanto em infraestrutura como em novas linguagens para a mídia, por meio de incentivos a empresas e investidores norte-americanos, como é o caso do projeto de radiodifusão da LOC e do projeto coordenado pela Universidade de Princeton que teve a colaboração do sociólogo alemão Theodor Adorno – analisado oportunamente no capítulo 3.

Os documentos acessados nesta pesquisa evidenciam que as primeiras iniciativas relacionadas ao projeto radiofônico norte-americano para a América Latina – liderado pelo empresário Rockefeller – surgiram de forma conjunta às primeiras representações e produções musicais internacionais dos países que participaram do evento na cidade de Nova York. A feira atuou como um laboratório tanto para os produtores estrangeiros como para os empresários norte-americanos, que nesse momento buscavam mais informações sobre a cultura e música dos países da América do Sul, ainda pouco conhecidas no país.

Em 1939, ano de abertura da Feira Mundial Lomax estava se preparando para importantes mudanças em seu projeto de vida após o seu primeiro ano de trabalho na LOC,

¹⁷ O comissário geral do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939, Armando Vidal, bem como a comissão organizadora, formada inicialmente por um conjunto de especialistas em várias áreas de interesse econômico e estratégico – notadamente os representantes políticos dos diversos ministérios de Vargas –, tinham como função principal a criação das comissões executivas responsáveis por apresentar projetos para a feira. Alguns desses projetos foram escolhidos por meio de editais públicos e outros foram apresentados diretamente à comissão pelos especialistas –como, por exemplo, o projeto de gravação de música sinfônica brasileira financiado por produtores e exportadores de café Vidal (1941, p. 72).

quando passaria a atuar diretamente na indústria cultural por ocasião de sua mudança para a cidade de Nova York. Tal mudança acompanha também o crescimento da importância das novas representações sobre a música folclórica, e podem ser observadas pelo interesse do governo norte-americano, manifestado através do diretor de música da feira mundial de Nova York Olin Downes em parceria com o diretor da divisão de música da LOC Harold Spivacke, chefe de Lomax, em produzir uma apresentação sobre música folclórica durante o evento, o que fez com que Lomax fosse consultado sobre o projeto.

A sua correspondência profissional desse ano aponta que não obstante o interesse dos organizadores pelo trabalho de Lomax, a proposta não seria levada a cabo, devido à limitação da influência daqueles nos projetos financiados pela iniciativa privada: em uma carta enviada a Spivacke, Downes explica que os restaurantes do espaço internacional da feira, onde seriam realizadas as *performances*, já estavam se articulando, por si próprios, para apresentar espetáculos musicais com temáticas regionais (Downes, 1938). Lomax ficaria encarregado, contudo, de treinar alguns dos grupos musicais designados para apresentações pontuais na feira, durante o mês de janeiro de 1939, além de ajudar nas *performances* de compositores norte-americanos organizadas por Spivacke, durante os meses de agosto e setembro (Downes, 1938).

À parte as dificuldades de tempo e estrutura, pode-se supor que as mudanças de planos no que diz respeito à atuação de Lomax nos projetos da feira têm a ver com o comprometimento do pesquisador com outros projetos igualmente importantes para a divulgação do acervo da LOC, que envolviam as suas aptidões enquanto especialista sobre o folclore norte-americano. Nesse mesmo ano, Lomax passou a atuar no projeto de pesquisa sobre novas linguagens para programas radiofônicos com o conteúdo do arquivo, que teve financiamento da fundação Rockefeller e o apoio da divisão de rádio do OCIAA. Tal envolvimento com projetos ligados às empresas de mídia – e especificamente com a linguagem radiofônica, que representava um campo inteiramente novo para o pesquisador –, se apresenta como uma importante etapa do amadurecimento profissional de Lomax como produtor e uma das principais razões para a sua rápida evolução e adaptação aos formatos dos programas radiofônicos que passou a dirigir na CBS.

Tanto as inovações técnicas utilizadas no projeto de rádio da LOC que inferimos terem sido aproveitadas juntamente com o acervo AFS da LOC para a produção dos programas radiofônicos de Lomax, como as experiências na produção musical de trilhas sonoras para a radiodifusão comercial inspiradas nas pesquisas de Andrade (1928) que deram origem à

Fantasia de Gnattali, se apresentam como as primeiras possibilidades de investigação das estratégias de produção dos discursos sobre a música folclórica que estavam sendo negociados em campo entre os produtores e pesquisadores por meio dos projetos incentivados pelos governos norte-americano e brasileiro neste período.

Antes de comentar a “Fantasia brasileira nº 1” de Gnattali, contudo, considero importante esclarecer tanto o processo de escolha e gravação da obra para a coleção de discos produzida especialmente para a Feira Mundial como a proposta para o seu uso no pavilhão brasileiro considerando as demais *performances* musicais planejadas. A proposta da comissão geral da Feira Mundial era montar uma representação futurista da cultura humana tendo em vista o aspecto modernista dos projetos apresentados. Dentro dessa perspectiva futurista, o projeto brasileiro, que contava com pavilhões exclusivos construídos nos espaços internacionais das feiras de Nova York e de São Francisco, procurava apresentar tanto os grandiosos recursos naturais do país como a sua produção cultural centrada na literatura, nas artes e na música.

No projeto de construção do pavilhão para a Feira de Nova York, foram planejados um amplo salão com mezanino, onde seriam dispostos os mostruários de matérias-primas e produtos industriais ligados aos mais variados aspectos da vida nacional; um salão de honra “em homenagem à política de boa vizinhança norte-americana” (Vidal, 1939); um restaurante, onde ocorreriam as apresentações de música brasileira ao vivo, e um auditório, reservado às cerimônias oficiais e à exibição de filmes, que ligava o prédio ao jardim – como se pode ver nas fotografias 1 e 2.

Fotografia 1 – Pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York 1939

Fotografia 2 – Lago com vitórias-régias e parte externa do pavilhão brasileiro



Fonte: Vidal (1939, p. 12, 37).

Nos espaços reservados ao salão de honra, ao auditório e ao restaurante, poderiam ser apreciadas diversas representações culturais do país, que incluíam pinturas de Portinari e esculturas do modernista Celso Antônio, fotografias e filmes de curta duração sobre diferentes aspectos da vida cotidiana brasileira, além de *performances* musicais. Segundo o estudo de Tota (2009), para o comissariado brasileiro a feira seria um grande *show*, onde o país poderia demonstrar não só suas riquezas naturais como seu espírito forte e criativo.¹⁸

Tota afirma ainda que a maior atração do pavilhão brasileiro poderia ser encontrada em seus restaurantes, onde as *performances* ao vivo da música nacional eram realizadas. “Os visitantes podiam então ‘ver’ e ‘sentir’ o Brasil através da música de seus compositores” (Tota, 2009, p. 62). Na fotografia 3, podemos visualizar melhor o ambiente criado para as *performances* ao vivo; em destaque, o palco que se posicionava atrás da pista de dança, os instrumentos utilizados e a inscrição na parede do nome do líder da orquestra, Romeu Silva.

¹⁸ Em 18 de setembro de 1938, durante as preparações para a feira, o comissariado encarregado da exibição publicou uma portaria proibindo qualquer regionalismo exacerbado por parte da representação brasileira, elemento que começava a transparecer nas diversas propostas apresentadas. A portaria sugeria medidas de controle das iniciativas, para que elas apresentassem ao mundo o Brasil como “um todo econômico, homogêneo e indivisível” (Todos..., 1938).

Fotografia 3 – Restaurante do pavilhão brasileiro na Feira de Nova York de 1939



Fonte: Vidal (1939, p. 29).

Em setembro de 1939, as estações de rádio brasileiras e norte-americanas transmitiram diretamente do pavilhão brasileiro um programa produzido pela rede NBC e organizado pelo DIP. O programa, de 30 minutos de duração, anunciava a apresentação da Orquestra de Romeu Silva com um repertório composto por música brasileira e norte-americana. Várias das músicas interpretadas nesse programa – incluindo “Cidade Maravilhosa”, de André Filho, os sambas “Implorei”, de Nássara, e “Camisa Amarela”, de Ary Barroso, além do tema instrumental “Odeon”, de Ernesto Nazareth – faziam parte do repertório arranjado nos anos 1930 por Gnattali para a orquestra de Silva. Podemos inferir pela faixa 1 do CD 1 anexo, que os arranjos executados pela orquestra se aproximavam da sonoridade que Gnattali passaria a ser conhecido na Rádio Nacional, tendo em vista que o repertório executado na feira foi baseado nos arranjos criados pelo compositor brasileiro.

Além das atividades musicais oferecidas pelo comissariado no pavilhão, o departamento musical da feira organizou uma programação que abrangeu todo o período da mostra com *performances* ao vivo de artistas brasileiros como o pianista Arnaldo Estrella, a cantora Elsie Houston e a Orquestra de Romeu Silva nos espaços internacionais destinados às apresentações musicais. A inédita coleção de 31 discos produzida para a feira – com obras de um seletivo grupo de compositores eruditos brasileiros interpretadas pela orquestra do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro e registradas pelas gravadoras Odeon Records e Radio

Corporation of America (RCA-Victor) – foi positivamente comentada pela crítica brasileira e norte-americana, funcionando como uma estratégia de divulgação da representação do país na exibição internacional.

William Berrien, membro da American Council of Learned Societies, responsável pela seção de música do *Handbook of Latin American studies* de 1939, descreve a coleção como de magnitude e importância inigualáveis, por apresentar obras de compositores brasileiros em uma produção “bastante aceitável” para os padrões da época. Berrien afirma ainda que as gravações, apesar de não apresentarem uma qualidade uniforme, foram classificadas como excelentes por passarem uma ideia bem adequada da riqueza das sonoridades apresentadas pelas obras, o que possibilitaria a alguns números da coleção, especialmente a “Ária das Bachianas Brasileiras”, de Villa-Lobos, o lançamento comercial nos EUA (Berrien, 1940, p. 403).

O compositor mais gravado na coleção foi Francisco Mignone, que além de dirigir a orquestra em algumas gravações, coordenou o projeto, e foi apontado por Mário de Andrade (1963d, p. 283) como o principal responsável por sua realização. Todos os rótulos dos discos apresentavam uma etiqueta em inglês anunciando tratar-se de uma produção gravada especialmente para a *World Fair of New York of 1939* e para a *Golden Gate International Exposition*. Conforme descrito no álbum oficial sobre o pavilhão (Vidal, 1939, p. 70), a coleção de discos gravada pelo comissariado serviria não só como tema para os programas radiofônicos norte-americanos sobre a música brasileira, mas também como fonte de consulta para compositores, regentes e críticos musicais norte-americanos em bibliotecas, acervos e universidades. Segundo o álbum de Vidal, a coleção teria servido como fundo sonoro para as amostras exibidas no pavilhão, irradiada por quatro alto-falantes espalhados pelo prédio que, como bem observou Mário de Andrade na sua crítica sobre a coleção, acabariam servindo como trilha sonora do pavilhão durante os intervalos dos filmes projetados no grande auditório (Andrade, 1963d, p. 283). Conforme consta no compêndio preparado por Claude Collins, que organizava a seleção de filmes exibidos na feira, o Brasil figurava como o segundo pavilhão em número de filmes exibidos (somente superado pela representação inglesa), com uma programação intensa de segunda a sexta das 14 às 19 horas, abrangendo 82 títulos. (Collins, 1939)

A trilha sonora produzida pela execução dos discos também compunha o exótico cenário de vitórias-régias, palmeiras e aves tropicais produzido para o pavilhão. Tal trilha serviu ao público que visitava diariamente o pavilhão como um exemplo sonoro da

diversidade cultural brasileira, relacionada com a grandiosidade dos recursos naturais exibidos em seu interior.¹⁹ A audiência era constante, formada por cerca de 12 mil visitantes por dia atraídos pela curiosidade do que seria a tal Terra Brasilis.

A seleção da amostra sonora, que pretendia abarcar os compositores mais representativos da nova música brasileira, não foi livre de controvérsia,²⁰ mas agradou críticos e visitantes de todas as nacionalidades, a ponto de colaborar com o tema do primeiro Festival de Música Brasileira, ocorrido no Museu de Arte Moderna de Nova York de 16 a 20 de outubro de 1939 e patrocinado pelo comissariado brasileiro. Ao longo dos cinco dias de festival, a programação que foi dividida em três partes – que tinha o objetivo de demonstrar uma conexão estreita entre a música erudita e a popular – contou com o maestro Burle Marx, o pianista Artur Rubinstein, a cantora Elsie Houston e a orquestra de Romeu Silva. A orquestra brasileira de música popular de Silva, diferente do que apresentou no restaurante do pavilhão, interpretou arranjos e obras inéditas de alguns de seus componentes, como o pianista Vadico, que era um dos principais orquestradores e parceiros dos sambas de Noel Rosa. Quanto às obras eruditas tocadas durante o festival, teve grande ênfase a produção de Villa-Lobos, e também foram apresentados alguns temas que faziam parte da coleção de discos – a “Fantasia” de Gnattali, contudo, não foi incluída no repertório executado ao vivo.

Pode-se perceber na seleção das obras que integraram a coleção de discos e no programa exibido no Festival de Música a cartilha nacionalista que marcou os projetos culturais durante o período varguista no Brasil. Apesar de não ter sido executada ao vivo durante o evento, a “Fantasia brasileira” de Radamés Gnattali foi concebida como uma trilha sonora leve e aberta, um mosaico sonoro modernista costurado por hábeis contrapontos que contrastavam esteticamente com a massa compacta e pesada da tradição europeia apresentada nos pavilhões vizinhos – que dominava, até então, as artes e a produção cultural no continente americano.

Conjecturo que a obra de Radamés Gnattali “Fantasia brasileira n° 1” surja nesse momento como parte da elaboração de um modelo descritivo e marco estético da definição

¹⁹ Segundo a reportagem publicada no jornal A Noite em 27 de agosto de 1939, “os ‘shorts’ [filmes de curta duração] do Departamento de propaganda e do Ministério da Agricultura constituem atração no pavilhão do Brasil, na Feira de Nova York.” (O Cinema..., 1939, p.6)

²⁰ O maestro Eleazar de Carvalho fez uma declaração na coluna de música do *Jornal do Brasil* em fevereiro de 1939 afirmando ser a coletânea de discos “uma oportunidade não aproveitada”. Para o maestro, tal coletânea teria sido feita sem um “critério consciencioso na seleção”, deixando de fora alguns compositores essenciais como José Maurício, Leopoldo Miquez e Luciano Gallet, bem como a obra de Assis Republicano em homenagem a Getúlio Vargas. Carvalho afirma ainda ser contra a inclusão de solistas estrangeiros na coletânea, referindo-se ao pianista Tomas Teran, pelo fato de no país existirem instrumentistas suficientemente capazes (Propaganda..., 1939, p. 7).

sonora entre a música “erudita” e a música “popular” que vinha sendo utilizado pelo compositor em suas produções para a Rádio Nacional. Tal marco estético diferenciaria as orquestrações desenvolvidas por Gnattali, por exemplo, daquelas de Pixinguinha, consideradas pelos críticos musicais brasileiros como “regionais” e, portanto, não adequadas à síntese moderna e internacional desejada pelos produtores responsáveis pelos projetos musicais da radiodifusão comercial.

Com referência ao discurso musical da obra, procuro mostrar a seguir os principais signos sonoros utilizados por Gnattali, que fazem parte do marco acionado nas produções da Rádio Nacional e se diferenciam tanto dos arranjos tradicionalmente associados ao samba como das orquestrações produzidas pelos compositores modernistas presentes na coleção da feira, como o “Batuque” de Oscar Lorenzo Fernandez.

A composição de Gnattali, registrada de acordo com as mais avançadas técnicas de gravação disponíveis no país, foi considerada em termos de qualidade e definição superior aos demais discos lançados pelas gravadoras brasileiras no período.²¹ A gravação foi distribuída em três lados de dois discos de 12 polegadas de 78 rotações; o lado B do terceiro disco trazia a composição “Batuque”, de Oscar Lorenzo Fernandez – que se encontra, assim como a peça de Gnattali, nas faixas 2, 3, 4 e 5 do CD 1 anexo.

Planejada como uma trilha sonora para a primeira transmissão em ondas curtas da radiodifusão brasileira, a obra, com 10 minutos e 42 segundos de duração, foi seccionada em três partes em uma sequência rápido-lento-rápido e adaptada aos formatos impingidos pela gravação fonográfica:

- A. Parte I – Animado (120 bpm – 3 minutos e 48 segundos). Marcada por uma longa introdução rítmica em A1, a seção inicia com a apresentação do tema com orquestra em A2, segue com uma passagem de piano solo em A3 e uma variação final do tema com piano e cordas, terminando em A4 com uma cadência harmônica imperfeita.
- B. Parte II – Lento (62 bpm – 3 minutos e 40 segundos). A seção inicia-se em B1 com a citação do tema de “Casinha pequenina” orquestrado nas cordas e segue em B2 com um trecho de piano solo com variações da melodia B1, para em

²¹ A coleção de discos de que a composição de Gnattali fez parte (junto com outras de Villa-Lobos, Francisco Mignone e Carlos Gomes) foi gravada no novo sistema elétrico da RCA-Victor e por isso teria uma maior qualidade e duração do que os registros feitos pelas gravadoras brasileiras que ainda adotavam o sistema mecânico.

seguida rerepresentar o tema com o solo de trombone em B3 acompanhado pelo piano e pela orquestração das cordas. A seção finaliza em B4 com um arranjo de cordas que executa uma variação do arranjo B1, apresentando um contraponto ativo no violoncelo que finaliza o trecho em uma cadência harmônica perfeita.²²

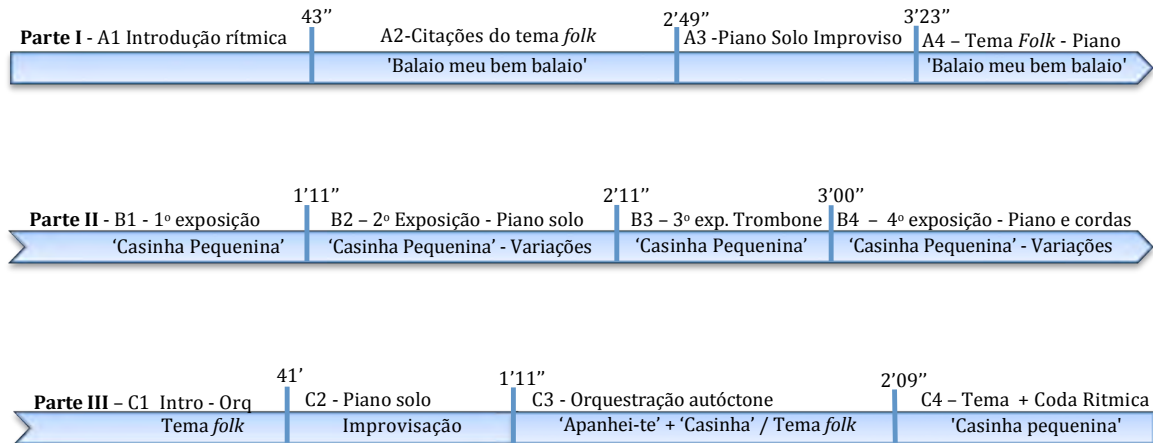
- C. Parte III – Vivo (132 bpm – 3 minutos e 16 segundos). A seção inicia-se em C1 após uma breve introdução rítmica apresentando um novo tema (*folk*) com caráter modal mixolídio e a presença de uma percussão autóctona, seguido do piano solo C2 com improviso e menções à melodia C1, retornando em seguida com a orquestração em C3 da superposição de dois temas da música popular, uma mudança súbita para o tema de C1 e a conclusão com uma cadência plagal após as variações do temas executados em B4 e C1.

Com a ajuda do diagrama 1, a seguir, realço, por meio das técnicas orquestrais empregadas, os principais signos musicais que foram trabalhados por Gnattali. Neste inventário se destaca, pela superposição de melodias aparentemente contrastantes, a terceira parte, que faz citação da modinha “Casinha pequenina”, do paraense Bernadino Belém de Souza, e a primeira e a segunda parte do acompanhamento rítmico e melódico do choro “Apanhei-te cavaquinho”, de Ernesto Nazareth, como um quebra-cabeça que foi meticulosamente colado pelo compositor. Tais inserções, assim como as passagens orquestrais presentes no primeiro movimento e as variações melódicas executadas pelo violoncelo e pelo trombone no segundo movimento, interligadas pelas intervenções orquestrais e cadências ao piano, dão a impressão de que tal bricolagem foi produzida com base em temas que já faziam parte do universo de criação do pianista-compositor que propõe uma possibilidade de síntese dos temas e ritmos folclóricos que influenciaram as sonoridades pensadas para trilhas sonoras criadas por Gnattali neste período.²³

²² Percebe-se que o andamento desta seção presente na gravação era mais cadenciado do que na versão executada para o programa radiofônico, que seguia a indicação do andamento Expressivo – 104. A versão mais lenta, presente na gravação, tinha como objetivo alongar o trecho instrumental e assim preencher os três minutos necessários para o registro de um dos lados dos dois discos de 12 polegadas reservados para a obra.

²³ A harmonização dos elementos urbanos e rurais, cosmopolitas e regionais seria a maior dificuldade comentada por Mário de Andrade em sua crítica às composições que Gnattali produziu no período. Segundo Andrade: “O autor divaga quando quer se exprimir acima do indivíduo, como representante de uma raça”. E ainda na mesma crítica: “É incontestável que nesta adaptação entre o nacional e o europeu, Radamés Gnattali ainda não alcançou a pacificação de elementos tão díspares” (Andrade, 1938).

Diagrama 1 – Citações e dinâmicas musicais presentes na
“Fantasia brasileira nº 1” de Radamés Gnattali



Mesmo a presença de variadas técnicas de orquestração – que fazem referência direta às linguagens da música erudita e popular²⁴ no tratamento dado aos diferentes naipes instrumentais que conduzem a obra – não é capaz de descaracterizar a proposta mais evidente do autor de apresentar uma modelagem dos signos musicais baseados na pesquisa do folclore. Além da superposição de temas associados à música popular urbana, Gnattali procurou apresentar novas estruturas melódicas com base em células rítmicas sincopadas já exploradas pelo repertório nacionalista romântico brasileiro, revistos com base em pesquisas sobre os gêneros musicais folclóricos que influenciaram a produção musical dos compositores modernistas por meio da forma rapsódica prescrita por Andrade (1928).

Dessa forma, os padrões rítmicos apresentados tanto no piano como nos demais instrumentos em A1, A2 e A3 são executados em resposta aos diversos ataques instrumentais que remetem a duas obras emblemáticas do nacionalismo romântico: “A sertaneja”, de Brasília Itiberê da Cunha, e as orquestrações da “Suíte brasileira”, de Alberto Nepomuceno – assim como Gnattali, ambos faziam uso do tema folclórico “Balaio, meu bem, balaio”. As células rítmicas sincopadas apropriadas do tema folclórico e que teriam sido utilizadas em tais obras, tal como procuro identificar no exemplo musical 1, serviram como *leitmotiv* da melodia principal da “Fantasia” executada por diversas vozes.

²⁴ A dualidade entre “erudito” e “popular” deve ser considerada aqui em razão de que, no momento histórico em que se concentra esta pesquisa, essa discussão era aguda – esse assunto será aprofundado nos próximos capítulos, com base em exemplos e dados biográficos.

Exemplo musical 1 – Células rítmicas desenvolvidas nos temas de “Fantasia brasileira nº 1”

A harmonização das vozes presentes no primeiro e no terceiro movimentos produz uma textura urbana e cosmopolita, atribuída por Andrade a uma sonoridade considerada “jazzificada”.²⁵ Tal sonoridade, somada aos efeitos sonoros produzidos por instrumentos regionais, tinha como objetivo produzir uma textura de destaque para os motivos melódicos apresentados. Já a primazia do piano como solista em alguns trechos se justificaria tanto pela facilidade do autor em executar as cadências no instrumento como pela produção de uma metáfora de sua trajetória em busca do elemento *nacional-popular* para as suas composições.²⁶ Os trechos executados no piano solo apresentam construções melódicas que remetem às obras que foram compostas por Gnattali para o instrumento nesse período, tais como “Rapsódia brasileira: para piano solo” (1930) e “Concerto nº 2 para piano e orquestra” (1936).²⁷ Essas obras foram feitas, segundo o depoimento de Gnattali ao MIS, sob influência

²⁵ A sonoridade jazzística atribuída por Andrade (1939/1963d) pode ser explicada, em parte, pelo caráter universalista nas técnicas orquestrais e pela homogeneidade na escolha dos elementos regionais da peça, composta originalmente para o programa *Meia hora de música brasileira*. A escolha do tema e sua orquestração devem ser compreendidos, portanto, tendo em vista os objetivos da transmissão planejada por Lourival Fontes, chefe do departamento de Propaganda e Difusão de Getúlio Vargas antes do golpe que implementou o regime do Estado Novo. O programa, que apresentou também arranjos para temas populares como “Cidade maravilhosa”, de André Filho, “Carinhoso”, de Pixinguinha, e “No tabuleiro da baiana”, de Dorival Caymmi, visava a fácil assimilação do conteúdo estético proposto na apresentação de uma nova sonoridade da música brasileira, moderna e popular, elementos que seriam fundamentais para o êxito no novo regime.

²⁶ O nacional-popular a que me refiro se conecta à ideia defendida por alguns autores – como Hobsbawm e Ranger (1997) e Gellner (1983) – de que a identidade nacional é uma construção simbólica e a sua autenticidade pode ser depositada na tradição da cultura popular. No Brasil foi amplamente analisada, tal como Vianna (1995) propõe em seu livro “O Mistério do samba”, através da construção, recente, do gênero samba, alçado neste período a condição de música nacional. O autor destaca também que essa homogeneização, contudo, não seria capaz de excluir por completo a heterogeneidade da cultura brasileira.

²⁷ A peça “Rapsódia brasileira: para piano solo” (1930) foi executada pela primeira vez pelo autor juntamente com outras obras do repertório de concerto para piano (como as de Schubert, Liszt e Debussy) num recital realizado em Porto Alegre em 9 de julho de 1931. “Rapsódia” seria a primeira obra de expressão de Gnattali, amplamente analisada e aceita pela crítica carioca e gaúcha na transição entre sua curta carreira como concertista para o compositor nacionalista. Já o “Concerto nº 2 para piano e orquestra” (1936) foi executado

de autores do período romântico presentes no repertório executado em seus recitais como pianista, tais como Franz Liszt em “Hungarian rhapsody nº 9” (1847) e Richard Strauss em “Burleske for piano and orchestra in D minor” (1894).

O segundo movimento da peça sugere um contraste ao caráter rítmico inicialmente proposto que é retomado pelo compositor no último movimento. Nesse trecho Gnattali utiliza da modinha como um legítimo gênero de canção folclórica urbana brasileira, apresentando as qualidades necessárias do que Mário de Andrade (1928) procurou definir como um exemplo de canção nacional. Gnattali explora os traços essencialmente melódicos do tema “Casinha pequenina”, apresentando-o tanto em sua forma completa, B1 e B3, como em algumas variações melódicas rearrmonizadas pelo arranjo de cordas e pelo improvisado do piano em B2, e novamente pelas cordas em B4. Como acompanhamento de tais variações são introduzidas novas texturas pela orquestra de cordas, que parecem se aproximar, em alguns momentos, do estilo de orquestração de Villa-Lobos principalmente ao final da segunda parte, em B4, quando o tema passa a ser executado pelo violoncelo.

Já o terceiro movimento traz uma bricolagem de toda a obra, apresentando não só as células rítmicas e contornos melódicos do primeiro e segundo movimento em C2 e C4 como duas sonoridades novas: a melodia principal da seção C1, construída a partir do modo mixolídio, e instrumentos de percussão como a matraca e o ganzá em C1 e C3, e que busca evidenciar a presença arcaica modal na música folclórica brasileira já associadas, nesse período, à ideia de brasilidade em música.²⁸ Parte dessas propostas temáticas estão presentes nas digressões sobre a instrumentação e a melodia apresentadas na primeira parte do livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (1928), que apresentava novas possibilidades de representação de signos sonoros nacionais e era fonte de inspiração constante para os compositores modernistas. Como veremos mais adiante, Gnattali não só leu o ensaio como consultou Mário de Andrade sobre como representar determinados gêneros musicais *folk* em suas composições.

pela primeira vez pelo pianista Arnaldo Estrela que era, assim como Gnattali, músico da Rádio Nacional. A primeira audição foi feita em uma transmissão exclusiva da rádio após o pianista ter vencido o concurso Columbia Concerts, criado pela CBS como parte dos projetos pan-americanistas. A peça foi também incluída na excursão do pianista aos EUA em 1942 e executada por três orquestras norte-americanas em Chicago, Washington e Filadélfia, sendo que uma das *performances* foi transmitida pela CBS por ondas curtas diretamente da capital americana.

²⁸ “Matraca – Instrumento de percussão do mesmo princípio construtivo do reco-reco. Consiste basicamente numa lâmina de madeira relar sobre a outra, esta dentada. Produz assim um trilo ruído” (Andrade, 1989, p. 257).

Uma vez identificados os principais signos musicais por meio da apreciação crítica da gravação da obra, pode-se supor que, com a sonoridade produzida para a “Fantasia brasileira nº 1”, Gnattali tinha o objetivo – que perseguia nesse período – de conceber uma moderna representação da música popular brasileira que atendesse aos anseios de produtores de rádio, folcloristas, políticos e audiência. A opção por uma linguagem mista entre a música erudita e a popular baseada na utilização de “material folclórico” ia ao encontro do que parte dos musicólogos e intelectuais brasileiros defendiam, ao mesmo tempo em que acatava as necessidades dos produtores de rádio e políticos com relação às produções musicais da radiodifusão comercial brasileira – tanto para o mercado nacional como pan-americano. Deduzo que essas produções foram o resultado tanto da leitura atenta das publicações de Mário de Andrade como do treinamento técnico-musical de Gnattali durante a sua carreira como pianista – sua atividade como arranjador e pianista atuante na cena carioca foi fundamental para o desenvolvimento do seu processo composicional.

A relação entre as necessidades de representação da moderna música brasileira e a atuação de Gnattali em tais projetos leva a pensar que as propostas apresentadas nas trilhas sonoras produzidas para a mídia estavam vinculadas às redes e instituições descritas no tópico anterior, que foram responsáveis pelas primeiras produções musicais para o mercado internacional. Outras informações presentes nos documentos sobre as produções realizadas pelo comissariado brasileiro para a Feira Mundial de Nova York mostram um pouco mais dos bastidores da seleção do repertório que seria gravado para a coleção de discos. Segundo consta no relatório entregue em 1941 por Armando Vidal às autoridades brasileiras, a seu pedido, “um repertório de música brasileira moderna foi preparado pelo diretor do Instituto Nacional de Música Guilherme Fontainha com o auxílio do professor da cátedra de Folclore Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, cuja execução musical foi entregue a cargo de Villa-Lobos e Francisco Mignone” (Vidal, 1941, p. 72).

Presumo que a composição do estreante Radamés Gnattali tenha sido incluída na coleção tanto pelo fato de seu ex-professor Guilherme Fontainha ter sido um dos responsáveis pela seleção do repertório como pelas suas atividades como arranjador da Rádio Nacional, compositor e pianista de destaque nos ambientes de concerto da música erudita nacional. Outras influências podem ser percebidas na elaboração da série: Mário de Andrade, após afastar-se das atividades na Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo e fixar-se no Rio de Janeiro em 1938 – onde trabalhou como professor universitário e crítico musical –, aproximou-se de intelectuais e artistas ligados ao governo, como Augusto Meyer e Cândido

Portinari, bem como de pesquisadores e compositores cariocas, como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Villa-Lobos e Francisco Mignone. A crítica de Andrade publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 1939 sobre a coleção de discos demonstra essa proximidade com os responsáveis pelo projeto e indica que a sua presença, mesmo não oficial, contribuiu para a seleção dos compositores da série.²⁹

A participação de Andrade pode ser notada não só no repertório escolhido para as gravações como nas propostas musicais apresentadas pelos compositores no que se refere às escolhas dos signos, como se pôde observar na gravação. Gnattali teria entrado em contato pela primeira vez com Mário de Andrade por intermédio do escritor gaúcho Augusto Meyer. Escrevendo para o musicólogo – pelo menos duas vezes, em agosto de 1933 e em setembro de 1934, período em que realizava uma intensa experimentação dos signos musicais folclóricos em sua composição –,³⁰ Gnattali se refere diretamente ao livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) como fonte de inspiração para o seu processo composicional. Além de consultar Andrade sobre determinados “gêneros de música folclórica” que procurava apresentar em suas obras, Gnattali solicita um livreto de sua autoria para uma ópera que pensava em compor (Gnattali, 1933,1934).

Gnattali não seria o único compositor influenciado pelo livro de Andrade (1928), publicado no mesmo ano que a sua obra mais famosa, o romance *Macunaíma*. Como afirma Arnaldo Daraya Contier, o *Ensaio sobre a música brasileira* tornou-se, por seu conteúdo “programático, polêmico e doutrinário-dogmático” (Contier, 1995, p. 86), uma bíblia para os compositores nacionalistas brasileiros – lida, debatida e citada por folcloristas, historiadores, críticos e intérpretes. No ensaio, Andrade defende a função social do artista nas discussões sobre a nova estética da música brasileira, posicionando-se claramente a favor da inclusão de conteúdos étnicos nas obras nacionalistas. Apesar de terem sido adotadas nesse momento pelos compositores modernistas, essas sonoridades tinham sido alvo, anos antes, de críticas por parte da elite musical do país, que as considerava inferiores e responsáveis pelo atraso estético e técnico da cultura brasileira.

²⁹ “Não pude concordar com Francisco Mignone em ter preferido as danças à abertura do "Guarany". As danças ouvidas assim, sem o disfarce do bailado e o divertido de muitos penachos salteando em busca de coreografias provaram bastante a sua facilidade musical” (Andrade, 1939/1963d, p. 284).

³⁰ A julgar pela mudança de tratamento, de um tom formal na primeira carta para um tom mais coloquial na segunda, pode-se inferir que os dois tenham se encontrado uma segunda vez nesse intervalo. Suponho que o primeiro encontro tenha ocorrido algum tempo após a correspondência enviada por Augusto Meyer a Andrade em janeiro de 1932, na qual apresentava o jovem compositor gaúcho recém-chegado de Porto Alegre. Gnattali teria aproveitado o encontro para apresentar ao musicólogo duas obras suas “Ponteio, roda e samba” e “valsa”. (Ambas as cartas, pertencentes ao acervo de Mário de Andrade do IEB/USP encontram-se transcritas na íntegra nos anexos A, B e C desta tese.)

Considerado na época como o mais importante manifesto do modernismo musical brasileiro, o livro foi posteriormente criticado por outras correntes estéticas – como a do Grupo Música Viva, liderado pelo alemão Hans-Joachim Koellreutter – por conta da postura doutrinária que adotou em seu discurso a favor da utilização de temas associados ao folclore nacional. A obra é dividida em duas seções: a primeira foca em normas e critérios metodológicos, bem como na importância do aproveitamento da música folclórica pelos artistas eruditos; a segunda documenta 140 canções, divididas em dois grandes grupos, “Música Socializada” e “Música Individual”.

Segundo a etnomusicóloga Elizabeth Travassos, pela forma como apresenta as sonoridades urbanas e rurais, tal seleção poderia ser lida como “um documento fragmentado da paisagem sonora das duas primeiras décadas do século XX” (Travassos, 2003, p. 59). Essa paisagem seria considerada por Gnattali e pelos demais compositores nacionalistas como um material sonoro atraente e acessível à criação musical, uma vez que poucos puderam de fato realizar viagens de pesquisa e coleta do material folclórico no país – tal como incentivava Andrade (1928).

A utilização pelos compositores modernistas da paisagem sonora local como fonte de inspiração para a construção da identidade musical nacional não seria um fato isolado no âmbito pan-americano. Também as produções de Lomax na CBS fizeram parte do processo de descoberta, por parte das elites norte-americanas, de um repertório de canções que ainda não haviam sido disponibilizadas comercialmente mas que seriam responsáveis pelo crescimento do movimento em torno do folclore e da valorização da herança musical dos afro-americanos.

A primeira publicação de Alan e John Lomax, lançada pela prestigiada editora MacMillan de Nova York em 1934, foi bastante criticada pela ausência de uma maior sistematização do conteúdo musical apresentado, apesar de ter sido recomendada, por seu grande valor cultural, pelos musicólogos Charles Seeger e Henry Cowell. Como uma forma corrigir a má impressão causada na crítica especializada, os autores John e Alan Lomax incluíram na segunda edição – bem como nas posteriores – a colaboração da compositora Ruth Crawford Seeger, esposa de Charles Seeger, cujas análises e transcrições foram melhor recebidas. Os documentos profissionais de Lomax mostram que o projeto de rádio da LOC foi somente possível graças ao trabalho de bastidores realizado para a produção dos livros, que despertou o interesse público pelo acervo e possibilitou assim sua ampliação com novos

registros, produzidos por meio das estruturas móveis de coleta de gravações utilizadas por Lomax e pelos demais pesquisadores associados.³¹

Diferentemente do livro de Andrade (1928), que foi escrito especialmente para compositores, musicólogos e outros grupos sociais que discutiam o processo de nacionalização da música brasileira, os livros publicados por Lomax e seu pai durante a década de 1930 foram direcionados ao grande público norte-americano como parte do projeto de popularização do arquivo sobre folclore da LOC, numa estratégia que incluía as gravações comerciais e transmissões de programas radiofônicos.

O livro *Our singing country* foi dividido em seis seções: canções religiosas, sociais, de trabalho e outras classificações de caráter social e individual – numa divisão similar à do livro de Andrade (1928); a obra foi apresentada com longas introduções e uma detalhada explicação musicológica referentes à transcrição e edição das canções feitas por Ruth Crawford Seeger. Como definiu no prefácio o bibliotecário da LOC Archibald MacLeish,³² o livro se apresenta como “um conjunto de letras e músicas que contam mais sobre o povo americano do que as grandes e modernas estradas e as cidades cobertas de propagandas” (MacLeish, 1941, p. vii).³³ Segundo MacLeish, tais símbolos arquitetônicos de caráter moderno e imperialista, construídos sobre o ideal cosmopolita que dominou a cultura norte-americana no início do séc. XX, contrastavam com a sonoridade e identidade *folk* que teriam sido preservadas pelas gravações do arquivo. Os princípios defendidos por MacLeish na introdução do livro faziam parte da estratégia de convencimento do público americano do sucesso da política do *New Deal* de Roosevelt; as ações culturais promovidas pelo arquivo

³¹ Em um memorando interno direcionado a Harold Spivacke que visava a aprovação da primeira excursão para o projeto, Lomax afirmava que o caminhão e toda a equipe estavam prontos para se deslocar para Galax (no estado de Virginia), para a gravação de um festival de música *folk*, enquanto ele próprio participaria de um encontro no México para a divulgação de sua série *Wellspring of music*, na CBS, para o projeto School of the Air of the Americas, juntamente com The Golden Gate Quartet e Joshua White, seus parceiros de programa. Em seu retorno, Lomax encontraria a equipe de gravação em Galax e receberia a visita de Charles Seeger e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que queriam conhecer os métodos de gravação e as novas propostas de produção que estavam sendo criadas para o projeto. Tal encontro ocorrido em 1941 seria citado no artigo escrito por Azevedo para a revista *Cultura Política*, quando o musicólogo brasileiro descreveu as trilhas de rádio baseadas na música folclórica realizadas por Gnattali e Almirante no Brasil e por Lomax nos EUA. Constatei, na correspondência arquivada na LOC, que durante o encontro Lomax teria mencionado a Seeger e a Corrêa de Azevedo, pela primeira vez, o projeto de gravação de música folclórica no Brasil que seria realizado no ano seguinte.

³² Archibald MacLeish, por influência do presidente Roosevelt, sucedeu Herbert Putnam em 1941 como bibliotecário LOC, especialmente para ajudar no projeto do governo americano de dar maior visibilidade ao acervo da instituição. Contudo, Putnam, que aparece nos créditos das obras, é quem teria de fato participado do processo de edição dos dois livros publicados por Lomax; após a entrada de MacLeish, ele ainda trabalhou na instituição por mais 15 anos como bibliotecário emérito.

³³ No original: “a body of words and music which tells more about the American people than all the miles of their quadruple-lane express highways and all the acres of their billboard-plastered cities”..

também objetivavam, assim, auxiliar o governo norte-americano no processo de justificativa de um inédito terceiro mandato.

Assim incentivado pelo projeto do governo, Lomax pôde expandir suas pesquisas sobre o folclore, modificando a percepção que a sociedade norte-americana tinha sobre tais sonoridades. A definição de música folclórica presente na introdução do livro revela que as canções apresentadas eram fruto de uma mistura entre as heranças culturais africanas e europeias, que teriam sido preservadas nas regiões rurais do país e que, por meio de estilos não eruditos de *performance*, traziam em sua essência a vida, a verdade e a paixão de forma mais latente do que quaisquer outras formas de arte norte-americana.³⁴ As canções selecionadas são apresentadas após uma breve descrição de suas características sócio-culturais e exemplificadas a partir dos arranjos de Crawford, denominados pelos autores como *funcionais*. Tal classificação, de acordo com Lomax, buscava preservar a forma com que tais canções eram performatizadas em suas comunidades. Tanto para Andrade como para Lomax, a gravação seria a única forma de preservar o estilo original do intérprete popular.

A questão da autenticidade das *performances* presentes nas produções musicais seria um dos aspectos fundamentais para compreendermos as disputas referentes ao uso de exemplos de canções folclóricas utilizados nos programas radiofônicos produzidos tanto nos EUA como no Brasil. Assim como Lomax, Mário de Andrade (1941/1991) afirmava ser impossível transcrever todas as nuances rítmicas e melódicas das *performances* originais registradas. O processo de coleta das canções utilizado por Lomax e pelo arquivo da LOC centrado na gravação foi descrito por seus idealizadores como uma grande evolução em relação aos processos manuais utilizados anteriormente no trabalho de campo. Segundo Lomax: “As gravações de campo, ao contrário dos cadernos de campo, mostram as canções folclóricas em sua integridade tridimensional, com qualquer acompanhamento rítmico que possa ter [...], com o pano de fundo instrumental e sua harmonização *folk*” (Lomax, 1941, p. xiv).³⁵ Lomax afirma, ainda na introdução do livro, que tais gravações eram capazes de mostrar aos ouvintes as sonoridades presentes no ambiente onde eram realizadas as *performances*: “Um serviço funeral no sul, uma cerimônia *voodoo* no Haiti, um casamento no

³⁴ Tais heranças excluem a participação de minorias étnicas como indígenas, latino-americanos e asiáticos nesse primeiro momento de construção da identidade norte-americana; trato mais adiante desse processo.

³⁵ No original: “*The field recording, as contrasted with the field notebook, shows the folk song in its three-dimensional entirety, that is, with whatever rhythmic accompaniment there may be[...], with its instrumental background, and with its folk harmonization*”.

sudeste francês da Louisiana, ou uma dança típica na zona rural podem ser gravados para um estudo futuro; um ‘filme’ complementar a cena” (Lomax, 1941, p. xiv).³⁶

Já as capacidades necessárias para a correta interpretação das *performances* presentes nas gravações seriam reveladas por Ruth Crawford Seeger (1941), na parte do livro denominada *Prefácio musical*. A compositora conta que Lomax e seus colaboradores a convidaram para participar de uma audição privada no arquivo da AFS da LOC quando foram escolhidas as canções que seriam editadas no livro. Após escutarem de forma mais ou menos aleatória cada gravação, todos davam suas impressões sobre quais seriam as canções mais representativas de cada grupo. Ruth Seeger limitou-se a concordar ou não com os demais, mas relata sua inquietação perante tal procedimento, baseada na percepção de que tal processo não lhe era familiar e que sua apreciação, portanto, não seria apropriada. Sua formação, fruto da rigidez do treinamento na tradição da música artística europeia focada nos processos formais de composição e escrita musical, lhe permitia diferenciar determinadas qualidades métricas, harmônicas e melódicas. Contudo, tais conhecimentos lhe pareciam inúteis para definir os aspectos relacionados aos campos de *performance* da música folclórica que eram discutidos por seus colegas.

Assim como Ruth Seeger, Gnattali não teria nesse momento uma grande experiência com a pesquisa sobre música folclórica e por isso teve de recorrer aos conselhos de Andrade e ao acervo de Almirante, que passaram a auxiliá-lo na elaboração das trilhas sonoras. As capacidades de observação, descrição, registro e transcrição do material folclórico, desenvolvidas por Andrade e Corrêa de Azevedo no Brasil e por Lomax e Crawford nos EUA, não se confundiam, portanto, com as aptidões necessárias para a sua adaptação para os programas e gravações comerciais – processos examinados mais adiante a partir dos cruzamentos entre as trajetórias. A diferença principal entre os modelos pode ser percebida nos processos de performatividade de tais canções, que seriam feitas no Brasil por Gnattali a partir das estratégias de orquestração analisadas nesta seção, e por Lomax nos EUA através das *performances* e roteiros idealizados pelo pesquisador.

Assim, tendo como referência as pesquisas sobre canções folclóricas descritas por Andrade (1928) e Lomax (1934) como produtos da “nacionalização inconsciente” lentamente produzidas pelos cruzamentos musicais entre povos dotados de acervos culturais e perfis

³⁶ No original: “A funeral service in the South, a voodoo ceremony in Haiti, a wedding in French southwestern Louisiana, or a square dance in the country may be recorded for future study; a ‘movie’ would complete the picture”.

raciais distintos, passariam, através das gravações comerciais e da radiodifusão comercial, a ser rapidamente popularizadas e transformadas pela ação da indústria cultural.

Diferentemente do que ocorria nas pesquisas no Brasil, o projeto de Lomax incluía não só coleta das canções folclóricas mas a sua popularização, tornando-a acessível a um número cada vez maior de pessoas. O pesquisador visava também a utilização desse material para fins educacionais por meio dos programas radiofônicos, transformando a música folclórica norte-americana em um elemento-chave para o desenvolvimento da identidade musical do país. Percebe-se, no processo de homogeneização das práticas musicais folclóricas operado pelas séries, a perda de conteúdos étnicos e culturais por meio de uma performatividade que foi aceita, em parte, nos projetos educacionais voltados para a rede de ensino formal do país.

Segundo Lomax em seu relatório anual para a LOC, durante o governo de Roosevelt a América passou por um período de maior consciência da sua responsabilidade social, descobrindo parte de sua riqueza cultural. Assim, iniciou-se no país a busca por uma cultura norte-americana independente da europeia, com base na ideia de que a identidade e a força cultural de seus valores locais pudesse se sobrepor a qualquer outra cultura do mundo. Esses ideais, que ganharam força também nos projetos pan-americanistas, acabaram pautando as produções musicais no período. Tal projeto, contudo, não estava isento dos filtros responsáveis por sua adaptação à indústria cultural, que, como se verá mais adiante, foram fundamentais para as transformações sonoras presentes nas produções musicais operadas pela radiodifusão comercial nos países americanos.

A utilização do folclore pelos projetos políticos nacionalistas americanos já foi avaliada de forma ampla na etnomusicologia; são ilustrativas as pesquisas de Vianna (1995), Moore (1997) e Turino (2003). Esses trabalhos têm em comum a percepção de que essa relação pode ser analisada por meio das teorias culturais, principalmente com base na colaboração dos historiadores Eric Hobsbawm e Terece Ranger (1997). Segundo esse autor:

As tradições podem ser inventadas tendo como base modelos antigos, sendo consideradas pelo autor um enxerto, ou mesmo inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais, tais como o folclore, que possui um grande poder simbólico. (Hobsbawm; Ranger, 1997, p. 10).

Hobsbawm e Ranger (1997) referem-se à construção dessa cultura nacional essencialmente como um processo artificial imposto pela repetição de uma tradição inventada, por meio da formalização e ritualização de certas práticas. É importante notar que tal

ritualização estaria ainda permeada por dois macroprocessos característicos das sociedades americanas do início séc. XX: a urbanização e a modernização – como propõe o etnomusicólogo norte-americano Philip Bohlman, em seu livro *The study of folk music in the modern world*:

O fato de que os dois processos se sobrepõem é óbvio. A urbanização nunca foi tão extrema, rápida e abrangente como tem sido no século XX. Observamos as formas com que os dois processos se sobrepõem no papel desempenhado pelo rádio nas áreas rurais. O rádio claramente exemplifica a moderna tecnologia, mas media um produto cultural que é urbanizado: a música popular ou de massa gerada na cidade. Os dois processos, não obstante, frequentemente influenciam diferentes aspectos da música folclórica. (Bohlman, 1988, p. 125).³⁷

Bohlman (1988) analisa tais processos como fenômenos que se complementam. Assim, os programas radiofônicos sintetizavam a grande transformação por que o continente passava na primeira metade do século XX. A rádio possibilitava tanto aos EUA como ao Brasil alcançar áreas vastas e até então isoladas, integrando-as ao imaginário nacional por meio da invenção de uma tradição. Segundo o autor, o rádio não só exemplificava a tecnologia moderna como mediava a cultura popular gerada na cidade. No caso específico dos programas aqui analisados, as práticas musicais acessadas por Lomax e Gnattali nas pesquisas de John e Alan Lomax (1934) e Andrade (1928), eram modificadas pelo processo de gravação e roteirização dos programas transformando-as em signos culturais difundidos para todo o país através do fenômeno da radiodifusão.

O rádio opera, segundo Bohlman (1988), os dois processos de forma complementar: enquanto a modernização produz uma modificação estrutural nas práticas musicais locais, ao alterar a maneira com que a transmissão oral ocorre e o papel desempenhado pelo *performer*, a urbanização afeta seus aspectos sociais, suplantando, em áreas rurais, determinadas culturas com um novo conteúdo partilhado por uma quantidade maior de pessoas. O autor conclui que tais aspectos raramente ocorrem de forma isolada, mas contrastam e se complementam num processo constante de mudança.

As considerações de Lomax sobre o processo de modernização por que passava a música folclórica norte-americana divergem das de Bohlman: ele acreditava que essa música

³⁷ No original: “*That the two processes overlap is obvious. Urbanization has never been as extreme and rapid as it has been throughout the world in the twentieth century. We observe the ways in which the two processes overlap in the role played by the radio in many rural areas. The radio clearly exemplifies modernized technology, but it mediates a cultural product that is urbanized: the mass or popular music generated in the city. The two processes, nevertheless, frequently influence different aspects of folk music*”.

poderia ser a solução para um dos maiores problemas que identificava nas sociedades urbanas do início do século, a defesa da expressão criativa de grupos sociais por meio da música, frente à crescente homogeneização provocada pela “radiodifusão comercial” (Lomax, 1941).

Outro ponto destacado por Lomax em seu projeto é a capacidade da música folclórica chegar a todos os norte-americanos e assim, por intermédio de programas educacionais, promover a cultura e a educação em prol de uma união nacional. No que se refere ao problema da unidade frente à diversidade cultural, Lomax afirma que os EUA seriam uma nação criada por imigrantes (latinos), um contingente que não poderia ser ignorado pelas políticas públicas.

Nos EUA, segundo o pesquisador, o problema cultural assumia uma importância não usual; provavelmente um terço da população americana dos estados do norte era composto de imigrantes de primeira e segunda geração (Lomax, 1942). Para Lomax, essa grande parcela, concentrada nas regiões industriais, era estrategicamente significativa para pensar em um programa que diretamente relacionado à identidade nacional. Em um memorando interno, ele procurava apresentar algumas ideias para a utilização do acervo da LOC durante o esforço de guerra que incluíam materiais alusivos às diásporas latinas no país:

Este problema têm implicações pan-americanas. Estimativas aproximadas põem a população hispânica nos EUA em cinco milhões, incluindo dois milhões de pessoas em Porto Rico. Até aqui, a nossa atitude frente a esse grupo tem levado de forma indiferente e frequentemente preconceituosa ao enfraquecimento de uma potencialmente importante conexão entre os americanos. (Lomax, 1942, p. 1).³⁸

Para lidar com essa questão, o autor propõe que os projetos governamentais levem em consideração a contribuição cultural dessas populações. Lomax afirma que, apesar dos sociólogos americanos não aceitarem mais a teoria de uma miscigenação cultural (diferentemente do que se verificava no caso brasileiro), o fato é que: “O que tem ocorrido desde tempos coloniais é um processo de mão dupla: os imigrantes se ajustando ao estilo de vida americano e as comunidades americanas absorvendo traços dos imigrantes” (Lomax, 1942, p. 3).³⁹

³⁸ No original: “*The problem has pan-American implications. A rough estimate would put the number of Spanish-speaking people in the United States at five million, including two million in Puerto Rico. Hitherto our attitude toward this group has been indifferent and often prejudiced to the weakening of a potentially important link between the Americans*”.

³⁹ No original: “*What has taken place since colonial times is a two-way process: immigrants adjusting themselves to American life and American communities absorbing immigrant traits*”.

De forma semelhante, Andrade considera no texto *Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil* que a amálgama da cultura brasileira – descrita por ele como a psicofisiologia nacional – se formaria por meio de um trabalho inconsciente e popular de seleção que se limitaria a “elementos mais dinamogenicamente aceitáveis à nossa fisiologia, ou mais afeiçoáveis à nossa psicologia étnica” (Andrade, 1929/1963b, p. 93). Esse processo de seleção, derivado das observações de Andrade sobre o processo de nacionalização da melódica europeia nas canções de roda no Brasil, é também abordado por Travassos:

De acordo com Mário, a música popular nascia dos ‘imperativos da fisiopsicologia brasileira’, isto é, das características de um povo embrionário, forjado no amálgama de africanos, ameríndios, portugueses. Quando se misturavam, as particularidades desses grupos cediam em benefício de um outro, novo, que iria transformar os repertórios de canções alheias. (Travassos, 1997, p. 147).

Diferentemente do caso norte-americano, no Brasil a amálgama cultural se daria pela adaptação das singularidades dos imigrantes mais afeiçoáveis e não indiferentes às nossas tendências latentes de um país mestiço. Tal processo seria também observado por Seeger (1940) durante a palestra no encontro sobre as relações culturais promovido pelo governo norte-americano como vimos no primeiro tópico, sobre o fenômeno da aculturação dos idiomas musicais americanos, sem contudo abordar as questões referentes às diferenças de assimilação entre os grupos étnicos dos países.

O fenômeno observado por Lomax, Andrade e Seeger, que tomou parte na América desde os primeiros séculos de colonização, poderia, segundo Lomax, não ter fim mesmo nas próximas gerações. A unidade nacional, portanto, deveria ocorrer pela aceitação das lealdades e antagonismos de forma ativa ou passiva e assim, ser traduzida como um bloco de aceitações e resistências. É necessário perceber a ação das políticas pan-americanistas no que se refere às intenções patrióticas dos projetos produzidos pela LOC nesse período. Tal como Lomax descreve, pode-se perceber que, pelo fluxo constante de grupos étnicos para os EUA e a pouca familiaridade entre o país e a América Latina, essa era uma preocupação bem relevante para os projetos desenvolvidos pelas instituições norte-americanas. Por este motivo, percebe-se, nesse período, que a música folclórica da América Latina passou a fazer parte dos principais projetos culturais e agendas políticas do país, sendo incluída na pauta da criação e produção de programas radiofônicos como uma forma de atender a tal representação.

Assim, passo na próxima seção a analisar mais detidamente os projetos radiofônicos em que tais produções estavam inseridas, descrevendo o papel da iniciativa privada na expansão da radiodifusão comercial pan-americana, bem como a interferência do DIP, no caso brasileiro, e do OCIAA, no caso americano, na regulação dos conteúdos irradiados. Faço também uma revisão mais pormenorizada dos artigos escritos por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para a revista *Cultura Política* sobre as relações sociais e musicais entre as produções radiofônicas brasileiras e americanas.

1.3 O projeto radiofônico pan-americano

As atividades de produção de conteúdos para a radiodifusão comercial durante a 2ª Guerra Mundial foram moldadas pela associação entre a iniciativa pública e a privada tanto no Brasil como nos EUA, com a diferença de que a intervenção governamental foi mais restrita no modelo norte-americano do que no brasileiro.

Nos EUA, mesmo projetos educacionais como o American School of the Air, coordenado pela National Education Association (NEA) em parceria com a CBS, sofreram a intervenção de empresas como a RCA-Victor, que financiou parte do projeto. Como afirma o pesquisador William Bianchi (2008) em seu livro sobre o impacto do rádio na educação formal do país, o projeto deveria ser capaz não só de oferecer uma alternativa à educação pública, em crise desde 1929, mas de ajudar as empresas a venderem equipamentos para as escolas que se utilizavam dos programas em suas aulas.

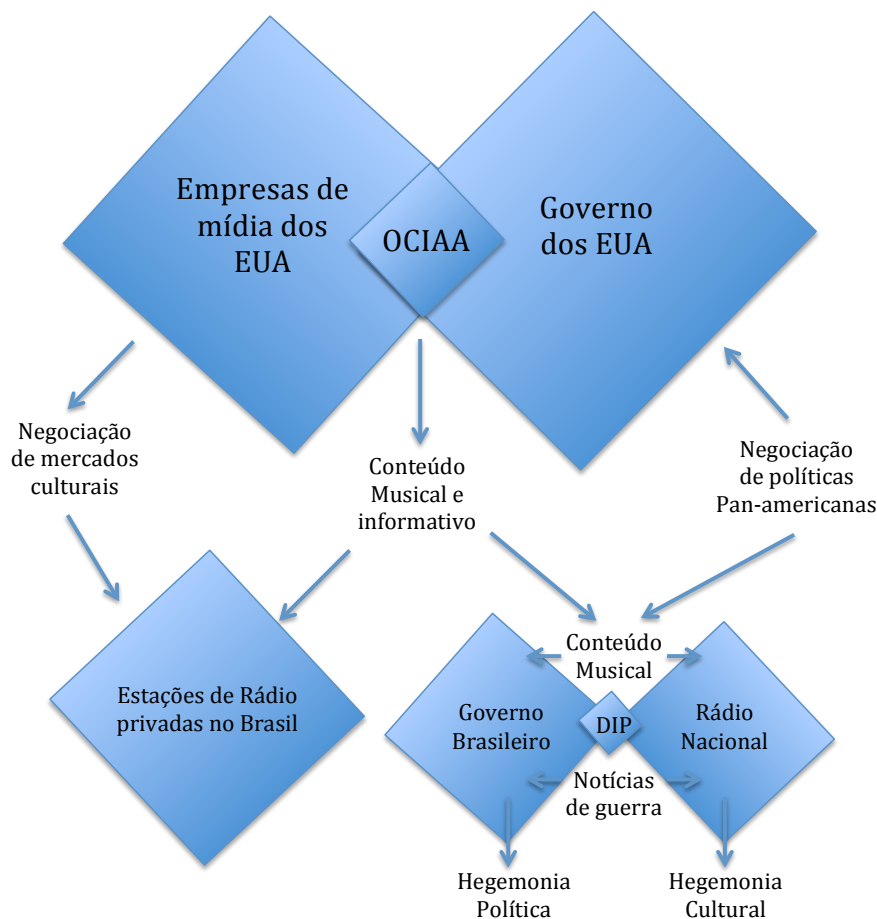
Tanto no Brasil como nos EUA, as pesquisas sobre a audiência eram responsáveis por definir se os programas eram interessantes o suficiente para justificar os investimentos. Com o objetivo de conhecer melhor o público dos programas, as empresas de rádio conduziam pesquisas dentro e fora do país para medir o tempo de exposição à mídia, perfil e interesses dos ouvintes, para então adaptar o conteúdo de sua programação às respostas dos questionários.

As iniciativas público-privadas relacionadas à radiodifusão em ondas curtas para a América Latina seguiam o mesmo modelo, assim os planos para o aperfeiçoamento das transmissões serviram para promover não só o projeto pan-americanista como também os interesses comerciais das empresas que apoiavam economicamente as atividades das redes NBC e CBS. Na esfera política, o fato de que em 1939 o volume de transmissões internacionais recebido pelos EUA era três vezes maior que o emitido explica, em parte, a

preocupação por parte do governo sobre a fraca presença norte-americana nas atividades da mídia no continente.

O presidente Roosevelt criou então uma agenda política especial para a América Latina com o objetivo de melhorar as tecnologias de transmissão em ondas curtas, produzindo novos programas que visavam a cooperação inter-hemisférica. Por meio da Federal Communication Commission (FCC), o governo decidiu transformar o sistema de ondas curtas em uma atividade de radiodifusão comercial. Com intermédio do OCIAA, o Departamento de Tesouro dos Estados Unidos autorizou que empresas norte-americanas deduzissem dos seus tributos os investimentos realizados em publicidade para a mídia na América Latina. O principal objetivo dessa agenda era aumentar o intercâmbio comercial e cultural e, portanto, reduzir as influências alemã, italiana e japonesa – bem como o sentimento anti-Estados Unidos – na região. Como uma reação tardia a essa iniciativa federal, as redes CBS e NBC aumentaram seus investimentos em novos programas para a região, provando a capacidade de atender a demanda do governo e reivindicando sua autonomia.

Diagrama 2 – Estratégia das empresas de rádio e do governo norte-americano para as transmissões em ondas curtas para o Brasil durante a 2ª Guerra Mundial



O diagrama 2 mostra a estratégia utilizada pelas empresas ligadas à radiodifusão comercial e pelo governo dos EUA no que toca ao sistema de transmissão de rádio em ondas curtas para o Brasil durante a guerra. Como se pode observar, o OCIAA mediava os contatos comerciais entre as empresas norte-americanas e as estações de rádio privadas e públicas do Brasil. A divisão também foi responsável por alguns dos programas transmitidos pelas redes NBC e CBS diretamente para as estações privadas brasileiras. O papel da PAU na estratégia do governo dos Estados Unidos também pode ser visto no diagrama. Apoiada pelo governo norte-americano, hipoteticamente, a PAU (cuja sede se localizava em Washington) seria responsável pela representação de todas as repúblicas democráticas do continente americano. Contudo, por conta da hegemonia dos EUA no projeto pan-americanista, a instituição assumiu a missão de ajudar as instituições norte-americanas no desenvolvimento de projetos voltados para a América Latina, aumentando consequentemente a influência cultural dos EUA sobre os meios de comunicação no continente.

Com o objetivo de planejar estratégias comerciais para potencializar as transmissões dos EUA no continente, o OCIAA realizou pesquisas diretamente com as redes de radiodifusão latino-americanas a fim de levantar informações mais precisas sobre o seu comportamento e organização; em 1945, o órgão publicou um relatório com o resultado da pesquisa, que foi distribuído para as divisões responsáveis pelas relações interamericanas relacionadas com as transmissões comerciais de rádio.

Tabela 1 – Atividades de radiodifusão na América Latina

País	Número de estações de rádio	Número de receptores de rádio
México	170	600.000
Brasil	120	1.200.000
Cuba	106	250.000
Colômbia	93	200.000
Argentina	59	1.300.000
Venezuela	55	60.000
Chile	52	250.000
Uruguai	41	175.000
Bolívia	28	50.000
Costa Rica	27	21.000
Equador	23	20.000
República Dominicana	21	8.000
Peru	20	100.000
Panamá	12	15.000
Nicarágua	11	7.000
Paraguai	7	15.000
Porto Rico	6	64.000
Guatemala	5	35.000
El Salvador	4	10.000
Haiti	4	3.800
Honduras	3	15.000

Fonte: OCIAA (1945).

No que diz a respeito à dimensão das atividades de radiodifusão comercial na América Latina, a tabela 1 mostra exatamente o número de estações de rádio e de receptores em cada país, apontando o Brasil como o segundo em ambas as categorias. De fato, em 1945 a Rádio Nacional, uma estação privada que fora apropriada pelo governo brasileiro em 1939, alcançou a liderança da audiência, cobrindo todo o território do país. Além da cobertura em ondas médias, o sistema de ondas curtas contava com oito poderosos transmissores – vendidos pela RCA –, dois apontados diretamente para a América do Norte, dois para a Europa e um para Ásia, além dos outros três que se destinariam a cobrir o extenso território nacional. A divisão de ondas curtas da Rádio Nacional, assistida pelo DIP, traduzia diariamente para as línguas espanhola e inglesa os programas brasileiros. Após o primeiro ano sob o controle governamental, a estação de rádio aumentou significativamente a sua audiência chegando a receber em 1945 um total de 207.047 cartas; desse total, 2.309 eram de países estrangeiros, segundo o guia de programação da rádio distribuído em agosto de 1946. (Radio..., 1946)

De acordo o jornalista Joseph Hellmer da seção Radio and the Americas da *Revista Inter-americana* de dezembro de 1943, a atividade de transmissão em ondas curtas para a América Latina era operada quase que inteiramente em “mão única”. A principal razão para que as produções locais transmitidas por ondas curtas para os EUA fossem raras era que praticamente não existiam transmissores suficientemente poderosos na região – com exceção da Rádio Nacional brasileira que operava na frequência (PRL-8), a única, de acordo com a revista, com transmissores comparáveis aos novos sistemas de transmissão norte-americanos.⁴⁰

Por esta perspectiva, uma das mais importantes séries de programas referentes à música folclórica, produzida pela Rádio Nacional e transmitida em ondas curtas para os Estados Unidos e a Europa, foi *Aquarelas do Brasil*, produzida por Gnattali, Almirante e José Mauro. Almirante, que era um dos mais carismáticos apresentadores de rádio desse período – respeitado tanto pela audiência como pelos radialistas e intelectuais ligados ao estudo do folclore nacional – havia estreado anos antes na emissora Mayrink Veiga do Rio de Janeiro com o quadro “Curiosidades musicais”, um dos primeiros exemplos de programas montados no Brasil.

⁴⁰ É importante destacar que, além das emissoras norte-americanas, alemãs e italianas, a British Broadcast Company (BBC) já transmitia para o Brasil desde 1926 como uma empresa estatal, distinguindo-se nitidamente do estilo e da sonoridade adotados pelas empresas de radiodifusão norte-americanas. As transmissões em ondas curtas da BBC, segundo Ferrareto (2000, p. 163), adotavam uma programação inteiramente em português apresentada por locutores brasileiros, que podiam ser nitidamente captadas no Brasil; essas transmissões estavam entre as exceções à censura imposta pelo DIP às emissoras estrangeiras no país.

Os programas montados tal como eram produzidos por Almirante se caracterizavam inicialmente por quadros musicais apresentados em um formato de 15 ou 30 minutos em que as *performances* musicais e representações de Almirante eram comentadas pelo próprio a partir de um roteiro mais ou menos fixo, elementos que era mixados pelo técnico de som e transmitido ao vivo. Tal formato, como veremos nos capítulos seguintes, passou a ser aprimorado tendo como base as novas técnicas de produção implementados pela radiodifusão norte-americana, que passaram a se utilizar da gravação elétrica para a posterior transmissão dos programas.⁴¹

Já o jornalista e diretor José Mauro começou a trabalhar com Gnattali e Almirante na série *Instantâneos sonoros do Brasil*, dividindo com Almirante a elaboração dos roteiros. Na série seguinte, *Aquarelas do Brasil*, Mauro passou a acumular as funções de diretor musical e a de implementar nos programas efeitos sonoros baseados na sua experiência com a linguagem cinematográfica – como analisa a pesquisadora Giuliana Souza de Lima (2013, p. 50-51). Lima, que faz um interessante estudo da trajetória de Almirante, atribui ao radialista a função de historiador da música brasileira, que teria colaborado para a consolidação de determinadas narrativas sobre a música popular e folclórica tal como analiso nesta pesquisa.

Nos EUA, a principal série de programas de rádio com conteúdo folclórico apoiada pelas iniciativas federais foi *Wellspring of music*. A série fazia parte da 11ª edição do projeto American School of the Air, dirigido e produzido pelo Departamento de Educação da CBS desde 1928. *Wellspring of music* foi a segunda série apresentada e escrita por Alan Lomax para o projeto e sua segunda experiência profissional no rádio, após a sua série de estreia *Folk music of America* em 1939. Em 1941, o nome do projeto mudou para School of the Air of the Americas e a série *Wellspring of music* passou a apresentar não só a música folclórica dos EUA, mas também as de outras repúblicas americanas. O manual dos professores foi então traduzido para o espanhol e o português e distribuído aos países cobertos pela transmissão.

Segundo o historiador Marquilandes Borges de Sousa (2004), a partir de 1939 a FCC autorizou as redes comerciais de rádio norte-americanas a utilizarem o sistema de ondas curtas para propaganda comercial. Tal estratégia deveria ser acompanhada de um maior investimento privado no setor, o que não aconteceu, principalmente devido às dificuldades

⁴¹ A ideia de uma programação de rádio sem pausas ou silêncios, comuns nos primeiros anos da radiodifusão comercial, inaugurava uma nova sonoridade para o veículo, marcada por superposições e contrastes sonoros. Tal conceito teria se baseado, como afirma o compositor canadense Murray Schafer (1977) em seu livro *The tuning of the world*, na aplicação de técnicas de edição utilizadas na indústria cinematográfica, como o *cross-fade*, ao formato essencialmente sonoro dos programas radiofônicos.

técnicas no alcance das transmissões, à pouca informação sobre as características culturais dos países latino-americanos e sobre os sistemas de radiodifusão existentes na região, bem como à falta de oferta de receptores de ondas curtas com baixo custo na América Latina.

Dessa forma, foi somente com a criação de um departamento específico para as atividades radiofônicas no OCIAA, por iniciativa de Nelson Rockefeller, que os investimentos necessários para a expansão continental foram realizados. Até 1942, quando governo norte-americano assumiu as transmissões radiofônicas em ondas curtas (tidas como uma questão de segurança nacional após a entrada do país na guerra), investimentos em transmissores e receptores, além de um relatório com informações detalhadas sobre as redes de transmissão latino-americanas e o perfil de sua audiência, possibilitaram um rápido crescimento no setor. Em 1941 o projeto School of the Air of the Americas já constava no anuário do rádio norte-americano como um dos programas transmitidos para a América Latina e retransmitidos pela Rádio Nacional, que nesse momento fazia parte da Pan-American Network, da CBS.

No Brasil, somente a série *Aquarelas do Brasil* – de acordo com a publicidade veiculada pela empresa patrocinadora Pan American World Airlines em diversos jornais e revistas do país – passou a ser transmitida em 1945 em ondas regulares e curtas pela estação brasileira. As séries de programas de Gnattali e Lomax, apesar de não figurarem como parte da programação financiada pelos governos, passaram a ser transmitidas em ondas curtas, atendendo a inúmeros pedidos de brasileiros e norte-americanos que moravam fora dos seus países de origem e faziam parte da audiência. Assim, as séries de programas brasileiros e norte-americanos passaram por meio da iniciativa privada a ter uma função no projeto pan-americanista, atendendo em cada contexto a uma demanda específica.

O projeto de que Lomax fez parte integrou a estratégia de seu governo de difundir os valores da democracia americana e expandir as operações das empresas norte-americanas na América Latina por meio do projeto educacional da CBS, neutralizando assim as influências dos programas radiofônicos produzidos pelos países do Eixo. Já os programas da Rádio Nacional, em que Gnattali, Almirante e José Mauro trabalhavam, buscavam divulgar a identidade musical brasileira por meio da radiodifusão e assim conquistar politicamente novos parceiros comerciais.

Para a historiografia brasileira, as séries produzidas pela emissora do Brasil teriam um objetivo claro, a criação de uma unidade nacional. O desenvolvimento da radiodifusão

comercial no país foi estudado de forma intensa, principalmente na área da história, por seu envolvimento político com o regime do Estado Novo.

Segundo Saroldi e Moreira (1988), Lourival Fontes, antes de tornar-se diretor do DIP, escreveu em um artigo para a coluna *A Voz do Rádio*, em 1936, sobre a importância da criação de uma rádio oficial no país, como um elemento de unidade nacional. Segundo Fontes, tal modelo já teria sido adotado por diversos países de grande extensão territorial, pois alcançava de forma eficiente e homogênea todo o território nacional, levando a cultura e a educação a todos, dos mais letrados aos analfabetos, e funcionava, assim, como um instrumento de ação político-social. A programação da Rádio Nacional passou, portanto, a valorizar os mesmos produtos culturais defendidos pelo governo, principalmente após a sua estatização. Dessa forma, a política estratégica realizada pelo Jornalista Gilberto de Andrade nomeado por Vargas para a direção da rádio, acrescida ao massivo investimento de capital misto com recursos públicos e privados, possibilitou à rádio um rápido crescimento nacional e internacional.⁴²

Tal função de controle social, cultural e ideológico atribuído ao projeto de poder e dominação política do Estado Novo teria a função específica de produzir uma identidade nacional, tão necessária ao fortalecimento das políticas públicas do regime e à reiteração dos valores dominantes. Projetava-se que a coesão seria gerada pelos programas produzidos pela rádio, que chegavam, por meio de seu potente sistema de transmissão, a todo o país, atingindo diretamente todo o território de forma única. As classes médias urbanas, que eram o principal público ouvinte da rádio, passariam então a considerar-se parte integrante do universo simbólico representado pela nação; segundo Orlando Miranda, “pela rádio o indivíduo encontra a nação de forma idílica: não a nação ela própria, mas a imagem que dela está se formando” (Miranda apud Ortriwano, 1985, p. 19).

O funcionamento interno da rádio seria também descrito por Luiz Carlos Saroldi e Sonia Virgínia Moreira (1988) em seu livro *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*:

A rapidez com que se deu a ampliação interna e externa da Rádio Nacional no período de 1940-42 revela o total apoio da Superintendência das Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União às iniciativas de Gilberto de Andrade. Em nenhum momento encontra-se indícios de falta de recursos ou

⁴² A Rádio Nacional foi a única emissora do país a obter do governo um sistema de ondas curtas, vinculado definitivamente à rádio após a sua estatização. Tal privilégio permitia à emissora atingir todo o território nacional e mais alguns países no hemisfério norte e em outros continentes; isso gerou uma crise entre os órgãos governamentais, divididos entre os que apoiavam e os que rechaçavam a ideia, devido à problemática do monopólio de um bem público e de função estratégica como era considerado o sistema, único no Brasil.

entraves burocráticos à ação empreendedora do diretor da PRE-8, tanto para ocupar os novos e mais amplos espaços do edifício de A Noite quanto para importar máquinas e equipamentos necessários à ampliação do alcance da emissora. Essa expansão se completa em 1942. Por um lado confirma a prioridade conferida à missão do rádio no Estado Novo de Vargas; por outro reflete a urgência da ação governamental diante do agravamento das tensões internacionais da época, definidos os campos em conflito no mundo. (Saroldi; Moreira, 1988, p. 72).

Ainda segundo Saroldi e Moreira, em 1938 os produtos norte-americanos representavam 24,2% das importações brasileiras, enquanto os alemães somavam 25%. A indefinição das relações internacionais brasileiras no período representava bem a política externa do governo Vargas, que, apesar de intensificar as políticas de defesa conjunta do continente, permitia todavia a infiltração cada vez maior de espões provenientes da Alemanha e Itália. O ponto crucial desse embaraço internacional foi o dia 7 de dezembro de 1941, data do bombardeio japonês fulminante à base norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí.

A reação do Brasil foi de rompimento das relações diplomáticas com o Eixo, o que representou o primeiro passo para a entrada oficial do país no conflito mundial. Tal momento seria considerado o ápice das políticas pan-americanistas, que agora contavam com um ideal e um inimigo comum. Segundo Saroldi e Moreira: “Pela primeira vez todo um continente se declara unido para uma ação comum em defesa de um ideal comum, que é o de toda América” (Saroldi; Moreira, 1988, p. 73).

No cenário político interno ocorreram mudanças significativas na chefia de cargos estratégicos em instituições públicas como o DIP e outros órgãos-chave do sistema repressivo que tornava possível a imunidade do jogo duplo, tal como apontado por Roberto Gambini (1977) em *O duplo jogo de Getúlio Vargas*. Essas mesmas mudanças políticas possibilitaram uma maior penetração dos projetos culturais norte-americanos no Brasil.

Segundo Sonia Virgínia Moreira (1991) em *O rádio no Brasil*, em 1941 chega ao país o Birô Interamericano, um organismo criado um ano antes pelo presidente dos EUA e chefiado por Nelson Rockefeller, que tinha como objetivo coordenar os esforços no plano das relações econômicas e culturais com a América Latina. O Birô lançou novos produtos no mercado e com eles as séries de programas de rádio que eram patrocinados por empresas; um dos exemplos é *Aquarelas do Brasil*, patrocinado pela Pan-American World Airlines por intermédio do Birô. Pode-se perceber que as alterações políticas atingiram tanto os formatos

das séries como seus patrocinadores, que passaram a atender as demandas da nova política externa brasileira, como se observa no quadro abaixo.

Quadro 1 – Relação de produtores, datas de transmissão e patrocinadores dos programas sobre música folclórica na Rádio Nacional entre 1938 e 1947

Séries de programas da Rádio Nacional	Produtores	Nº de transmissões	Período	Patrocinadores
<i>Curiosidades musicais</i>	Almirante	41 (1ª temporada)	11/4/1938 9/1/1939	Sabonete Eucalol
		71 (2ª temporada)	8/5/1939 30/09/1940	Philips do Brasil
		15 (3ª Temporada)	26/12/1940 31/03/1941	Moura Brasil
<i>Instantâneos sonoros do Brasil</i>	Almirante, José Mauro e Radamés Gnattali	30	6/6/1940 3/12/1940	Sabonete Eucalol
<i>Aquarelas do Brasil</i>	Almirante, José Mauro e Radamés Gnattali	51	16/3/1945 8/3/1946	Pan-American World Airlines
<i>Aquarelas das Américas</i>	Haroldo Barbosa, José Mauro e Radamés Gnattali	14	15/3/1946 31/5/1946	Pan-American World Airlines
<i>Aquarelas do mundo</i>	Haroldo Barbosa, José Mauro e Radamés Gnattali	41	7/6/1946 14/3/1947	Pan-American World Airlines

Como podemos perceber no quadro 1, as primeiras séries coproduzidas por Gnattali e Almirante – *Curiosidades musicais* e *Instantâneos sonoros do Brasil* –, pensadas segundo a orientação da direção da rádio como uma forma de divulgar a música folclórica nacionalmente, acabaram sendo aproveitadas pela direção da rádio para produção de outras séries que tinham como pano de fundo a doutrina pan-americanista, expandindo as transmissões para outros países americanos tais como *Aquarelas do Brasil*, *Aquarelas das Américas* e *Aquarelas do mundo*.

Neste ponto, é importante esclarecer que o grande intervalo entre as séries foi ocasionado tanto pelo afastamento de Gnattali e de Almirante da Rádio Nacional – pois ambos receberam convites para excelentes oportunidades de trabalho interrompendo temporariamente a parceria de ambos nas séries.⁴³ As mudanças ocasionadas pela política de

⁴³ Almirante foi convidado em janeiro de 1942 a trabalhar na rádio Tupi, ganhando mais que o dobro do que ganhava na Nacional, e Gnattali passou seis meses (de janeiro a agosto de 1941) na Argentina produzindo a *Hora do Brasil*, uma série de programas inspirados em *Instantâneos sonoros do Brasil*, que tinha como objetivo divulgar o café brasileiro, já em crise por conta da guerra e do declínio das exportações para os EUA. Com a volta de Almirante para a emissora, em março de 1944, iniciaram-se as negociações para a produção da

boa vizinhança norte-americana, que influíram no conteúdo, no formato e no financiamento dos programas (que passaram a ter investimento norte-americano), podem ser melhor visualizadas na última série dirigida por Almirante, *Aquarelas do Brasil*, que a partir de 1945 passou a ter como patrocinador, em vez do colírio Moura Brasil – empresa nascida do esforço do governo de Vargas em promover a indústria nacional –, a companhia norte-americana de aviação Pan-American World Airlines.

Quanto às modificações nos formatos das séries, que como veremos mais detalhadamente no capítulo 4, visavam a propaganda de produtos culturais tipicamente brasileiros a partir de um maior projeção cultural do país no exterior, deram aos patrocinadores um bom nicho de propaganda, uma vez que as duas últimas séries incentivavam o turismo divulgando as cidades que eram cobertas pelas linhas aéreas norte-americanas. Importante observar também que a transmissão dos dois últimos programas, que se baseavam em canções de diversos países seria somente possível após o fim do Estado Novo, quando a lei que restringia a radiodifusão em língua estrangeira por emissoras brasileiras foi revogada, o que provocou uma sensível modificação no conteúdo e na programação das rádios no país.

Em um período igualmente tenso devido às indefinições provocadas pelo conflito mundial, as séries de Lomax passaram também a adotar a ideia de uma América unida. Seus programas incorporaram temas referentes a países latino-americanos – o Brasil foi representado pela já mencionada cantora Elsie Houston, que trabalhou ativamente nos eventos referentes à propaganda do país na Feira Mundial de Nova York de 1939. Um dos últimos programas da série *Folk music of America*, transmitido em abril de 1939, contou com a participação especial da cantora, que apresentou versões estilizadas de canções de cerimônias religiosas afro-brasileiras – fruto de suas pesquisas no Brasil, que já haviam sido lançadas comercialmente em 1930 em Paris, juntamente com o livro *Chants populaires du Brésil*.

Outros programas produzidos por Lomax que se voltavam para a América Latina e especificamente para o Brasil integraram as séries *Back where I come from*, de 1940, e *Wellspring of music*, de 1941, e tiveram como convidados, por exemplo, o professor do Departamento de Arte Dramática da Universidade de Nova York, Roy Mitchell, e o grupo Consorte, especializado em músicas da América Latina e de outras partes do mundo. Após a

última série de programas sobre música folclórica *Aquarelas do Brasil*, que voltou a ser dirigida pelo trio Almirante, Gnattali e Mauro

participação nos programas, James Seamus Doyle, cantor do grupo, viajou com a American Ballet Caravan em uma turnê pela América Latina financiada pelo projeto Good Will Tour, de Rockefeller, aproveitando sua atividade como músico da companhia para fazer gravações de campo para Alan Lomax. Entre essas gravações estava um dos programas da série *Instantâneos sonoros do Brasil*, de Gnattali, Almirante e José Mauro. Tal registro, coletado por indicação de Corrêa de Azevedo a Doyle (no período em que aquele trabalhou na PAU), acabou sendo incorporado ao arquivo AFS da LOC. Doyle menciona no relatório de viagem entregue à LOC em 1941 que os programas que Almirante dirigia na Rádio Nacional se assemelhavam muito com os da série *Back where I come from*, que Lomax produziu para a CBS. O representante da LOC conta ainda que os programas eram elaborados com base em uma extensa pesquisa, com entrevistas e uma minuciosa descrição das práticas musicais, exemplificadas pela orquestra que executava arranjos especiais que funcionavam como um fundo sonoro para as dramatizações; o resultado, segundo o músico norte-americano, era um material que apresentava grande qualidade e originalidade.

De forma geral, pode-se perceber pela mudança nos temas e formatos que os projetos de ambos os produtores passaram por um processo de internacionalização, fruto daquela conjuntura, legítima a presente proposta de perspectivação entre as trajetórias de Gnattali e Lomax. A análise conjunta fundamenta-se na semelhança entre as naturezas das produções, imersas nos processos de homogeneização e nacionalização de práticas musicais locais estimulados pelo contexto político internacional.

Esses projetos tomavam forma com base em uma mesma questão fundamental: a criação de uma nova narrativa para as identidades nacionais. Pode-se perceber que tanto a proposta de Lomax como a de Gnattali viam nas heranças culturais locais – trazidas historicamente por imigrantes de todas as regiões e narradas pelos livros e demais produções do período – aspectos fundamentais de assimilação e construção de uma identidade nacional por meio da radiodifusão, que funcionaria como elemento integrador dessas narrativas e possibilitaria, assim, a intensificação das trocas internacionais tão desejadas pelo discurso de integração pan-americanista.

Ainda que Lomax e Gnattali não tenham nunca travado um contato pessoal, por meio da rede formada por músicos e pesquisadores se estabeleceram as parcerias entre instituições dos EUA e do Brasil que operacionalizaram a troca de informações técnicas que, por sua vez, acabaram por influenciar as produções musicais de ambos, destacadamente aquelas destinadas às rádios.

Em artigo para a revista *Cultura Política* em 1941, quando estava em Washington a serviço da PAU, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo expressa suas preocupações com a popularização do discurso sobre o folclore no Brasil. Tais narrativas, frequentes tanto na indústria fonográfica como na radiodifusão comercial, teriam acabado por vulgarizar o termo, que, segundo o musicólogo, deveria ser estudado com exaustiva especialização técnica e rigor científico – procedimentos até então não atingidos devido ao estágio incipiente de expansão dos sistemas educacionais do país. Além dos programas da dupla Almirante-Gnattali, Corrêa de Azevedo menciona, como exceções a essa tendência, algumas iniciativas educativas promovidas no país: uma de formação profissional para compositores no Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil desenvolvida por Corrêa de Azevedo e outra de especialização em música folclórica para professores do ensino básico, num curso criado no distrito federal pela Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) sob a direção de Villa-Lobos.⁴⁴

Além dessas ações, Corrêa de Azevedo destaca as missões de coleta promovidas por Mário de Andrade na sua gestão na Secretaria de Expansão Cultural da Cidade de São Paulo (SEC-SP), bem como o arquivamento desse material na discoteca pública de São Paulo. Para Corrêa de Azevedo, a única forma de preservar o grande potencial do folclore nacional era por meio da aparelhagem moderna do fonógrafo e do cinema, equipamentos e técnicas com que teve contato ao acompanhar pessoalmente os trabalhos de coleta realizados durante a pesquisa de campo de Alan Lomax para o projeto de rádio da Biblioteca do Congresso Americano. Após relatar o interesse da Universidade do Brasil de importar tais equipamentos e de auxiliar Lomax em seu projeto de missão de coleta no Brasil, Corrêa de Azevedo encerra seu artigo afirmando que tais trocas de informações técnicas e musicais seriam fundamentais para a manutenção e ampliação dos projetos sobre música folclórica no Brasil.

Apesar de partilhar de projetos e técnicas de coleta de gravações com os norte-americanos, Corrêa de Azevedo, juntamente com os outros intelectuais brasileiros, tinha percepções bem distintas quanto às produções musicais realizadas com base no “material folclórico”. Se os programas de rádio da parceria Radamés-Almirante eram “arranjados para divertir, misturados com o açúcar das partituras encantadoramente fáceis de Radamés

⁴⁴ Segundo Aragão (2005), Barros (2009) e Drach (2011), as ideias nacionalistas que motivaram as reformas políticas de Vargas foram aplicadas na ampliação da Escola de Música, incorporada à Universidade do Brasil em 1932 por Gustavo Capanema, ministro da Educação e Cultura do primeiro governo de Getúlio Vargas. Com o novo curso universitário em Música, foi também instituída a cátedra de Folclore Nacional, sob a responsabilidade de Corrêa de Azevedo, que tinha como consultor Mário de Andrade e como diretores Luciano Gallet, Guilherme Fontainha e posteriormente Sá Pereira, todos intelectuais bastante atuantes na área cultural durante o Estado Novo.

Gnattali” (Corrêa de Azevedo, 1941), a performatização dessa música pelos compositores brasileiros deveria seguir a cartilha nacionalista do modernismo, a mesma indicada por Andrade (1928).

Em outro artigo sobre a produção discográfica brasileira, Corrêa de Azevedo discorre mais detalhadamente sobre as diversas qualidades que o fariam optar por Gnattali em diversos projetos pan-americanistas:

Onde se sente o dedo do gigante, isto é, onde se sente a facilidade e o desembaraço de um compositor acostumado a escrever Música, com M grande, é no choro de Radamés Gnattali intitulado *Alma brasileira*, arranjado pelo próprio autor para a Orquestra Odeon. Apesar da ambiência de *jazz* muito transparente em que Radamés costuma envolver essas suas brincadeiras musicais, é mesmo a ‘alma brasileira’, mais claramente retratada do que em tantas outras peças de fundo popular mais direto, que aparece nesses lineamentos de um constante interesse, se não perfeitamente sentidos, pelo menos perfeitamente observados, nos padrões originais a que se referem. (Corrêa de Azevedo, 1939, p. 137-138).

Corrêa de Azevedo descreve nesse trecho, partilhando das impressões de Andrade, o forte elemento jazzístico presente nas peças de Gnattali. Tal declaração pode estar associada a uma postura um tanto defensiva observável nos musicólogos brasileiros, ainda pouco receptivos às configurações resultantes das modernas sonoridades surgidas com o crescimento da música popular do continente. O musicólogo destaca também o caráter nacional das composições de Gnattali: a “alma brasileira” seria uma forma elegante e equilibrada de tratar os temas do folclore nacional, uma síntese muito desejada nas produções musicais do período.

Tais elementos são igualmente percebidos nas produções de Gnattali para a gravadora RCA-Victor, que dispõem de uma dose bem balanceada dos elementos da modernização pretendida pelos intelectuais e críticos da música nacional. Tal busca por uma harmonia entre o folclore “puro” e o elemento moderno característico das produções urbanas pode ser observada tanto na produção brasileira como na norte-americana. Os músicos populares norte-americanos encontravam, contudo, um campo diferenciado para sua expressão direta, a crescente indústria cultural que em 1941 já se constituía em uma das maiores do mundo.

Não era, portanto, segundo uma assimilação heterogênea que a música popular iria se formar e sim por um processo de construção de mão dupla, onde os diferentes grupos que faziam parte desta produção de uma identidade nacional poderiam assimilar os aspectos culturais que considerassem mais significativos. Por outro lado o principal ingrediente pan-americanista presente nessas representações seria o que passou a representar como modelo e

como forma de compreensão da identidade nacional associada a história e a cultura nascentes na América.

Segundo Gerard Béhague (1984), em seu livro *Performance practice: ethnomusicological perspectives*, os estudos renovados do folclore nos EUA propuseram a dimensão da *performance* enquanto um evento social, em que a separação entre o ritual e música não existe na prática. Tanto o uso da notação musical como o da gravação tiveram, segundo o autor, um papel fundamental no processo de separação entre o som musical e seu conteúdo cultural. Essas práticas, segundo Béhague, são mais prejudiciais do que úteis, pois a separação do som do seu emissor resulta em dados que pouco servem para revelar as suas intenções, invisibilizando uma parte fundamental na compreensão das motivações que originaram tais práticas.

Por focar, na presente pesquisa, os processos de performatização e narratividade que determinados programas utilizaram para adaptar sonoridades e discursos para o formato radiofônico, não considero apenas as motivações responsáveis por tais produções musicais a que se refere Béhague (1984), mas também os filtros e modelos a elas aplicados. Assim, pode-se inferir que as representações examinadas seguiam, de forma clara, cada qual um dos dois modelos: no caso de Lomax, a ênfase na gravação; no de Gnattali, a concentração na escrita musical; um e outro foram construídos com base em visões teóricas distintas sobre a *performance* musical, e recriados posteriormente por meio do potente veículo de comunicação que representava o rádio no período.

* * *

A fim de concluir o capítulo, volto ao tema inicial da construção de um nacionalismo musical, ampliando o conceito às aproximações culturais operadas pela doutrina pan-americanista. Na publicação para a Divisão de Música da PAU intitulada *Notes on the history of music exchange between the Americas before 1940*, o compositor chileno Eugênio Pereira Salas (1943) descreve três acontecimentos que marcaram a história da música do hemisfério ocidental em 1939: o início da 2ª Guerra Mundial, a consolidação da radiodifusão comercial entre os países do continente americano e o entendimento do governo norte-americano da música como elemento estratégico nas relações interamericanas.

Para Salas (1943), não era difícil compreender o entusiasmo do governo norte-americano pela música como elemento de integração. De acordo com Salas, a maior parte dos países do continente americano desenvolvia projetos para o uso da música como política pública, seja estabelecendo ministérios, seja financiando a produção de orquestras ou de projetos educacionais. Nos EUA, entretanto, o governo sempre evitou a concessão de tais subsídios. Somente com a emergência do *New Deal* na década de 1930 é que o governo norte-americano começou a buscar na música um elemento de integração nacional.

No relatório sobre as atividades desempenhadas na Divisão de Música da PAU, Seeger destaca o incentivo dado nos EUA ao estudo da música popular e folclórica, demonstrando que tal iniciativa, financiada pelo investimento privado, deveria ser também aplicada em projetos de produção de música de concerto como uma forma de equilibrar a grande superioridade representativa da música popular que neste momento representava mais de 90% da produção da indústria cultural norte-americana. Outro ponto interessante ressaltado por Seeger é a dificuldade do nacionalismo musical se tornar uma realidade política e cultural nos EUA; para isso, segundo ele, os compositores norte-americanos teriam de adotar mais intensamente determinados aspectos da música folclórica e popular em suas produções.

A prioridade dada às produções musicais baseadas em temas folclóricos e/ou populares também obteve uma certa resistência no Brasil, não só por parte do público como – e principalmente – no que diz respeito à formação baseada na tradição erudita de seus músicos e compositores. O Brasil, assim como outros países do continente, adotou como modelo de formação musical os conservatórios europeus, de forma que os melhores alunos iam estudar na Europa com músicos, compositores e maestros reconhecidos mundialmente. De lá vinham permeados por conceitos que tinham referência na tradição da arte europeia. Era natural, portanto, que quando esses músicos e compositores voltavam à terra natal, procurassem aplicar o mesmo modelo na sua prática musical.

Contudo, com a ascensão do nacionalismo fascista na Europa, o Brasil se viu em uma encruzilhada política no tocante a seus assuntos culturais: associar-se-ia ao pensamento alemão ou francês na busca de um nacionalismo brasileiro com raízes europeias, ou buscaria na própria América e na aliança com os EUA a sua afirmação como parte de um novo continente, buscando assim a sua identidade enquanto país latino-americano? O rompimento das relações políticas, econômicas e culturais com a Alemanha por conta da guerra colocou o país em uma nova posição em que os aliados americanos simbolizavam um novo caminho, ao mesmo tempo que contribuiriam para a emancipação cultural do país.

Mário de Andrade, nesse período um dos mais influentes intelectuais na área da cultura, afirmava no texto *Música e canção popular no Brasil* – escrito para o Ministério das Relações Exteriores em (1936/1972) – que havia muito ainda por fazer no estudo científico da música popular brasileira. O caráter nacional ainda nascente representaria o problema principal na busca por uma verdadeira música brasileira. Para o musicólogo, se tivéssemos como parâmetro o modelo europeu, o Brasil não teria de fato uma canção popular, ou melhor, não teria melodias tradicionalmente populares, porque os exemplos de melodias que poderiam ser chamadas nacionais não tinham mais de um século de existência. Contudo, como afirma Andrade, a música popular se expandia rapidamente nas cidades e poderia representar, dessa forma, parte de uma cultura nacional em formação.

Analogamente, Seeger acreditava que nos EUA a música mais representativa não era a música erudita, e sim a popular e folclórica, mesmo que o conteúdo associado na época a esse conceito fosse “híbrido” – e, portanto, não puro. Tais impressões podem ser percebidas nas avaliações do pesquisador quanto à produção comercial sobre música, bem como nas atividades de radiodifusão, onde eram evidentes a grande representatividade dos estilos de música popular e folclórico na mídia.

Assim, o “pan-americanismo musical”, a que me referia no início do capítulo, tomava forma tanto na música popular e folclórica como na nascente música erudita nacionalista, mas principalmente em seus estilos “híbridos”, que por meio da radiodifusão levavam as sonoridades locais a uma perspectiva internacional. Seja pelas produções originais, seja pelas que misturavam as diferentes linguagens, a maior parte da trilha musical produzida pela radiodifusão comercial nesse período se baseava na mesma questão fundamental, a concepção de uma nova narrativa para as identidades nacionais dos países americanos. Assim como Lomax, Gnattali via nas heranças culturais dos imigrantes aspectos decisivos para a assimilação e construção de uma identidade nacional, e na rádio um elemento integrador dessas narrativas regionais que possibilitava a intensificação das trocas internacionais pan-americanas.

Como se viu neste capítulo, os modelos adotados por Lomax e Gnattali partem de visões distintas do fazer musical, ainda que ambos integrem construções narrativas nacionalizantes, que devem ser consideradas como aspectos constitutivos dos movimentos políticos de independência política e cultural adotados pelos países do continente. Essas concepções são alicerçadas em referências trazidas dos contextos de formação e afirmação profissional de um e de outro. O próximo capítulo se concentra, portanto, nas trajetórias de

Alan Lomax e Radamés Gnattali, buscando compreender como seus projetos de vida podem ser vinculados aos processos de performatividade e narrativa desenvolvidos nos programas radiofônicos.

2 FAIXAS E FREQUÊNCIAS: O AGENCIAMENTO DOS INDIVÍDUOS

Este capítulo principia por uma reflexão acerca da contribuição dos estudos sobre indivíduos para a etnomusicologia, apresentando como proposta metodológica a própria pesquisa. O estudo das trajetórias de Radamés Gnattali e Alan Lomax, como se verá a seguir, permite tematizar diversos fenômenos históricos relacionados com as transformações culturais operadas pela radiodifusão no continente americano. A aproximação entre as trajetórias possibilitou uma nova abordagem aos materiais sonoros e documentais tratados nesta pesquisa, fundamentalmente devido aos agenciamentos estabelecidos por essas personalidades musicais através das redes sociais instauradas entre os países, que se propõem, do ponto de vista musical, como decisivas para a consolidação de iniciativas pró projeto pan-americanista.

Após a publicação dos trabalhos críticos de Michael Foucault (1969/2007) e Pierre Bourdieu (1979/1984) quanto ao uso funcionalista do conceito de cultura, que influenciaram consideravelmente a produção acadêmica nas ciências humanas, o papel do indivíduo começou a se tornar cada vez mais presente nos trabalhos monográficos. Os estudos biográficos conduzidos até então, restritos a paradigmas evolucionistas e etnocêntricos que condicionavam a trajetória dos indivíduos aos projetos sociais, políticos e econômicos dominantes, passaram a ser cada vez mais contestados. Na musicologia, as biografias de compositores serviam para consolidar a narrativa mítica de suas trajetórias na condição de gênios e afirmar as teorias evolucionistas em torno da tradição musical europeia. Ainda que pontual, o crescente interesse pelo papel dos indivíduos nas pesquisas sobre os processos macroculturais das sociedades ocidentais tem influenciado uma série de mudanças paradigmáticas em relação aos antigos modelos historiográficos.

Jesse Ruskin e Timothy Rice (2012), no artigo *The individual in ethnomusicology*, observaram essa tendência na área dos estudos etnomusicológicos. Segundo o levantamento bibliográfico feito pelos autores (2012, p. 301), a maioria das etnografias musicais publicadas entre os anos de 1976 e 2003 foram concentradas em indivíduos. Os trabalhos foram classificados de acordo com o lugar ocupado pelos indivíduos, que variou desde a relativa ausência até o papel central, passando por diferentes gradações de importância. Já as funções que os indivíduos exerceram nessas pesquisas foram classificadas segundo critérios de relevância quanto às inovações musicais propostas tais como: inovadores, figuras-chave, indivíduos típicos ou ordinários (Ruskin; Rice 2012, p. 304).

Ruskin e Rice discutem ainda os posicionamentos teóricos de tais pesquisas, bem como os possíveis avanços trazidos para a área (2012, p. 307). Um terço das pesquisas analisadas foi moldado, segundo os autores, por um conceito funcionalista de cultura, com base em teorias homogeneizantes que desconsideram as heterogeneidades inerentes às trajetórias. Os outros dois terços, contudo, foram inspirados pela virada crítica dos anos 1970 nas ciências sociais e humanas, o que demonstra que o estudo das trajetórias de indivíduos tidos como atores ou agentes de um determinado contexto, sociedade, grupo ou subgrupo étnico tem sido visto como fundamental para a interpretação das transformações históricas de sua cultura musical.

A estratégia desta investigação, portanto, é a de integrar as análises das trajetórias ao processo de construção da narrativa como um todo. Alan Lomax e Radamés Gnattali, apesar de estarem presentes de forma limitada no contexto macro dos movimentos musicais e políticos das décadas de 1930 e 1940, desempenharam papéis importantes tanto nas articulações sobre a criação de novas identidades musicais num contexto local como na afirmação dessas identidades em uma perspectiva intercultural. As interpretações dessas trajetórias são apresentadas por diferentes perspectivas, ora macro, ora micro, em cada capítulo desta tese. Por meio de um jogo de espelhos, têm como objetivo demonstrar que tanto as redes sociais formadas em torno desses personagens como os signos musicais produzidos foram decisivos para as transformações das práticas musicais das sociedades em que estavam inseridos.

Dessa forma, Alan Lomax e Radamés Gnattali têm aqui suas trajetórias discutidas, vida e obra como um conjunto complexo que envolve ações e reações aos processos de transformação cultural, social e política a que foram submetidos. Considero, por exemplo, que os deslocamentos para as capitais federais – Rio de Janeiro e Washington (DC) –

representaram, com o ingresso de um e de outro em redes sociais formadas por círculos intelectuais e políticos de vanguarda, experiências transformadoras para o amadurecimento de suas propostas musicais. O objetivo deste exercício de reflexão é demonstrar, por meio do estudo das trajetórias, que essas propostas estético-musicais foram responsáveis pela produção de novas sonoridades simbólicas veiculadas pela indústria fonográfica e pela radiodifusão comercial.

Acerca desta proposta de estudo procuro abordar as trajetórias de Alan Lomax e de Radamés Gnattali apresentando-as como processos de escolha realizadas por indivíduos com identidades dinâmicas. Tais identidades, como propõem Vianna (1998) e Guérios (2003) em seus estudos das trajetórias dos músicos Bezerra da Silva e Villa-Lobos, foram potencializadas pelos desvios a que seus percursos foram submetidos perante as normas sociais e estéticas vigentes. Já sobre as condições impermanentes de seus projetos de vida, busco apresentar suas trajetórias como exemplos de posicionamentos ora extremos ora mediadores frente aos contextos socioculturais de que fizeram parte, posições que percebemos serem capazes de se alternar entre os diferentes locais de atuação profissional. Tais posicionamentos evidenciam o caráter múltiplo das trajetórias e a necessidade de implementar uma estratégia qualitativa de análise, por meio de uma descrição densa ao estilo geertziano, que atue nas diferentes “camadas interpretativas” acessadas pelas leituras dos depoimentos e documentos.

A presente proposta investigativa procura considerar ainda a reflexão proporcionada pela leitura do texto *A ilusão biográfica*, de Pierre Bourdieu (2001), tomando-a como uma provocação constante no que se refere à desconstrução das narrativas de Gnattali e Lomax. Segundo Bourdieu:

Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. (Bourdieu, 2001, p. 188-189).

Os acontecimentos biográficos que optei por examinar nesta etapa do trabalho foram selecionados, tal como sugere Bourdieu (2001), pelos seus deslocamentos no espaço social. Dessa forma, tais eventos foram estudados segundo os contextos em que foram produzidos e os capitais culturais que estavam envolvidos. É com base nesses acontecimentos que foi possível examinar como os deslocamentos das trajetórias de Gnattali e Lomax foram

responsáveis pela criação dos modelos de performatização dos signos musicais apresentados pelos programas, e que divergiam das práticas musicais até então vigentes.

São examinados os acontecimentos responsáveis pelas mudanças em seus projetos, considerando o conceito de projeto definido por Gilberto Velho (2003) como o resultado de processos de negociação em um vasto campo de possibilidades. Tanto a ideia de projeto como a de desvio são trabalhadas por Velho com relação aos múltiplos planos possíveis de interpretação do mundo simbólico da cultura. Considerando as diferentes ações desveladas pelos estudos das trajetórias desses protagonistas que se equilibram entre as possibilidades de escolhas e os eventuais desvios a que tais trajetórias foram submetidas passaremos ao final as análises dos cruzamentos entre as trajetórias.

O depoimento de Gnattali gravado em 1985 para a coleção *Depoimentos para a posteridade*, do MIS, é examinado como resultado de um discurso coletivo partilhado por um grupo bastante heterogêneo de interlocutores que possuíam em comum o conhecimento sobre as narrativas em torno da figura referencial de Gnattali enquanto músico, compositor, arranjador, pianista e maestro. A interação entre os presentes, portanto, proporciona uma rara oportunidade de reflexão sobre o processo de construção desse discurso. No processo de recomposição da trajetória de Gnattali, as informações reveladas ao MIS são confrontadas com aquelas contidas em outro depoimento, concedido pelo compositor à Rádio Nacional dez anos antes. À luz da pesquisa documental nos acervos de instituições como o Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (IAPOA) e a Rádio Nacional no Rio de Janeiro, as dissonâncias entre um e outro relato podem ser relacionadas com as frustrações e conquistas de Gnattali no período, o que permite perscrutar as suas estratégias de representação do próprio passado segundo as preocupações que foram se colocando na construção de sua biografia.

No caso de Alan Lomax, o ponto central da recomposição de sua trajetória incide sobre a associação contraditória entre a sua formação cultural e política republicana e os ideais musicais e sociais a que foi exposto nos primeiros anos de vida profissional, baseados no multiculturalismo e na adaptação das teorias marxistas sobre a funcionalidade da cultura ao projeto de uma nação unida pelo folclore.

Para a reconstrução da trajetória, de Lomax são analisadas a gravação de uma palestra proferida em 1979 no auditório Celeste Bartos da PLNY intitulado *From Lead Belly to computerized analysis of folk song*, sobre a importância do folclore para as sociedades humanas centrada nos projetos Cantometrics, Parlometrics e Coreometrics nos quais esteve

envolvido nos últimos anos.⁴⁵ Em relação aos projetos radiofônicos, são examinados os trechos em que Lomax narra episódios de sua trajetória de envolvimento com a pesquisa sobre música folclórica, descrevendo o ambiente de pesquisa da LOC e relatando como começou a trabalhar, ao final da década de 1930, em projetos de rádio. Tais declarações, contextualizadas com base na ampla bibliografia disponível sobre o pesquisador⁴⁶ e complementadas pela pesquisa nos acervos relacionados aos programas, apresentam-se como uma estratégia de reconstrução desse discurso.

Na última seção, são analisados os possíveis cruzamentos entre as trajetórias de Radamés Gnattali e Alan Lomax, perspectiva que procura, como num jogo de espelhos, enfatizar não só as diferenças como as semelhanças entre seus projetos musicais. Tal proposta tem como objetivo evidenciar, por meio da investigação das redes sociais responsáveis pelas aproximações de seus projetos musicais, as construções subjetivas presentes nos discursos biográficos e na historiografia sobre a música folclórica e popular do período. Com base nisso, tenciono desvelar como os desvios de suas trajetórias foram responsáveis pela construção dos novos modelos de produção musical examinados mais adiante.

2.1 Radamés Gnattali: a trajetória do “malandro gaúcho”

Radamés Gnattali (1906-1988) nasceu em uma metrópole regional, Porto Alegre, dinamizada pelo processo de modernização republicana do Brasil dos anos 1910-1930, fruto da união entre duas famílias de músicos e escultores de convicções anarquistas da colônia italiana da cidade, formado pelas sonoridades urbanas trazidas pelo comércio intenso entre a capital federal e a região platina. Gnattali quando chegou ao Rio de Janeiro para conquistar a crítica musical carioca com seu primeiro concerto, aos 18 anos de idade, Gnattali não poderia projetar que seria naquela cidade que construiria a sua carreira musical, atuando em gravadoras comerciais como a RCA-Victor e em empresas de radiodifusão como a Rádio Nacional.

⁴⁵ A gravação da palestra de Lomax está disponível na íntegra no *site* da associação Cultural Equity: <www.culturalequity.org>. Essa fala foi também citada em um artigo publicado por Henry Svec (2013), que, pelo viés dos estudos de mídia, procura analisar a importância do desenvolvimento da tecnologia sonora no trabalho de pesquisa sobre música folclórica desempenhado por Lomax, focando os seus projetos mais conhecidos (Cantometrics, Parlametrics e Coreometrics).

⁴⁶ Com relação à bibliografia específica no que se refere a trajetória de Alan Lomax, foram consultados os trabalhos de Averill (2003, 2014), Cohen (2003, 2011), Porterfield (1996) e Szwed (2010).

A recomposição da trajetória de Radamés Gnattali é orientada pelo imaginário musical da cidade carioca, que se depreende do depoimento do compositor registrado na sede do MIS na tarde do dia 28 de agosto de 1985, em interlocução com três entrevistadores e cinco convidados.⁴⁷ A comparação da gravação com outras pertencentes à mesma coleção torna evidente que a presença do grupo de amigos de Gnattali provocou uma modificação na forma com que eram conduzidos os depoimentos: o ambiente informal criado pelas relações pessoais estabeleceu as redes de interpretação responsáveis pelas narrativas do depoente.⁴⁸

A fim de explorar as possibilidades analíticas desse material, são discutidos alguns trechos transcritos da gravação, levando em conta as informações reveladas por Gnattali para o projeto de história oral da Rádio Nacional (dirigido pelo jornalista Lourival Marques), focadas na sua atuação como arranjador dos programas produzidos na instituição. As análises se iniciam, portanto, pelo período de formação de Gnattali em Porto Alegre e pelas referências musicais a que ele declara ter sido exposto nessa etapa de sua trajetória.

O discurso de Gnattali acerca desse período está centrado na sua formação musical a partir do núcleo familiar, que teria lhe permitido acesso a um treinamento musical especializado no piano e na viola. Essas capacidades, segundo o compositor, teriam sido ampliadas durante o período em que frequentou o curso do piano do IAPOA, onde aprimorou a leitura e transcrição musical, incluindo em seu repertório autores cariocas considerados como referência para a construção da identidade musical brasileira, tais como Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth.

Segundo Radamés Gnattali (RG), em resposta ao amigo (e colaborador da coleção de depoimentos do MIS) Hermínio Bello de Carvalho (HB):

⁴⁷ Gnattali preparava-se para comemorar seu octogésimo aniversário, que seria celebrado nos meses seguintes com *shows* e outros eventos, como o lançamento de sua biografia, *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*, escrita pelas pesquisadoras Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1985) e publicada pela Funarte. Gnattali, apesar de ainda exercer uma atividade profissional intensa – que incluía a produção de um disco com o cantor Dorival Caymmi e de um disco solo ao piano, além de um concerto na primeira edição do festival Free Jazz com o grupo Camerata Carioca –, teve ao final do ano graves problemas de saúde: o diagnóstico de um câncer de próstata o levou a uma intervenção cirúrgica, que ocasionou o seu primeiro derrame.

⁴⁸ Em entrevista para este trabalho, Elizabeth Versiane Formagine (2014), que atuava na época como coordenadora de pesquisa do MIS, revela que o perfil da série de depoimentos, caracterizado pela arguição dos depoentes seguindo roteiros até certo ponto impostos pelos entrevistadores, foi modificado após a sua entrada no museu, em 1983. Devido à sua formação como historiadora, Formagine passou a adotar na série o método da história oral, segundo o qual a participação de convidados fazia parte da estratégia de construção de uma rede interpretativa de discurso, ao mesmo tempo em que procurava pautar nos depoimentos temas que tivessem ligação com o material disponível no acervo da instituição.

HB – Que música você ouvia nessa época, Radamés, quais eram os teus compositores, que música te influenciava nessa época?

RG – Eu tinha 18 anos, nesse tempo eu já tocava Villa-Lobos. Eu não ouvia, tocava. Naquele tempo não tinha vitrola, não tinha rádio, não tinha nada. Meu pai comprou tudo o que tinha de Villa-Lobos e me dava; Nazareth, por exemplo, eu comecei a tocar nessa época – Nazareth, né, já tinha impresso lá [em Porto Alegre]. Agora, ouvir mesmo, só muito tempo depois, em 1924 e 1925, por aí, já então eu tinha uma vitrola, eu já ouvia alguma coisa.

HB – Eu digo ouvir de conviver com outros músicos, assim, também, de informações, que música se fazia perto da sua casa? É muito importante isso para a formação do músico, a música que ele ouvia perto de casa.

RG – Não tinha nada, tinha nada.

(Gnattali, 1985).⁴⁹

Interessante acrescentar que a ausência de fonógrafos e de outros equipamentos de reprodução sonora não se deve à inexistência de tal equipamento em sua cidade natal, mas ao fato de que a maior parte das gravações disponíveis na sua formação não apresentavam uma sonoridade que despertasse a atenção de Gnattali em seu depoimento – a preferência das gravadoras locais, à época, era pelo registro de práticas musicais regionais.⁵⁰ O “filtro”, que Gnattali propõe implicitamente em suas declarações sobre as práticas musicais que vivenciou em Porto Alegre, poderia ser interpretado com base no contraste que passaram a representar as sonoridades locais em referência à identidade cultural construída durante o período de formação musical de Gnattali, e que se consolidaria anos depois em torno do samba carioca.⁵¹ Uma possível ligação de Gnattali com o tango argentino e com outros gêneros musicais comuns à cultura gaúcha e à de outros países da América Latina – que seriam considerados posteriormente como periféricos – afastaria o compositor da atribuição de idealizador da sonoridade alçada após a segunda guerra à condição de constituinte da identidade nacional.

No depoimento concedido a Lourival Marques, Gnattali (1975) dá mais detalhes sobre as referências musicais presentes em sua formação: apesar de ter tido contato com a música popular quando tocou cavaquinho em um bloco de carnaval, ou piano em cinemas e confeitarias, ao lado de músicos amadores e profissionais de Porto Alegre, foi somente a partir da década de 1930 que teve acesso ao samba carioca, que passou a ser comercializado via rádio ou disco em todo o país. Em outro trecho do depoimento ao MIS, Gnattali revela que

⁴⁹ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 12min 48s.

⁵⁰ Segundo Santos (2011) as primeiras gravações comerciais da Casa Elétrica assim como da Casa Hartlieb filial da Casa Edson do Rio de Janeiro que atuavam na cidade gaúcha desde 1913, foram, predominantemente, de artistas locais.

⁵¹ O sistema de gravação elétrico, que agregava uma maior qualidade técnica às gravações de instrumentos com baixo volume sonoro – como era o caso nos conjuntos de choro e samba –, passou a ser utilizado pelas gravadoras que atuavam no país somente após 1927, com a inauguração das casas de gravação Columbia, Brunswick, Parlophon e RCA-Victor (onde Gnattali passou a trabalhar a partir de 1932, com a sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro).

o treinamento de nove anos a que foi submetido como estudante de piano no IAPOA contribuiu para a ampliação de suas capacidades de leitura e transcrição musical. Assim, a sua formação técnica bem como as releituras que fazia das *performances* dos músicos cariocas seriam consideradas aspectos fundamentais da sua grande qualidade como arranjador e compositor.

Com base nas declarações de Gnattali, presume-se que foi sobretudo a *performance* dos músicos cariocas que atraiu a atenção do compositor para o ambiente de música profissional do Rio de Janeiro, uma vez que o repertório dos grupos musicais em que Gnattali atuou em sua cidade natal já incluía músicas consideradas representativas do universo musical carioca – tais como “Caboca de Caxangá”, música gravada pelo grupo Oito Batutas,⁵² de Pixinguinha, que teria sido nessa época alvo de uma disputa jurídica entre as gravadoras cariocas e gaúchas, como analisa a pesquisadora Luana Santos (2011).

Acerca do treinamento musical que recebeu no IAPOA, Gnattali declarou ter tido algumas dificuldades por conta das limitações na fala que apresentava desde pequeno, razão pela qual desistiu de seguir o ensino formal e optou pela carreira de músico. Segundo consta em seu histórico escolar, consultado no Acervo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS – onde estão arquivados os livros de classe com as notas, conceitos e frequências das matérias cursadas por Gnattali –, a única disciplina em que foi considerado inabilitado foi justamente a de solfejo, no segundo ano do curso, devido à dificuldade que tinha em vocalizar as notas.

Os percalços por que passou em sua formação musical em Porto Alegre – não só a conflituosa adaptação ao ensino formal como também o relativo isolamento em relação ao centro cultural e político do país, que o impediu de aprofundar seus estudos no piano e seguir carreira como concertista – fizeram com que Gnattali revisse suas perspectivas profissionais e reavaliasse o seu projeto de vida, o que desencadeou a mudança definitiva para o Rio de Janeiro no início dos anos 1930.

Deve-se considerar ainda que a atividade de arranjador e maestro de orquestras de música popular era bastante requisitada em um mercado de música profissional ainda em

⁵² Os Oito Batutas, segundo a biografia de Pixinguinha escrita por Sérgio Cabral (1997), teriam se apresentado em Porto Alegre ao final de uma excursão pelo sul do país que passou por Florianópolis, Itajaí, Blumenau, Joinville e Curitiba entre agosto e setembro de 1927. De acordo com Luís Fernando Hering Coelho (2009, p. 45), diferente do que ocorreu em turnês anteriores (pela Argentina, em 1922, e pela França, em 1924) nas quais o grupo atuou como representante da música popular/folclórica brasileira, desta vez os Oito Batutas se apresentaram como uma *jazz-band* cujo repertório variava entre diferentes gêneros de dança então em voga, tanto norte-americanos como argentinos e brasileiros, sem uma maior vinculação à criação dos gêneros samba e choro como elementos relacionados à identidade nacional.

formação, graças à grande rejeição que sofria por parte dos compositores brasileiros, formados na tradição da música de concerto europeia. Esse cenário fez com que as empresas de radiodifusão e gravação comercial interessadas na produção de música popular nas grandes capitais do país recorressem a músicos de outros estados, e mesmo de outros países, que tivessem habilidade na transcrição e arranjo musical para a concepção de material original para as orquestras de música popular.⁵³

A opção de Gnattali por envolver-se profissionalmente com a música popular não prejudicou sua carreira como compositor; pode-se inferir que até certo ponto a sustentou, uma vez que, mesmo depois de ter sido contratado pela Rádio Nacional com exclusividade, em 1936, continuou produzindo suas peças de música de câmara, além das suas mais conhecidas obras orquestrais. Contudo, é importante considerar que as capacidades técnicas desenvolvidas em sua formação como pianista não teriam sido suficientes para lhe garantir uma produção de destaque como compositor. O limitado mercado profissional de música erudita nacional era cada vez mais disputado por novos compositores, surgidos após a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922, que acabavam por se fixar em diversos núcleos musicais espalhados pelo país. Gnattali, dessa forma, teria que se destacar dos demais não só por sua grande capacidade técnica mas por uma adequada síntese da música popular que fluía na capital federal.

Outro trecho do depoimento que considero importante para a construção de sua narrativa como um compositor nacionalista é aquele em que Gnattali relata o contato que teve com o pianista carioca Ernesto Nazareth. Em 1924, durante os seis meses que passou na cidade do Rio de Janeiro preparando-se para o seu primeiro recital na Escola de Música, Gnattali conta ter encontrado com o pianista Ernesto Nazareth no cinema Odeon, por intermédio de seu professor Guilherme Fontainha.⁵⁴ Segundo Almeida (s.d), ao contrário do que Gnattali declara em seu depoimento, foi na Casa Stephen de edições de partituras que o gaúcho teria conhecido Nazareth, visto que o pianista carioca tinha deixado definitivamente

⁵³ Infere-se que essa tendência tenha se iniciado nas empresas de gravação comercial. Segundo Severiano, (2008, p. 100) Rogério Guimarães, ex-militar e influente músico carioca, foi escolhido em 1928 pelos investidores norte-americanos da RCA-Victor para contratar Pixinguinha como flautista e arranjador – entre outros músicos. Guimarães também indicou alguns músicos estrangeiros para atuarem como arranjadores na Rádio Nacional, como Romeo Ghipsman e Simon Butman. Gnattali foi contratado pela RCA-Victor inicialmente como pianista, em 1932, para a partir de 1935 assumir os arranjos de cordas dos sambas românticos, que se destacavam dos arranjos de estilo mais regional de Pixinguinha.

⁵⁴ A afirmação de Gnattali sobre ter tido nesse período uma ligação mais próxima com a música carioca por meio dos “pianeiros” é contraditória, uma vez que o seu tutor, Guilherme Fontainha, só poderia tê-lo apresentado a esses instrumentistas, que atuavam profissionalmente na Casa Vieira Machado, a partir de 1925, quando adiquiriu a casa de edição, ou seja, um ano após a primeira experiência de Gnattali na capital federal.

de tocar no cinema Odeon em 1918. Gnattali, contudo, descreve com detalhes o encontro, em resposta ao entrevistador Jairo Severiano (JS):

JS – Agora por falar em Nazareth, você conheceu Nazareth tocando?

RG – Bom, eu cheguei aqui [no Rio de Janeiro] acho que foi em 1925, 26, por aí, você sabe quando é que ele tocava no cinema Odeon? Em que ano foi?

JS – Não, não sei exatamente em que ano foi, mas foi nessa época.

RG – Você conhece o edifício, na esquina da Rua Sete de Setembro?

JS – Eu ouvi falar, porque quando eu cheguei aqui acho que não tinha mais...

RG – Era o cinema, ali, o Odeon. Tinha a avenida, fazia esquina com a avenida e a Sete de Setembro. E aqui na Sete de Setembro, do lado, tinha uma parede de vidro e o Nazareth tocava dentro da sala de espera, em cima de um estrado com um piano de armário. Lá tinha umas cadeiras de veludo, onde o Rui Barbosa ia muito lá, comprava a entrada e sentava lá só para ver o Nazareth, né. Aí eu vinha pela rua, andando pela avenida, e de repente ouvi aquele som de piano, era o Nazareth, estava lá tocando; eu já conhecia as músicas dele, né.

HB – E você tocou para ele também, chegou a tocar para ele?

RG – Toquei muito, depois mais tarde ele saiu lá do cinema e estava tocando na Galeria Cruzeiro, você se lembra da Galeria Cruzeiro?

JS – Lembro, tinha o Hotel Avenida...

RG – Tinha o Hotel Avenida, e numa esquina aqui tinha a Brahma, a Antártica, e a [...], nas três esquinas, né; na esquina de lá tinha uma casa que vendia piano, canetas uma porção de coisas, lá que ele tocava. (Gnattali, 1985).⁵⁵

O interesse que Gnattali nutria pela música de Nazareth, compartilhado com seu professor Guilherme Fontainha e com outros pianistas *habitués* do circuito de concerto carioca – como Arthur Rubinstein e Guiomar Novaes –, se deu pela grande capacidade de síntese da música popular que Nazareth trazia em suas composições. O pianista carioca, conhecido por sua frustração em não ter sido compositor e concertista, compartia com Gnattali e com os demais compositores nacionalistas de destaque nesse período elementos estéticos e culturais que seriam posteriormente considerados essenciais para a construção da identidade musical brasileira.

Assim, 1931, quando Gnattali se muda definitivamente para a capital federal, representa um momento inteiramente novo de sua formação; já não pensava mais em ser concertista, e sim compositor. Trazia consigo as experiências que viveu em Porto Alegre com o compositor Luís Cosme e o poeta Augusto Meyer na criação de poemas musicados a partir

⁵⁵ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 13min 55s.

da coleta do folclore gaúcho – influência direta que Meyer revela ter tido de Mário de Andrade.⁵⁶

Gnattali revela em outro trecho do depoimento que com o cancelamento do concurso para professor de piano da Escola Nacional de Música, que o teria motivado a morar na capital federal, ele desistiu de estudar teoria musical e iniciou sua atividade como pianista e arranjador de música popular. Nesse momento, o músico passou a manter um contato mais constante com os “pianeiros” da Casa de Edições Musicais Vieira Machado, comprada por seu professor Guilherme Fontainha. Segundo Gnattali:

RG – Largo do São Francisco. Ali então tinha muitos pianos, porque eles vendiam pianos e tinham salas para alugar para o professor dar aulas, né. E lá juntava aqueles 'pianeiros' todos da época: o Nonô, por exemplo, o Costinha, o Bequinho, o pai da Carolina Menezes, tinha uns sete ou oito pianistas que iam todo dia esperar trabalho. Porque naquele tempo bailes assim, de pequena sociedade, de família, eram feitos com piano, né? Só com piano, então eles telefonavam para lá, marcavam e o sujeito ia trabalhar. Então eles ficavam lá tocando piano, né, e faziam as composições, porque o Fontainha editava lá. Eu ouvia aquele troço, porque eu tinha vindo do sul, e naquele tempo samba era só no Rio de Janeiro, né, em São Paulo mesmo ninguém sabia tocar samba, até há pouco tempo ainda.

[Risos gerais por conta da rivalidade Rio-São Paulo].

RG – Depois com o rádio é que começaram então a ouvir, e agora todo mundo toca. Mas naquele tempo, em Porto Alegre, por exemplo, a gente tocava era tango argentino, né? O negocio é esse. E aí quando eu cheguei aqui, fui na Casa Vieira Machado, vi aqueles caras tocando piano e disse ‘Que troço é esse?’ Eu nunca tinha visto tocar daquele jeito, com o pedal, sabe como é, aproveita o pedal para dar ritmo, e tocavam com a mão esquerda, porque não tinha contrabaixo e bateria, não. Aí eu ficava do lado deles ali, ficava só observando, né, aprendendo como é que tocava música popular brasileira.

(Gnattali, 1985).⁵⁷

Do ponto de vista profissional, a mudança para a capital também representaria uma mudança no processo de aprendizagem de Gnattali, da leitura musical de um pianista treinado nas polifonias, contrapontos e deslocamentos rítmicos presentes no repertório, para o instrumento, a escuta atenta das *performances* ao vivo dos “pianeiros” e das gravações comerciais de orquestras de *jazz* norte-americanas. Assim, essa nova etapa de seu aprendizado musical, focada nas gravações e na experiência direta com os músicos cariocas, foi

⁵⁶ Como se vê mais detalhadamente no capítulo 3, Meyer revela que manteve um intenso contato com Mário de Andrade por meio de correspondência postal e da troca de publicações, principalmente após o lançamento do livro *Ensaio sobre a música brasileira*, em 1928, em razão do qual teria apresentado Gnattali ao musicólogo paulista.

⁵⁷ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 16min 20s.

fundamental tanto para a assimilação das características rítmicas, harmônicas e melódicas da música popular como para a construção da sua narrativa como compositor nacionalista e arranjador de trilhas sonoras para o rádio. Do ponto de vista estratégico, a sua atuação como arranjador na RCA-Victor – empresa criada com investimento norte-americano e diretamente vinculada aos projetos pan-americanistas durante a 2ª Guerra Mundial – lhe permitiria participar das produções musicais responsáveis pela nova representação da identidade musical brasileira no novo contexto internacional.⁵⁸ Sobre o processo de escuta que desenvolve nesse período de atuação profissional com a música popular, Gnattali esclarece a Aloísio Didier (AD) e aos demais presentes:

HB – Mas o Didier fez uma pergunta que você deixou incompleta, Radamés, sobre as bandas que você ouvia, como que você fez?

AD – É porque o Radamés conta que uma das modificações dos arranjos foi por conta do mr. Evans... quem é que levava para você determinados discos e dizia faz, assim, o arranjo, e tal?

RS – Naquele tempo eu ouvia muito disco na casa do sobrinho do Fontainha, normalmente a gente ia no domingo, passava o domingo lá, tinha a vitrola e tinha muitos discos de *jazz*, de Benny Goodman...

JS – Isso aqui no Rio, né?

RS – No Rio. Tinha o Benny Goodman, tinha o Fletcher Henderson, orquestras muito boas, aí a gente fica ouvindo aquilo e acaba aprendendo, né, como usar os saxofones, é uma escola.

(Gnattali, 1985).⁵⁹

O movimento de construção de uma identidade musical nacional foi marcado por contradições das mais diversas, que nesse momento não estavam claras nem para os governantes nem para os intelectuais e artistas que participavam das produções. Dessa forma, se por um lado a escuta atenta das orquestras de *jazz* norte-americanas era importante para a síntese musical que estava sendo desenvolvida por Gnattali, por outro o repertório musical que executava e arranjava na gravadora RCA-Victor ainda era bem distante da sonoridade

⁵⁸ Em depoimento concedido à pesquisadora Valdinha Barbosa (1985), Gnattali revela que durante o período em que trabalhou para a gravadora RCA-Victor, um maestro paulista conhecido como Galvão teria lhe mostrado as técnicas de orquestração de cordas que aprendeu nos EUA. Infiro que tal maestro seja o compositor, organista e arranjador Raul de Toledo Galvão, nascido na cidade de Itu (SP). Segundo Maria Elisa Pasqualini (2012, p. 192), em seu artigo sobre os arranjadores da rádio Record de São Paulo, Galvão teria se mudado em 1924 para Nova York, onde trabalhou como pianista de cinema, organista de teatro e instrumentador na rádio Keith-Orpheum Pictures (RKO), ligada à indústria cinematográfica de Hollywood. Galvão teria retornado em 1934 ao Brasil, onde atuou inicialmente na Rádio Record, antes de trabalhar na gravadora RCA-Victor junto com Gnattali. A influência das técnicas demonstradas por Galvão a Gnattali pode ser notada pela sonoridade orquestral baseada na música popular que Gnattali passou a produzir para os sambas românticos que gravou na RCA-Victor e posteriormente na Rádio Nacional. Um exemplo é a conhecida música “Labios que beijei”, gravada com grande sucesso pelo cantor Orlando Silva na RCA-Victor, que foi comparada com as sonoridades das transmissões radiofônicas e das trilhas sonoras dos filmes norte-americanos, cuja presença no Brasil aumentava nesse período.

⁵⁹ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 44min 30s.

baseada nos contracantos rítmicos da música popular carioca que passou a ser sua marca registrada na Rádio Nacional.

Na discografia brasileira de 78 rpm de Santos et al. (1982, p. 193-249), constam as seguintes orquestrações de Gnattali (feitas na gravadora RCA-Victor entre os anos de 1931 e 1945): “Gosto de chimarrão”, de Cesar Pereira Braga (abril de 1933, nº 33.638), “Prenda minha”, arranjo de Gnattali sob o tema do folclore gaúcho (setembro de 1935, nº 33.931), e “Gaita”, orquestração sobre o poema de Augusto Meyer com interpretação de Christina Maristany (dezembro de 1940, nº 34.687). Tais exemplos – que demonstram em parte a pluralidade de gêneros e sonoridades com que Gnattali passou a lidar ao ser contratado pela gravadora – indicam que as músicas do repertório gaúcho, que fizeram parte da formação musical de Gnattali, também estavam presentes nos seus primeiros registros musicais para a gravadora, tanto como arranjador quanto como compositor. Essas sonoridades, que Gnattali trouxe naquele momento para o seu processo criativo, foram sendo modificadas aos poucos ao longo de sua carreira, que passou a priorizar outras propostas musicais consideradas mais representativas para o processo de construção da identidade musical brasileira.

Gnattali, antes de assumir profissionalmente esta intensa relação com os músicos populares do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, confessa a “fossa” que o envolveu após o cancelamento do concurso para professor de piano do Instituto Nacional de Música em 1930. O compositor conta que após o cancelamento, Agnelo França, professor de contraponto que o havia preparado para o concurso, teria desaconselhado que seguisse estudando e recomendado que continuasse compondo com base na experiência, no contato e no aprendizado com os músicos e com a prática musical. O processo de transmissão do conhecimento musical a que Gnattali foi exposto nesse período é mencionado por outros convidados que participaram do depoimento ao MIS – a saber, Tom Jobim (TJ), Sérgio Sarracene (SS), Aluizio Didier (AD) e Luciano Perrone (LP) –, como se vê a seguir:

SS – Quantas vezes a gente tem um problema de orquestração, bate o telefone, dá um toque para ele: ‘Vai funcionar, vai funcionar?’.

RG – Eu sei que eu tenho muita experiência, eu tinha vontade de fazer um curso de ensinar, de ensinar aquilo que eu sei, sei lá como, mas...

AD – Essa escola seria no Lucas Bar, né?

LP – Vamos fazer essa escola, o Zé Menezes hoje em dia não é arranjador? Ele começou esse negócio assim, você não deu nem uma mãozinha para ele? Não fez nada?

RG – Não, Menezes fez o que eu fiz, Luciano. O que é que eu fiz? Eu fui estudar ouvindo as coisas, compreende? Por exemplo, quando eu comecei a escrever música, a escrever para orquestra sinfônica, quando eu não sabia um negócio, por exemplo, o trombone, eu ia chamar um trombonista e

perguntar para ele como é que faz esse negócio. Tem muita gente que tem vergonha. Outro dia, falando com o Roberto, meu sobrinho, ele disse assim: ‘Como é que eu escrevo?’. Eu digo: ‘Ô, Roberto, eu não estou muito por dentro desse troço, não, por que tu não fala com o trombonista?’. Ele tem vergonha de falar, não pode, tem que perguntar, poxa, eu perguntei muito! Depois estudei um pouco de flauta, estudei um pouco de clarinete, estudei violino muito tempo, isso é muito bom para saber escrever para as cordas; violas e violoncelo, por exemplo, eu conheço bem os instrumentos. Cordas eu conheço bem, não sei bem o pistom e o trombone, isso não conheço muito, saxofone mais ou menos, mas você tem que aprender. TJ – A modéstia infinita! [Risos gerais]. (Gnattali, 1985).⁶⁰

Gnattali, que após a mudança para o Rio de Janeiro passou a priorizar o aprendizado baseado na experiência com os músicos com quem atuou profissionalmente, afirmava que o aprendizado direto com os músicos populares teria lhe dado aptidões para desenvolver as técnicas e linguagens requeridas para a atuação profissional como arranjador, bem como a sua atividade como compositor destacada da dos demais compositores nacionalistas da sua geração. Como compositor, Gnattali não se identificava com a estética modernista defendida na década de 1940, por exemplo, pelos integrantes do Grupo Música Viva, liderado pelo compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, que pregava o uso do atonalismo e do dodecafonismo com forma de produzir uma música universalista de vanguarda. Assim, no momento em que buscou sua afirmação como compositor, em vez da teoria musical avançada, essencial para os compositores que seguiam a vanguarda musical europeia, Gnattali optou pelo estudo da música popular e folclórica, conhecimento compartilhado com os intelectuais que estavam à frente dos projetos nacionalistas de Getúlio Vargas.

A ideia de constituição de uma identidade nacional por meio do folclore foi sendo aceita progressivamente durante o Estado Novo, tanto do ponto de vista político como do cultural. Essa proposta passou a ser defendida também por escritores, arquitetos e pintores de orientação socialista, artistas que, em busca de retorno financeiro, foram utilizados pelo projeto de propaganda política governo de Vargas. Sobre o ambiente cultural e intelectual do Rio de Janeiro em que foi inserido, Gnattali cita alguns intelectuais que já tinham cargos no Ministério da Cultura, como Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Mário de Andrade, a partir dos quais foram construídas as redes sociais fundamentais para a sua projeção como compositor e arranjador:

⁶⁰ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 49min 20s.

RG – Mas aquele tempo era o tempo da miséria, de fome... todo mundo: eu, os músicos, o *Portinari*, pintor, o *Murilo Mendes*. Porque ninguém tinha nada, a gente se reunia na casa do Portinari – Portinari morava ali em Laranjeiras, num condomínio grande que tinha lá, Sul América, ele morava com a Maria Souza, né? Às vezes a irmã dele vinha, a Olga e o pessoal de São Paulo [Mário de Andrade]. E a gente se reunia lá, nem sei como é que foi o negócio. Eu sei que a gente ia para lá, o Autuori estava sempre por lá, o Leônidas, violinista, a Sílvia – a mulher dele era a Sílvia. A gente se reunia lá, o Portinari ficava pintando o tempo todo, a gente lá batendo papo, e ficava todo mundo por ali, *Manuel Bandeira*, o pessoal todo. (Gnattali, 1985; grifos meus).⁶¹

Apesar das dificuldades econômicas por que passava a classe artística e intelectual carioca na década de 1930, Gnattali foi convidado a atuar em diversas frentes, tocando música popular, estreando suas obras de concerto, arranjando para peças de teatro ou atuando em transmissoras de rádio. As novas sonoridades que produzia para os arranjos de música popular eram bem aceitas, assim como a sua atividade como compositor e intérprete de concertos para piano e música de câmara, à qual se dedicava em igual proporção no período.

A partir de 1942, com a entrada do Brasil na 2ª Guerra Mundial, a crise econômica se acentuou. A falta de retorno financeiro por suas atividades profissionais como arranjador fez com que Gnattali aceitasse uma oferta para ir à Argentina trabalhar na rádio Municipal de Buenos Aires a fim de reproduzir a sonoridade que ajudou a criar na Rádio Nacional brasileira. Com a mudança para Buenos Aires, um dos mais importantes centros urbanos da América do Sul, Gnattali descobriu uma realidade bem diferente para sua música: no país vizinho era reconhecido como um dos mais importantes representantes da nova identidade musical brasileira. Em seu depoimento ao MIS, Gnattali declara que, assim como outros intelectuais e artistas de sua geração, foi cooptado pelo regime de Vargas e explorado sem que tivesse de fato o reconhecimento pelo trabalho feito. A mudança da fase de formação para a de maturação artística e profissional é evidenciada não só pelas escolhas profissionais mas também pela consolidação de seus ideais estéticos, que lhe permitiriam conquistar, em um novo contexto nacional e internacional, uma relativa segurança profissional e financeira em seu retorno à Rádio Nacional brasileira.

Em depoimento a Lourival Marques, Gnattali (1975) conta que foi contratado pela Rádio Nacional inicialmente como pianista e que antes de ser incorporada pelo regime do Estado Novo, a rádio só executava arranjos importados que iam do *jazz* à música ligeira, não produzia ainda arranjos de música popular brasileira. A pouca representatividade da música

⁶¹ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 1h 20min 30s.

nacional na mídia mudou radicalmente com a nova política cultural do Estado Novo, que passou a investir na busca de uma sonoridade nacionalista como forma de melhorar a opinião pública sobre o seu projeto político. A função de Gnattali na rádio começou a se transformar: após produzir alguns arranjos para cobrir os silêncios entre as locuções e números musicais, ele passou a ser chamado para compor trilhas sonoras originais para programas musicais cuja temática era o folclore nacional.

No depoimento ao MIS foi possível perceber as estratégias desenvolvidas pelo compositor ao negociar a sua atuação profissional na rádio. Radamés passou de pianista a maestro, criador de arranjos exclusivos para programas musicais. Os primeiros programas que receberam as trilhas sonoras de Gnattali foram os da série *Curiosidades musicais*, a primeira série de programas apresentados por Almirante na Rádio Nacional. Após essa primeira experiência, Gnattali foi convidado a assumir a trilha sonora dos programas da série *Instantâneos sonoros do Brasil*, que passaria a adotar o formato orquestrado a partir dos roteiros elaborados por Almirante e José Mauro. Segundo o compositor, em resposta a Lourival Marques:

RG – Quando eu fui para a Rádio Nacional, eu fui lá como pianista. Quando começou o negócio do *Instantâneos sonoros*, eu disse que eu teria de escrever em casa e não poderia vir aqui todo o dia, não, então eu comecei a só escrever e dirigir o programa, eu dirigia do piano. (Gnattali, 1975).⁶²

Gnattali passou então a exigir todo o tempo de trabalho disponível para a criação das trilhas sonoras que cobririam os trinta minutos do programa, “porque a orquestra não parava nunca, né, ele falava e a orquestra ficava embaixo, como fundo e tudo” (Gnattali, 1975).⁶³ Para tanto, segundo consta em sua ficha funcional – disponível no acervo da rádio no Rio de Janeiro –, recebia um salário de 2 contos de reis, ou seja, 2 mil cruzeiros.⁶⁴ Após a licença que obteve para trabalhar por seis meses na rádio municipal de Buenos Aires, seu salário foi aumentado para 3 mil cruzeiros e reajustado de forma progressiva até 1945, quando chegou a ganhar 7.5 mil cruzeiros, além de uma cota extra no valor de 500 cruzeiros, referente aos direitos autorais por cada programa produzido para a série *Aquarelas do Brasil*.

⁶² Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 21 min 40s.

⁶³ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 22min.

⁶⁴ No dia 1º de novembro de 1942, o governo de Vargas fez a primeira conversão monetária da república nova; 2 contos de reis tornaram-se 2 mil cruzeiros, o equivalente a 1.079,92 dólares – pouco mais de 2 mil reais em valores atuais.

A crescente valorização de seu trabalho como arranjador na Rádio Nacional, fruto do amadurecimento de sua produção orquestral e da estética que vinha desenvolvendo nos arranjos que produzia para a indústria fonográfica e outras produções comerciais, deve-se, portanto, à consolidação de uma sonoridade diferenciada que seria associada à rádio a partir de então. Sobre o processo de criação das trilhas sonoras, Gnattali revela:

RG – O Almirante fez muitas chamadas pedindo para as pessoas mandarem pregões, né? Antes de fazer esse programa [a série *Instantâneos sonoros do Brasil*], ele começou pedindo temas populares, pregões, cantigas de festa, e mandaram mesmo, teve até um que mandou um pregão grande de quase meio metro de tamanho; aí nós começamos a selecionar aquilo, e ele começou a organizar os programas, que eram, por exemplo, cantigas de cego, congadas, tinha tudo lá, era o *Instantâneos sonoros do Brasil*. Foi o primeiro que se fez. Era um por semana, né. (Gnattali, 1975).^{65 66}

O processo de pesquisa e seleção da música folclórica brasileira que Gnattali revela ter utilizado na seleção dos temas para os programas de Almirante pode ser relacionado com os métodos que estavam sendo desenvolvidos por estudiosos do folclore como Mário de Andrade e Renato Almeida. Gnattali observa que tais procedimentos poderiam apresentar falhas, provocando discordâncias quanto às representações escritas de temas mais conhecidos do folclore. Como exemplo, cita as divergências que teve com Mário de Andrade a respeito do tema do folclore gaúcho “Prenda minha”, segundo Gnattali transcrito erradamente pelo pesquisador paulista.⁶⁷ Sobre o processo de coleta do material, Gnattali apresenta um discurso similar ao dos intelectuais brasileiros e norte-americanos, que também buscavam a melhor forma de representação de tais sonoridades. Segundo o compositor:

RG – Isso é outra coisa, o sujeito para procurar essa parte do folclore tem que ir lá, com um sujeito que conheça, com gravador, e gravar no lugar a melodia, o ritmo, o ambiente ali da cantata, porque uma melodia só não serve; para você ver mais ou menos, tem que sentir como é que é. (Gnattali, 1975).⁶⁸

⁶⁵ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 13min 8s.

⁶⁶ O termo “pregão”, que aparece frequentemente nos documentos consultados, era utilizado para designar a “melodia com que os vendedores ambulantes anunciam a sua mercadoria” (Andrade, 1999, p. 409).

⁶⁷ O erro na melodia de “Prenda minha”, incluída no *Ensaio sobre a música brasileira* (Andrade, 1928), teria se originado da interpretação da cantora Germana Bittencourt repassada ao compositor Ernani Braga, que, ao editá-la, acabou registrando a música em uma rítmica e melodia adulteradas, tal como Andrade reconhece posteriormente em suas fichas catalográficas – analisadas oportunamente por Grovermann (2011, p. 55).

⁶⁸ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 15min 50s.

Para Gnattali não só o processo de coleta como também o de orquestração deveriam ser realizados no local das *performances* a partir de procedimentos considerados na época como científicos a fim de produzir resultados mais autênticos e precisos do ponto de vista de sua correta representação musical. Quanto às formações orquestrais que passou a dirigir na Rádio Nacional após sua contratação como arranjador, Gnattali revela a Lourival Marques sua estratégia de adaptação da orquestra às sonoridades que pretendia produzir:

RG – No programa *Instantâneos sonoros*, a orquestra era uma orquestra comum de rádio, composta por três saxofones, dois pistons, um trombone, violino, viola e violoncelo, [um quinteto de cordas], piano e bateria, que era o Luciano, era só ele. [No início da década de 1940] O Zé Mauro e o Paulo Tapajós, que fizeram o programa *Um milhão de melodias*, me pediram pra montar uma orquestra maior para fazer um programa para a Coca-Cola. Aí eu sugeri que fosse feito um centro rítmico mais focado na música brasileira do que para na música americana. (Gnattali, 1975).⁶⁹

A qualidade dos arranjos e a originalidade da formação instrumental orquestral caracteristicamente brasileira passou a marcar as produções de Gnattali para a rádio, o que levou o arranjador a dirigir outras orquestras nesse período. As trilhas musicais produzidas para a Rádio Nacional, atribuída não só aos arranjos mas aos músicos que trabalharam na rádio, tornou-se uma importante referência sonora para a mídia; Gnattali procurou aplicar essa sonoridade a outros projetos, como ocorreu na Rádio Nacional da Argentina, para onde teria levado alguns músicos que atuavam na Rádio Nacional do Brasil a fim de garantir o resultado sonoro que havia obtido nas transmissões brasileiras.

Procurei recompor nesta seção, com base em alguns trechos dos depoimentos ao MIS e à Rádio Nacional, as estratégias de construção das narrativas de Gnattali sobre a própria trajetória. Infere-se que tais estratégias foram formadas tanto pelas histórias produzidas por meio da memória coletiva sobre o compositor presente nos relatos dos demais depoentes, como pelo posicionamento do compositor em relação aos processos de formação musical, política e estética deste período, que infere-se foram responsáveis pelas sonoridades criadas e difundidas pelos programas que produziu na Rádio Nacional.

Dessa forma, tanto os sucessos como os fracassos que Gnattali obteve nesse período de formação musical e atuação profissional foram fundamentais para que desempenhasse o papel de criador e transformador da identidade musical brasileira. A seguir, recomponho as narrativas referentes à formação e atuação profissional de Alan Lomax entre os anos de 1932

⁶⁹ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 17min 34s.

a 1945, procurando relacionar – tal como no estudo da trajetória de Gnattali – as qualidades inerentes às suas produções radiofônicas, que desempenharam um papel crucial no despertar da identidade nacional norte-americana.

2.2 Alan Lomax: o caçador de canções folclóricas

O coletor, *performer*, escritor e folclorista Alan Lomax (1915-2002) nasceu no Texas, e já aos 11 anos teve o primeiro contato com a música folclórica por intermédio de seu pai, John Lomax, que era presidente da associação local de folclore e dava palestras sobre o tema na Universidade do Texas, onde trabalhava como administrador. Após se formar em Filosofia nessa mesma universidade, Lomax se mudou para a capital federal, onde foi nomeado, aos 21 anos, como assistente encarregado do arquivo da AFS da LOC, administrado por seu pai. O jovem passou a representar a instituição em diversos projetos de pesquisa e popularização do acervo, que envolviam gravadoras comerciais, empresas de radiodifusão e agências criadas pelo governo norte-americano para o projeto pan-americanista.

A formação musical e política de Alan Lomax, foco de análise nesta seção encontra-se fartamente descrita nos livros que tratam de sua trajetória,⁷⁰ que se fundamenta no material de arquivo formado por sua correspondência pessoal e por outros documentos relacionados às suas atividades profissionais. O uso dessas fontes tem como objetivo a reconstrução da trajetória de Lomax a fim de tematizar as configurações sociais e culturais bem como as redes políticas e institucionais nas quais o pesquisador se movimentou. Desta forma busca-se revelar os valores atribuídos às produções musicais pelas quais foi responsável e os conceitos construídos em relação à sua atividade enquanto especialista sobre folclore norte-americano da LOC.

Na palestra proferida por Lomax em 1979 em Nova York, nota-se que o pesquisador, a fim de fazer uma retrospectiva de sua vida, busca construir sua trajetória a partir da legitimação de suas experiências como folclorista e pesquisador valorizando através de sua trajetória os projetos que desenvolvia naquele momento. Ainda que Lomax gozasse de relativa respeitabilidade nos EUA, nota-se no seu discurso a busca por uma maior aceitação dos seus projetos na comunidade científica. Esse reconhecimento só aconteceria nos anos finais da sua trajetória, com a premiação do seu livro *The land where the blues began* (1993)

⁷⁰ Sobre as referências à formação de Alan Lomax, foram utilizados os livros publicados por Averill (2003, 2014), Cohen (2003, 2011), Porterfield (1996) e Szwed (2010).

pelo National Books Critics Circle Award; o título de “*living legend*” pelo trabalho realizado na LOC, concedido em 1993, e o de doutor *honoris causa*, oferecido pela Universidade de Tulany, em Nova Orleans. Segundo John Szwed (2010), o prestígio público de Lomax atingiu o seu auge entre os anos de 1940 e 1960, quando ele passou a ser considerado uma grande referência sobre o folclore nacional por trazer as canções populares norte-americanas ao conhecimento público. Essa notoriedade, para Szwed, continua até hoje em um grande número de domínios culturais, e pode ser notada pelo significativo legado que construiu nas instituições em que atuou.

Na palestra, que se inicia com uma reflexão sobre a sua carreira como folclorista, Lomax avalia sua atividade precoce nos projetos em que se envolveu quando ainda era assistente de seu pai na LOC. Sobre as séries de programas de rádio do projeto American School of the Air, o pesquisador relata:

E eu pus no meu contrato que eu teria a liberdade de trazer todo tipo de cantores além de mim, isso porque eu imaginava que pudesse cantar. Eu sabia que eu não seria capaz de cantar tais músicas de forma apropriada, eu era somente alguém que as gravava. Assim, eu consegui o direito de contratar o meu próprio grupo de cantores, e eu chamei Burl Ives, Pete Seeger, Woody Guthrie, Josh White, The Golden Gate Quartet e Aunt Molly Jackson, e em dois anos essas pessoas se tornaram grandes estrelas, só que estrelas da música *folk*. (Lomax, 1979).⁷¹

Nesse trecho, Lomax revela as estratégias que adotou frente à limitação de sua formação musical, também responsável por suas escolhas profissionais. Aos 17 anos, ingressou na Universidade do Texas, em Austin, por transferência da Universidade de Harvard, onde o curso de Filosofia tinha sido interrompido precocemente, em 1931, por seu envolvimento com atividades políticas consideradas subversivas. Foi no período em que estudou em Austin (1932-1936) que Lomax decidiu seguir a carreira de folclorista, atuando em missões de coleta com seu pai.

Assim, já nas férias de verão, Lomax participou pela primeira vez das viagens de coleta de canções folclóricas organizadas por seu pai ao sul do país, utilizando o novo equipamento portátil de gravação financiado pela LOC. Alan continuaria auxiliando o pai

⁷¹ Transcrição do trecho da palestra iniciado em 25min 50s. No original: “*And I put it in my contract that I had the right to bring in all kind of singers besides my self, because I didn’t think that I could sing at all. I knew I couldn’t sing these songs properly, I was just somebody who recorded them. So I got the right to hire my own cast of singers and I hired Burl Ives, and Pete Seeger, and Woody Guthrie, and Josh White, and The Golden Gate Quartet, and Aunt Molly Jackson, and in two years those people were big stars, only they were folk singers stars*”.

durante todo o período de sua formação acadêmica em Austin, ampliando de forma significativa o acervo de canções folclóricas do arquivo da AFS da LOC. Após três anos de intensa aprendizagem, o jovem recebeu um convite para trabalhar como auxiliar na pesquisa de campo de duas antropólogas e ativistas políticas de Nova York, Zora Neale Hurston e Mary Elizabeth Barnicle, que já conheciam o trabalho de coleta que ele desenvolvia com o pai em prisões ao sul do país.

Nessa nova experiência profissional, Lomax foi apresentado aos procedimentos acadêmicos de pesquisa empregados pelas pesquisadoras nova-iorquinas e pôde se aprofundar em questões sociais, políticas e econômicas dos grupos estudados. Tal vivência seria suficiente para que o jovem pesquisador passasse a se interessar tanto pelas pesquisas antropológicas como pelas questões políticas relacionadas aos contextos sociais vividos pelos grupos que estudava, repensando a interferência paterna nas suas convicções políticas.

As viagens de coleta feitas nos anos de 1930 foram inicialmente conduzidas em locais bem distantes dos centros urbanos, que seriam, para os pesquisadores, menos adequados para a pesquisa do repertório ligado à raiz da música folclórica norte-americana. Tais experiências, que exporiam o jovem pesquisador a contextos ainda pouco integrados à sociedade norte-americana, influenciaram profundamente as ideias de Lomax sobre as práticas musicais dessas comunidades e sua vinculação com a identidade musical do país.

As gravações realizadas por Lomax e seu pai, que se concentraram nos campos de trabalho das prisões ocupadas majoritariamente por negros na região sul do país, deram origem às principais publicações e *performances* produzidas pelos pesquisadores nesse período. Acerca das escolhas do repertório gravado e das formas de representação da música folclórica reunidas nas publicações, que influenciariam posteriormente as produções dos programas da CBS, Lomax deixa claro que as gravações que produziu para a LOC se diferenciavam muito das representações que estavam sendo pensadas para os programas radiofônicos. Segundo ele:

A ideia deles [dos produtores da série] era de utilizar a orquestra sinfônica da CBS, eu escolheria os temas, um compositor como Virgil Thompson escreveria os arranjos, eu cantaria as canções e as crianças aprenderiam como essa música acontecia... sempre de baixo para cima. Mas nenhuma dessas composições valia nada, francamente; quero dizer, todos tentaram, Aaron Copland, e tal, mas todas eram muito monótonas. (Lomax, 1979).⁷²

⁷² Transcrição do trecho da palestra iniciado em 25min 5s. No original: “*Their idea was they have the CBS symphony orchestra, I would peek themes out, a composer like Virgil Thompson write an arrangement of it, and I would sing the song and the children would learn how music proceed... always from the bottom up.*”

Para Lomax, a busca pela autêntica música *folk* norte-americana deveria ser realizada preferencialmente em comunidades que não tivessem acesso à mídia e à cultura urbana, um ideal que seguia uma concepção purista e evolucionista de cultura. Em seus anos de formação profissional, como afirma Gage Averill (2014) em entrevista para esta pesquisa, Alan ficou obcecado pelas conexões entre as culturas celtas e africanas discutidas pelo antropólogo Franz Boas. Lomax, assim como Boas, buscava identificar nas manifestações culturais norte-americanas elementos retidos das culturas africanas trazidas ao país, a fim de identificar determinadas qualidades tidas pelos pesquisadores da época como produtos da escravidão, resultando numa mistura cultural única.

Lomax teve a sua atuação profissional na pesquisa sobre música folclórica facilitada devido aos importantes contatos políticos mantidos por seu pai, que já era um folclorista nacionalmente reconhecido, principalmente por conta de projetos desenvolvidos em parceria com o governo norte-americano. Em 1937, após ter se formado em Filosofia na Universidade do Texas e ter vivenciado de forma intensa a pesquisa e coleta da música folclórica em suas incursões ao sul do país, Lomax desistiu de seguir a carreira acadêmica e aceitou o convite para trabalhar na capital como assistente do arquivo AFS da LOC (Porterfield, 1996, p. 414-415). Paralelamente ao seu trabalho no arquivo, Lomax expandiu suas atividades profissionais trabalhando como apresentador de rádio e especialista em folclore, dando palestras em eventos organizados pela CBS e produzindo apresentações com os músicos Woody Guthrie, Huddie Leadbelly, Burl Ives, Pete Seeger, Josh White e com os grupos Golden Gate Quartet e Almanac Singers.

O envolvimento de Lomax com o Partido Comunista, ocasionado pelo seu primeiro casamento com a jovem ativista Elizabeth Lyttleton Harold, seria manifestado nos projetos sobre o folclore que desenvolveu como uma forma de solucionar as questões sociais que eclodiram no país na década de 1930. Lomax ao mesmo tempo que seguia suas convicções políticas atenderia, por outro lado, as necessidades de mobilização social geradas pela entrada dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial. A sua contribuição para a construção do arquivo da AFS da LOC e a publicação de livros e a produção de gravações comerciais fizeram com que Lomax, mesmo de maneira contraditória e conflituosa, obtivesse reconhecimento pelos projetos que desenvolveu nesse período. Em sua palestra, ele revela um pouco mais sobre o

Well, none of these compositions were worth a darn, frankly, I mean everybody tried, Aaron Copland and so on, but they were all pretty flat”.

processo que o levou a atuar, durante o período que trabalhou na LOC, nos programas da CBS:

Alguém da CBS veio à Biblioteca do Congresso e falou com o meu chefe, Harold Spivacke: ‘Nós vamos fazer um programa de canções folclóricas, e tal... então, bem, vamos pôr Lomax para fazê-lo’. Eu estava com 21 anos e mal tocava dois acordes no violão, mas eles me puseram no ar por dois anos fazendo música para as escolas. Mas... o que ocorreu no programa foi que ele permaneceu no ar, por dois anos, para todas as crianças das escolas do país, e agora quando eu vou ao Senado as pessoas vêm me dizer: ‘Eu estava na sua aula quando era criança’. (Lomax, 1979).⁷³

As razões que levaram Lomax a escrever, cantar e apresentar nas série de programas do projeto American School of the Air podem ser melhor compreendidas tendo em vista a posição que passou a ocupar em um dos mais importantes arquivos sonoros do país. Com a leitura da correspondência profissional do pesquisador entre os anos de 1939 e 1941, pude rastrear informações mais precisas sobre o processo que o converteu, por meio das séries, em um especialista em folclore nacionalmente reconhecido.

No memorando interno de 19 de janeiro de 1939, Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da LOC, autorizava Lomax a transferir suas atividades para a cidade de Nova York, permanecendo como funcionário da instituição em meio expediente recebendo por isso metade de seu ordenado; o pesquisador teria, contudo, de ir à capital uma vez por mês a fim apresentar o resultado de suas pesquisas. O diretor, como se vê nas cartas que trocava com Lomax, era uma espécie de padrinho e conselheiro do jovem pesquisador: orientava suas atividades, recomendava seus trabalhos, pagava seus gastos e intervinha em algumas negociações que envolviam os interesses do arquivo.

Esse plano, contudo, não era o único que os diretores tinham em mente com a mudança de Lomax para o epicentro da indústria cultural norte-americana. Spivacke concordou com a transferência considerando que, uma vez morando na cidade, Lomax passaria a atuar como correspondente da LOC, negociando diretamente com as gravadoras comerciais os projetos relacionados ao conteúdo do acervo AFS.

⁷³ Transcrição do trecho da palestra iniciado em 24min 44s. No original: “*Somebody from CBS came to the Library of Congress and talked to my boss Harold Spivacke and said, ‘We’ll have a folksong show... and so, well, let’s get Lomax to do it’. I was about twenty-one and, barely played two chords on the guitar, but they put me on the air for two years to do school music. But... what happened on the show was it stayed on the air, two years, for all school children in the country, and now when I go to the Senate people come up to me and say ‘I was in your class when I was a kid’*”.

Segundo Spivacke, que fez parte da comissão responsável pelo relatório publicado após a primeira conferência organizada pela Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado norte-americano sobre as políticas interamericanas no campo da música, o arquivo tinha um grande interesse em que Lomax divulgasse as gravações e as atividades de pesquisa da instituição. Nesse relatório, como vimos no capítulo 1, a música popular e folclórica passou a ser considerada pelo governo norte-americano como uma importante ferramenta de troca cultural com os países da América Latina –decisiva, portanto, no contexto das políticas pan-americanistas.

Além de autorizar a transferência de Lomax para Nova York, Spivacke conseguiu uma bolsa para que o jovem pesquisador pudesse estudar Antropologia e Linguística na Universidade de Columbia. À parte as novas perspectivas acadêmicas que Alan teria com a mudança para a cidade, os contatos realizados por Spivacke com as gravadoras e empresas de radiodifusão responsáveis pelas propostas comerciais financiados pelo projeto pan-americanista fizeram com que Lomax mantivesse uma vida social e profissional intensa, relacionando-se com produtores e importantes empresários da indústria cultural do país. Um deles era Davidson Taylor, diretor-geral da CBS encarregado pelas novas séries do projeto American School of the Air.

Diferente do que Lomax afirmou na palestra, o contato realizado por Spivacke com o executivo da CBS foi arduamente trabalhado pelo próprio Lomax, que teria encontrado com Taylor diversas vezes a fim de convencê-lo de sua contribuição para o projeto. Spivacke, em carta endereçada a Lomax logo após a sua estreia, faz inúmeras recomendações, alertando-o sobre os erros no acompanhamento ao violão e indicando a necessidade de mais ensaios, para então felicitá-lo por sua *performance*, pela qualidade do texto produzido e pelo timbre de sua voz, que para Spivacke, combinava perfeitamente com o formato radiofônico – por si só uma grande conquista.

Por meio da correspondência trocada entre Taylor e Lomax antes da estreia dos programas, quando ainda estavam sendo definidos os formatos das séries e a participação do pesquisador, é possível compreender melhor o processo de negociação para a produção – que envolvia o pesquisador, o diretor da CBS e o diretor da Divisão de Música da LOC. Inicialmente, Lomax enviou a Taylor um esboço dos 25 programas idealizados por ele para o projeto da CBS; em seguida, teria se encontrado com o executivo para mostrar-lhe os registros que estavam sendo negociados com as empresas de mídia, especialmente com o material coletado nas prisões ao sul do país, ainda desconhecido do público. Os roteiros escritos por

Lomax seriam então revistos pela equipe de produção da CBS para, em seguida, serem providenciadas as *performances* musicais, os efeitos sonoros e os arranjos destinados à orquestra sinfônica da CBS. Tais arranjos orquestrais, como se verá no capítulo 4, não foram inteiramente aproveitados, deixando o pesquisador mais livre para coordenar as *performances* musicais e narrar os textos sobre as canções folclóricas apresentadas.

É possível identificar outros fatores que levaram Lomax a atuar precocemente nesses projetos e a tornar-se um especialista na música folclórica norte-americana. Segundo Szwed (2010, p. 204), ao mesmo tempo em que divergia do conservadorismo de seu pai com relação a questões políticas e sociais, Lomax passou a defender os músicos e a opinar em relação aos contextos sociais a que estavam submetidos. Tais posturas sustentaram a acusação do FBI sobre sua ligação com o Partido Comunista norte-americano. Segundo Lomax (apud Szwed, 2010, p. 106), a construção do movimento nacionalista teria de ser feita de baixo para cima, com a coleta, da valorização e da difusão do folclore para um público intelectual urbano, o que contribuiria para a inclusão social dos grupos associados a tais práticas.

Os sindicatos norte-americanos também se utilizaram das canções folclóricas como símbolos de suas reivindicações trabalhistas, que, assim como as iniciativas de Lomax, foram inicialmente recebidas de forma positiva pelo governo Roosevelt. Tal proximidade do pesquisador com os projetos do governo norte-americano fez com que fosse convidado por William Berrien, que fazia parte na comissão criada após a conferência de Washington (DC) em 1939 para assuntos interamericanos no campo da música, a fazer parte de um subcomitê relacionado especialmente à música popular e folclórica juntamente com outros especialistas em folclore norte-americano tendo como presidente da comissão Charles Seeger.

As atividades de Lomax como representante da LOC – que envolviam gravações comerciais para as gravadoras Decca e RCA-Victor dos músicos afro-americanos que atuavam nos programas radiofônicos, como Huddie Leadbelly – representavam para parte da elite norte-americana um problema tanto racial como político. Com a popularização de tais produções, Lomax acabou se tornando não só uma referência nacional em folclore como também um ativista dos direitos civis das minorias, que naquele momento tinham algumas reivindicações atendidas pelas iniciativas populistas do governo de Roosevelt.

Assim, as produções trouxeram à tona não somente sons de uma cultura popular ligada à classe trabalhadora, mas a discussão sobre a contribuição da herança cultural dos afro-americanos para a identidade musical norte-americana. A produção de uma nova sonoridade

para a música *folk* ajudou a revelar os músicos que Lomax fez questão de trazer consigo no processo de criação dessas novas imagens da música popular, tal como ele mesmo relata:

E eu gastava uma boa parte do meu tempo cuidando deles, especialmente de Woody, que era um autêntico rebelde e não gostava de dormir na cama, não gostava de comer na mesa, e não sabia que era um dos melhores escritores dos Estados Unidos. Então eu fiz muito do que eu chamo MAC (muito amor e carinho) com Woody Guthrie, e foi uma das melhores coisas que já fiz, apesar de dar muito trabalho. Ele tornou-se um modelo para Bob Dylan, Bruce Springsteen e um milhão de outros jovens, e agora o estilo de Woody de cantar baladas temáticas é muito importante. (Lomax, 1979).⁷⁴

A atitude protetora de Lomax para com os músicos que se apresentavam com ele nos programas de rádio e nos projetos musicais estava diretamente relacionada à sua postura política. Durante os anos de formação em Harvard, Lomax teve contato com intelectuais que o influenciaram na concepção de suas ideias sobre a importância da valorização da herança cultural dos afro-americanos na afirmação da identidade musical do país. A proximidade com as teorias marxistas ligadas ao materialismo cultural lhe permitiu o desenvolvimento de um pensamento crítico a respeito do estudo do folclore, em sintonia com as novas propostas trazidas pelos intelectuais do Leste Europeu que migraram para os centros acadêmicos dos EUA após a 1ª Guerra Mundial. A experiência de Lomax durante as gravações nos campos de trabalho ao sul do país, onde os problemas de conflito racial eram mais evidentes, fez com que Lomax, ao ser exposto na prática a um modelo colonialista e escravista ainda vigente no país, se tornasse um indivíduo fragmentado cheio de contradições no que diz respeito às novas ideias que defendia, que iam de encontro à metodologia em que foi formado em seu núcleo familiar.

O professor e acadêmico John Lomax, pai de Alan, mantinha um rígido controle da sua atividade como folclorista por meio de uma metodologia centrada na pesquisa de campo, no encontro e na interação com os grupos sociais cujas práticas pretendia estudar. Tais estratégias permitiam a Lomax e a seu pai o acesso a práticas musicais que não podiam ser alcançadas por meio dos canais oficiais, mas visavam, contudo, a coleta de canções para a edição de livros sobre o folclore, com vistas à exploração comercial de tais produtos. Sua

⁷⁴ Transcrição do trecho da palestra iniciado em 26min 26s. No original: “*And I spent a good part of my time looking after them, especially Woody, who was a real rebel and didn’t like to sleep in a bed, and didn’t like to eat in the table, and didn’t know he was one of the best writers in the USA. So I did a lot of what I call TLC, (tender loving care) with Woody Guthrie, and it was the best time that I ever put in, accord of demanded too. He became a model for Bob Dylan, Bruce Springsteen and a million of another young people, and now Woody style of singing topical ballads is enormous*”.

metodologia de trabalho, que poderia ser comparada à dos projetos colonialistas de museus e instituições europeias, estava igualmente permeada por ideias evolucionistas a respeito das práticas analisadas.

As dificuldades que Alan passou a enfrentar ao defender ideais que se chocavam tanto com as convicções de seu pai como com o sistema político da época podem ser melhor compreendidas por meio da interpretação dos relatórios do processo conduzido pelo FBI sobre o pesquisador – iniciado após a sua prisão por protestar contra a extradição de Edith Berkman, sua colega em Harvard, que teria incitado uma greve em uma fábrica próxima ao *campus*. Lomax era então membro da National Student League, considerada pelas autoridades norte-americanas como uma liga comunista, e, apesar de não ter sido punido academicamente pelo ocorrido, teve as suas atividades “subversivas” reveladas – o que fez com que seu pai insistisse para que Lomax fosse trabalhar com ele nos projetos relacionados com o arquivo da LOC, afastando-se das “más influências”.

Apesar da mudança para Austin e da sua nomeação como assistente encarregado do acervo da LOC, a agência norte-americana continuou rastreando as atividades de Lomax. No relatório do FBI onde consta uma declaração atribuída à Archibald MacLeish, bibliotecário da LOC responsável por sua contratação, em que este teria afirmado que, a despeito de ser um excelente profissional, com um trabalho exemplar nas viagens de coleta de música folclórica, Lomax estaria intensamente interessado em melhorar a situação econômica e social dos “negros”. Segundo conta no relatório:

Ele tem a aptidão de ganhar a confiança e cooperação dos grupos sociais minoritários. Essa capacidade é atribuída à sua maneira liberal de pensar. Ele relatou ter tido várias discussões com seu pai, John A. Lomax, sobre a questão do negro, em que qualificou o pai de fascista e a si mesmo de comunista nessa questão.... (FBI, 1943, p.2)⁷⁵

Nos autos de seu processo no FBI, a associação entre os ideais comunistas e a luta contra a discriminação racial põe em questão a lealdade do pesquisador à democracia e aos valores norte-americanos, principalmente após seu casamento com Elizabeth, ativista política e integrante do Partido Comunista que também era monitorada pela agência norte-americana. Assim, apesar de Lomax ter sido convidado a participar de diversos projetos oficiais ligados

⁷⁵ No original: “*He has an aptitude for gaining confidence and cooperation of minority social groups. This ability is attributed to his liberal way of thinking. He is reported to have had several arguments with his father, John A. Lomax, on the negro question where in he termed his father as fascist and himself as a communist on this question...*”..

ao governo norte-americano, esses trabalhos eram mal recompensados; pode-se supor que o posicionamento político limitou o seu crescimento profissional.

O salário que recebia pela produção dos programas para o projeto American School of the Air, transmitidos pela CBS entre setembro de 1939 e maio de 1941, era de aproximadamente 150 dólares mensais, que somados aos pagamentos por palestras agenciadas pela CBS, o ajudavam a compensar a pouca remuneração como assistente encarregado na LOC (Lomax tinha um dos mais baixos salários da instituição). Contratado em 1936 – inicialmente como um funcionário temporário – com uma remuneração de pouco mais de 30 dólares por mês, além das despesas com as viagens, Lomax passou a receber 135 dólares por mês ao ser efetivado; esse salário foi aumentando à medida que seus esforços eram reconhecidos pela administração, chegando a 216 dólares em 1942, o último ano do contrato. Mesmo com as investigações do FBI monitorando as suas atividades na LOC, Lomax foi novamente contratado por MacLeish para trabalhar, em 1943, no Office of War Information (OWI), onde produziu programas sobre folclore especialmente para as tropas norte-americanas na Europa.

Após o final da guerra, com a vitória dos Aliados, ocorreu uma grande mudança na política interna e externa dos EUA. Com a morte do presidente Roosevelt, o ex-vice-presidente Henry Wallace, que integrava o Partido Progressista, tentou se eleger dando procedimento à política do *New Deal*. Wallace foi apoiado por Lomax e por outros folcloristas, que participaram ativamente da campanha mobilizando a classe operária do país por meio de canções folclóricas, mas acabou perdendo para o Partido Democrata de Roosevelt (Szwed, 2010, p. 235). Com a vitória do também ex-vice-presidente Harry Truman e o início da Guerra Fria, as portas das instituições governamentais fecharam-se definitivamente para Lomax. O aumento da intolerância do governo norte-americano com qualquer atividade relacionada ao movimento comunista pôs Lomax, junto com outros músicos envolvidos na luta pelos direitos civis, na lista negra da agência norte-americana de investigação. Ao tentar retomar suas atividades na LOC após a guerra, Lomax teve seu cargo negado, mesmo tendo trabalhado sob supervisão de MacLeish na OWI, onde produziu para o Armed Forces Radio Service o programa “Bound for glory”, por meio do qual lançou inúmeras músicas motivacionais para as tropas na Europa, tais como “Round and round Hitler’s grave”, com o grupo Almanac Singers.

Lomax apesar de ter atuado em diversos projetos conduzidos por órgãos oficiais norte-americanos, que tornaram suas atividades relacionadas ao folclore norte-americano

internacionalmente conhecidas, seus ideais progressistas aliados às atividades consideradas pelo governo como subversivas o deixaram em uma situação política desfavorável após a vitória norte-americana e a onda conservadora que tomou as administrações públicas do país. As ideias inovadoras que defendia iam de encontro aos procedimentos que passaram a ser adotados pelas instituições governamentais; tinham sido aceitas somente por conta de um contexto político ao qual se adequaram temporariamente.

Após destacarmos as principais questões surgidas pelas recomposições das trajetórias de vida de Radamés Gnattali e Alan Lomax, passaremos a analisar os possíveis cruzamentos entre as suas trajetórias, projetos e desvios em referência ao modelos vigentes, que postos em perspectiva, podem nos auxiliar na compreensão de certos aspectos culturais explorados pelas produções radiofônicas, e que agora passaremos a analisar frente aos novos contextos políticos, culturais e econômicos por que passaram os indivíduos e as sociedades americanas neste período.

2.3 Formações e desvios

Com base nas análises das trajetórias de Alan Lomax e Radamés Gnattali, pode-se inferir que ambos tiveram formações aprimoradas dentro de núcleos familiares que valorizavam a cultura, as artes e a política; a partir desses núcleos, ambos procuraram se posicionar de forma relativamente autônoma dentro do jogo social e político em que foram inseridos após os deslocamentos para as respectivas capitais federais. Em comum nas trajetórias, é possível perceber também a tendência à busca por uma liberdade estética em relação às propostas até então vigentes para as *performances* musicais, que permitiu a eles assumir projetos relevantes no que se refere à construção de uma ideia nacionalista de cultura, partilhadas e ressignificadas através dos projetos políticos e comerciais em que estiveram envolvidos.

Antes de iniciar as reflexões relacionadas aos possíveis cruzamentos entre as trajetórias, apresento algumas considerações sobre as relações macro que foram importantes neste exercício investigativo e que possibilitaram os distanciamentos e aproximações entre os projetos.

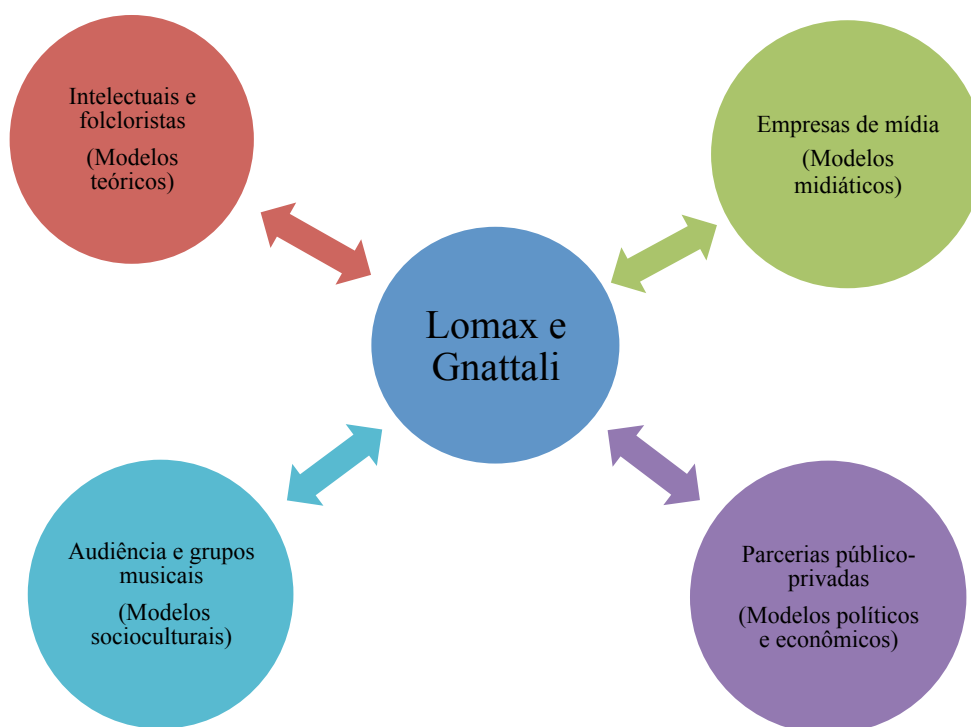
A primeira relação macro, que se refere tanto ao contexto norte-americano como ao brasileiro, deve-se ao fato de que ambos, Gnattali e Lomax, ocuparam posições de destaque

nas disputas político-culturais entre os grupos sociais que participaram dos movimentos nacionalistas em cada país, por motivações econômicas ou culturais. A segunda relação se refere a alguns aspectos das políticas pan-americanas relacionados à participação dos intelectuais de esquerda e à crítica ao uso do folclore pelas novas tecnologias de reprodução sonora – que são analisados mais detalhadamente no próximo capítulo, mas que devem ser considerados neste momento como possibilidades de integração entre as narrativas, uma vez que se apresentaram como desafios a estes atores sociais.

Considerando as propostas musicais que procurei tratar nesta pesquisa, é possível inferir que os grupos identificados com a música folclórica, e que participaram ativamente dos projetos identitários de nação, apesar de apresentarem configurações bastante heterogêneas, podem ser analisados através de atividades regidas por modelos estruturais comuns. Assim, com o maior envolvimento dos governos norte americano e brasileiro com as empresas de radiodifusão comercial durante a 2ª Guerra Mundial, tanto Alan Lomax quanto Radamés Gnattali tiveram de lidar com tais produções midiáticas em contextos de atuação inteiramente novos, trazidos pelas tecnologias de reprodução e transmissão sonora.

Lomax e Gnattali, ao mesmo tempo que foram responsáveis por uma parte importante da produção musical radiofônica no contexto pan-americanista, basearam-se em modelos teóricos específicos para a performatização musical da música folclórica. Essas representações contavam ainda com a participação das comunidades e dos grupos musicais retratados nos programas de contextos socioculturais específicos, além dos empresários e políticos que fizeram parte dos projetos oficiais e que se relacionavam diretamente com os interesses políticos e econômicos em disputa. A fim de esclarecer como essas dinâmicas sociais agiam sobre as trajetórias analisadas, apresento o diagrama 3:

Diagrama 3 – Dinâmicas sociais dos núcleos de poder relacionados à produção de conteúdos dos programas radiofônicos no Brasil e nos EUA



As dinâmicas sociais que envolveram as produções, como podemos observar no diagrama 3, podem ser interpretadas pela sua organização em núcleos de poder, o que permite analisar como os diferentes grupos sociais construíram suas ações e discursos, e qual foi a importância dos modelos de *performances* criados pelos produtores para as múltiplas reverberações dessas produções radiofônicas. Assim como as escolhas individuais – evidenciadas pelo estudo das trajetórias –, as redes sociais estabelecidas segundo núcleos de poder vinculados a projetos transnacionais interferiram diretamente nas atividades dos atores analisados nesta pesquisa; cada um desses planos de análise social deve, portanto, ser considerado na discussão sobre os possíveis cruzamentos entre as trajetórias.

O processo de transculturalismo e hibridismo já observado nessas dinâmicas sociais por Charles Seeger no cap. 1, vistos pelas teorias etnomusicológicas contemporâneas podem mostrar uma nova perspectiva acerca dos projetos musicais idealizados pelas parcerias entre as instituições brasileiras e norte-americanas. Seeger propõe que a música produzida no continente americano teria surgido como consequência de processos sociais descritos pelo musicólogo através das teorias de aculturação e hibridismo adaptadas tanto da Antropologia como da Biologia às dinâmicas culturais pan-americanas.

Tal processo, que se relacionava, por sua vez, com os paradigmas da musicologia comparada em referência ao difusionismo e ao evolucionismo cultural, é descrito pelo musicólogo como sucessivas ondas de ação e reação ao contato cultural inicial entre colonizadores e povos nativos responsáveis pela criação de estilos musicais performatizados no contexto da modernização do pós guerra e que foram divididas entre eruditas, populares, folclóricas e primitivas, além de seus híbridos.

Sobre as categorias históricas e as interpretações contemporâneas dos fenômenos de construção das identidades musicais no continente americano, infere-se não ser apenas o contato direto e uniforme entre as culturas europeias, ameríndias e afro-americanas que evocaria tais discursos musicais, mas um fenômeno social complexo que, pelo agenciamento dos indivíduos analisados neste capítulo, ocasionaria as mudanças estéticas responsáveis pelas produções musicais veiculadas pelos programas radiofônicos. Tais produções, por sua vez, geraram transformações em um espectro ainda mais amplo pelo alcance continental destas transmissões, ampliando a presença destas sonoridades e multiplicando o processo de transformação cultural através da música, em dinâmicas que passaram a interatuar segundo mais de uma fonte emissora.

Henry Johnson (2010) propõe que uma das consequências diretas da criação de uma identidade nacional é que tal construção imaginada é frequentemente desafiada pela contínua mudança e afetada por influências sociais diversas. Segundo o pesquisador: “Algumas das mudanças na identidade nacional são evocadas por meio de fluxos sociais e culturais, tais como as que ocorrem por influência da música” (Johnson, 2010, p. 1).⁷⁶

Se essas mudanças são potencializadas tanto pelos contextos sociais e culturais como pelas escolhas estéticas de seus produtores, as pesquisas sobre o nacionalismo cultural deveriam ser analisadas por outras perspectivas que não as estritamente musicais ou estéticas, assim como propõe a antropóloga Tina Ramnarine (2007). É preciso, como Ramnarine sugere, que mais do que examinar esses processos pela visão funcionalista através da análise factual do contato de diferentes culturas na criação de uma nova expressão musical, interpretar as articulações políticas presentes nas relações sociais que envolveram esses processos criativos. Nesse sentido, refletindo sobre como a etnomusicologia pode colaborar com os estudos sobre fenômenos de transformação musical localizados no passado, Kay Kaufman Shelemay propõe que:

⁷⁶ No original: “Some of the changes in national identity are brought about by social and cultural flows, such as through the influence of music”.

Os historiadores musicais fariam bem em aproveitar a experiência dos etnomusicólogos no estudo de tradições urbanas complexas, de movimentos musicais transnacionais e da maneira como cada estilo musical e cada músico constrói ativamente seu próprio mundo social, político e econômico. (Shelemay, 2001, p. 24).⁷⁷

Assim, além das transformações operadas pelos núcleos de poder em torno das produções que analiso nesta pesquisa, deve-se também considerar que tais programas apresentam propriedades ligadas a um contexto intercultural, onde os processos de aculturação descritos por Seeger no passado colonial passariam a ser artificialmente estimulados no contexto das interações pan-americanas. Essas novas identidades nacionais, focadas mais na produção de semelhanças do que diferenças, produziriam novas possibilidades de identificação cultural pautadas por uma busca pela autenticidade fabricada e performatizada em estúdio, que foram responsáveis pela introdução de discursos regionais nas interações mediadas pela radiodifusão nos contextos nacionais e pan-americanos.

Assinalam-se três dinâmicas estruturais que atravessam os projetos nacionalistas concebidos na nova perspectiva de aproximação continental, relacionadas às transformações políticas e culturais por que passavam os países americanos nesse período. O início da 2ª Guerra Mundial, as novas políticas internacionais do governo norte-americano voltadas para as relações culturais com os países da América Latina, e o desenvolvimento e a ampliação da radiodifusão comercial em ondas curtas, que potencializaram a comunicação como a atividade comercial no continente, devem ser vistos como elementos essenciais para as aproximações que proponho entre as trajetórias de Alan Lomax e Radamés Gnattali.

Assim, o primeiro eixo de aproximação está nas experiências culturais locais de desenvolvimento de novos modos de escuta, observação e apropriação de determinados aspectos da *performance* de músicos ligados à música popular e folclórica. A experiência descritiva e, portanto, consciente de aprendizado direto com músicos e com práticas musicais em contextos até então desconhecidos e estigmatizados pelas dinâmicas sociais ainda vigentes fez com que um e outro repensassem suas relações sociais e políticas, desenvolvendo novas formas de aproximação dessas realidades e trazendo as sonoridades desses contextos às suas *performances* e produções musicais.

⁷⁷ No original: “Here music historians would do well to draw upon ethnomusicologists’ experience in studying complex urban musical traditions, transnational musical movements, and the manner in which music and musicians actively construct their own social, political, and economic worlds”.

O segundo eixo de cruzamento entre as trajetórias se refere à apropriação de práticas musicais locais por projetos público-privados ligados às iniciativas políticas internacionais que faziam parte da doutrina pan-americanista. Empresas criadas no Brasil com investimento norte-americano como parte de projetos políticos de poder e dominação, passaram a dominar o mercado latino-americano com o crescimento da radiodifusão comercial. É preciso compreender que as formas tradicionais de trocas culturais e econômicas entre os países do continente foram profundamente modificadas com o início da 2ª Guerra Mundial; não só as relações econômicas e comerciais com a Europa se restringiram como também se fecharam os canais tradicionalmente utilizados para o intercâmbio entre os países americanos e europeus, impossibilitando o fluxo de pessoas e produtos pelas vias por onde tradicionalmente circulavam bens materiais e imateriais – como a música.

Por conseguinte, o surgimento de novas tecnologias sonoras, como a gravação elétrica associada às transmissões radiofônicas internacionais em ondas curtas, contribuiu para essa nova dinâmica continental, exercendo uma influência estética e cultural inteiramente nova sobre uma grande parcela da população urbana e rural dos países americanos. A atuação de gravadoras comerciais e empresas de rádio como a RCA e a CBS nos EUA e a RCA-Victor e a Rádio Nacional no Brasil, cujas atividades associadas à música popular e folclórica representavam mais de 50% da produção, foi fundamental para o sucesso do projeto pan-americanista.

O terceiro e último eixo de aproximação entre as trajetórias pode ser observado nas próprias produções musicais, que apresentavam não só um conteúdo atraente ao grande público como formatos diferenciados de produção. Tanto a facilidade dos produtores no trato com os músicos como a sua livre circulação nos novos ambientes de *performance* e naqueles tradicionalmente relacionados aos grupos sociais representados favoreceram a adaptação de Lomax e de Gnattali aos novos formatos oferecidos pelas gravadoras comerciais e empresas de radiodifusão.

Seguindo este mesmo raciocínio, tanto Lomax como Gnattali iniciaram suas atividades profissionais diretamente nas gravadoras comerciais e obtiveram, com isso, a oportunidade de experimentar os novos formatos e tecnologias, bem como de aprimorar seus modelos de *performance*, fatores decisivos para que passassem a coordenar as produções radiofônicas. É importante notar que as gravadoras comerciais, diretamente ligadas ao crescimento da radiodifusão comercial, operavam em conjunto com as empresas de tecnologia sonora, seguindo uma mesma estratégia de propaganda e atuação comercial. As atividades de

arranjadores, músicos e compositores foram muito valorizadas nesse novo contexto, uma vez que tanto os conteúdos como as técnicas de sonorização eram tidas como fundamentais para o sucesso das produções.

Nota-se que talvez o cruzamento mais significativo entre as trajetórias seja a grande capacidade, de Gnattali e de Lomax, de se relacionarem de forma única com a música popular e seus músicos, atuando no agenciamento dessas práticas e ampliando assim as suas possibilidades de circulação. Como se viu nas análises das trajetórias, a inserção nos projetos pan-americanistas fez de ambos referências significativas quanto ao estudo da música folclórica e popular em seus países; o conteúdo de suas produções, depositadas hoje em acervos públicos e privados, está sendo retomado por meio de publicações, pesquisas acadêmicas, projetos de investigação e produções musicais.

Inferese que a resistência de suas propostas musicais frente aos ambientes formais de ensino e atuação profissional a que inicialmente foram expostos, onde estão evidenciadas as lutas de classe, étnicas e políticas, entre outros fatores associados às limitações de suas trajetórias fez com que ambos atuassem em projetos profissionais onde essas relações de poder foram modificadas, assumindo novas identidades que vieram a ser decisivas para a ampliação de suas trajetórias musicais.

Uma vez identificados os paradigmas que orientavam as produções, no próximo capítulo trato mais detalhadamente da correlação entre os movimentos políticos de esquerda e a criação e divulgação da música folclórica. Em seguida, são investigadas as discussões teóricas feitas por Theodor Adorno (1941/2009) e Mário de Andrade (1939-1942/1963) sobre como a apropriação dessa música pela indústria cultural aprofundou no discurso a polarização entre a música erudita e a música popular. Examinado ainda os processos de performatividade utilizados pelos novos formatos comerciais lançados pela indústria da radiodifusão, em comparação com as produções fonográficas e editoriais; aprofundo por meio de alguns exemplos a relação entre a construção dos modelos de *performance* relacionados às experiências musicais reveladas pelo estudo das trajetórias e determinados signos musicais que foram incorporados aos programas.

3 ENTRANDO EM SINTONIA: NOVOS PARADIGMAS

“Os anos 1930 tornaram-se um ícone, o breve momento em que a política capturou as artes, em que escritores simpatizaram com a esquerda, Hollywood ficou vermelho e pintores, músicos e fotógrafos tinham em mente questões sociais. A virada à esquerda durante a depressão é normalmente vista como um desvio, quando não um caminho equivocado.” (Denning, 1996, p. XVI).⁷⁸

O papel desempenhado pelos intelectuais no contexto político analisado por esta pesquisa foi descrito de forma muito particular pela historiografia cultural americana; trabalhos como os de Mônica Velloso (1987) e Michael Denning (1996) continuam a abrir perspectivas similares de investigação, como a que se esboça neste capítulo. Não menos relevantes do que o contexto político favorável a uma revolução cultural aos moldes socialistas por meio da “arte engajada” e da cultura popular, as inovações tecnológicas que propiciaram o crescimento da indústria da cultura no continente provocaram um golpe na produção artística das elites, diluindo a sua exclusividade na produção cultural (Napolitano, 2011, 2014; Moraes, 2012). A popularização das artes dinamizadas pela nova perspectiva internacional passou a incutir o ideal nacionalista no âmbito das relações sociais e econômicas regionais, evidenciando as diferenças entre o que era produzido “no local” e o que vinha “de fora”, entre a nacionalização e a universalização das produções culturais – fatores essenciais para as transformações culturais em relação à escuta musical no período.

Com base nas leituras desses fenômenos e nas reflexões proporcionadas pelos cruzamentos entre as trajetórias de Alan Lomax e Radamés Gnattali, neste capítulo são tratadas algumas questões de ordem política e cultural referentes às práticas dos músicos das

⁷⁸ No original: “*The ‘thirties’ became an icon, the brief moment when ‘politics’ captured the arts, when writers went left, Hollywood turned red, and painters, musicians, and photographers were ‘social-minded’. The left turn of the depression is usually seen as a detour if not a wrong turn*”.

camadas populares nos processos de radiodifusão – feitos em grande escala no continente americano – vinculados ao discurso da valorização do folclore.

Infere-se que a maior incidência de sonoridades e discursos associados ao estudo do folclore nos programas produzidos pela radiodifusão comercial e educativa nesse período teria sido resultado da ação de intelectuais que passaram a atuar, como Velloso (1987) e Denning (1996) revelam, como porta-vozes das classes populares por meio do envolvimento em projetos de interesse político. Essa consideração, no conjunto das questões trazidas pelos cruzamentos entre as trajetórias, se apresenta como uma possibilidade de análise crítica não só das teorias sociais e culturais que influenciam tais *performances* mas também da história da música e da cultura nas Américas.

Os três paradigmas discutidos neste capítulo, portanto, estão associados à emergência de teorias críticas à indústria cultural e à sua relação com a atuação de músicos e intelectuais tanto no Brasil como nos EUA. Infere-se que as teorias culturais marxistas, que emergiram a partir da associação de uma nova burguesia intelectual urbana com os ideais socialistas afluídos com a criação de partidos de esquerda nos países do continente, teriam inspirado a criação de modernas formas de educação das massas por meio da indústria da cultura e do entretenimento.

O marxismo cultural difundido no continente americano, tal como examina Napolitano (2011), teria sido criado por uma geração de intelectuais modernistas que se envolveram com as lutas revolucionárias dos trabalhadores. Distantes dos contextos originalmente associados a tais doutrinas, esses pensadores buscaram renovar o materialismo histórico por meio de um engajamento com o trabalho filosófico e intelectual moderno, que via nas produções culturais – tais como as analisadas neste trabalho – uma forma de aplicação dessas teorias.

Tendo definidas as premissas em que foram baseadas as discussões deste capítulo, faço uma breve relação dos temas que serão tratados. Inicialmente, são examinadas as contribuições de intelectuais e artistas ligados aos movimentos políticos de esquerda no Brasil por meio da rede em que Radamés Gnattali se inseriu ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1931, composta de importantes representantes da classe média intelectual e artística como Cândido Portinari, Augusto Meyer e Mário de Andrade. Nesse contexto, investigo como a ação dos intelectuais nos quadros do governo estado-novista ajudou a pôr em pauta a música folclórica e a cultura popular na discussão de uma nova identidade nacional.

Quanto ao contexto norte-americano, são investigadas as relações entre Charles Seeger, Alan Lomax e o grupo Almanac Singers a partir do movimento cultural emergido da grande mobilização do proletariado norte americano após a crise de 1929, denominado por Denning (1996) como *Cultural Front*. Suas atividades serão revisadas com o intuito de evidenciar como a música folclórica foi utilizada por esses intelectuais e artistas em projetos produzidos por parcerias entre o governo e a indústria cultural, favorecendo a expansão da radiodifusão norte-americana no contexto pan-americano.

Apesar de ambas as representações da identidade nacional de cunho popular terem sido financiadas pela iniciativa público-privada responsável por um projeto de poder que acabou colaborando com os EUA nos desdobramentos da doutrina pan-americanista, infere-se que o envolvimento desses atores em seus contextos originais de produção teve lógicas e intensidades próprias que devem ser consideradas pelas interpretações de cada iniciativa.

No estudo das repercussões das chamadas teorias culturais marxistas em tais redes, pretendo dimensionar as críticas feitas por musicólogos brasileiros e norte-americanos sobre o uso da música folclórica pela radiodifusão. Presume-se que essas representações midiáticas do folclore tenham sido responsáveis pela intensificação da tensão entre a produção artística mais intelectualizada e a música popular comercial. Essas proposições são examinadas com base nas análises feitas pelo sociólogo alemão Theodor Adorno para o projeto sobre a radiodifusão norte-americana da Universidade de Princeton produzido no ano de 1941 e editado por Robert Hullot-Kentor em 2009. Como um contraponto à perspectiva adorniana, trago as interpretações do musicólogo brasileiro Mário de Andrade em artigos produzidos entre 1939 e 1942 e reunidos por Oneyda Alvarega em 1963 no livro *Música, doce música*. Pretendo com isso dimensionar as discussões produzidas em ambos os países sobre as diferentes interpretações históricas do uso de fontes populares pela música erudita, pela crítica especializada e pelas produções radiofônicas.

Por último, são examinadas as contribuições das pesquisas sobre música folclórica conduzidas por Alan Lomax, Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para as *performances* musicais produzidas por Gnattali e Lomax para os programas radiofônicos brasileiros e norte-americanos. Tal contribuição é explorada com base na correspondência postal dos pesquisadores que evidencia, nos roteiros e gravações, a colaboração entre os folcloristas e os diretores dos programas. Pretendo com isso demonstrar como essas propostas estavam integradas a outros processos de construção cultural que envolviam não só a indústria

cultural como as políticas públicas estimuladas pelo crescimento da importância dessas atividades culturais para o projeto pan-americanista.

3.1 Os intelectuais e a música folclórica nas Américas

Ao longo dos anos 1930, o Estado brasileiro contratou intelectuais das mais diversas origens para seus quadros burocráticos. Segundo a historiadora Adriana Facina (1997), o fluxo de contratação tornou-se mais intenso quando em 1934 Gustavo Capanema foi convidado a assumir o Ministério da Educação e Saúde, órgão-chave para as reformas que seriam realizadas pelo governo de Getúlio Vargas nos anos seguintes. Segundo Facina (1997, p. 395), tendências políticas diversas e projetos variados podiam ser notados nos perfis dos contratados, que faziam parte da alta intelectualidade da época. Tal perfil já havia sido também observado pela historiadora Mônica Velloso (1987, p. 4-5), que enfatiza que Capanema teria se alinhado aos intelectuais do movimento modernista como Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mário de Andrade com o objetivo de produzir uma “cultura erudita” que atendesse as necessidades da educação formal.

Caberia a esses intelectuais ajudar a administração federal no processo de superação da condição de subdesenvolvimento em que o país se encontrava. Com uma economia ainda agrária e uma cultura dependente da matriz europeia, o Brasil, tal como os demais países do continente, procurava se atualizar no cenário mundial por meio de projetos culturais ligados à internacionalização de seus patrimônios culturais e do incentivo à participação de investidores internacionais na produção de bens de consumo. Essas políticas geraram, do ponto de vista social, processos de homogeneização dos bens culturais responsáveis pelo crescimento da tensão entre os discursos alusivos à criação da música artística baseada no estudo do folclore e a produção da indústria cultural vinculada à música popular, oposições que se associavam de forma não excludente à universalização ou à nacionalização dessas práticas musicais e que se desenvolveram de forma relativamente autônoma nos EUA e no Brasil.

Segundo Denning (1996, p. 67), os movimentos sindicais norte-americanos passaram a ver nas canções folclóricas uma forma de mobilização das classes operárias em prol da ampliação de seus direitos civis. Devido ao caráter regional de tais canções, o movimento teve uma grande adesão das classes populares, que haviam perdido a confiança na força política do governo norte-americano, fragilizado pelo aumento das taxas de pobreza e desemprego com o

agravamento da crise econômica de 1929. A nova corrente política liderada por Franklin Delano Roosevelt, que assumiu o governo norte-americano no início dos anos 1930, procurou esboçar uma reação a essa situação. O *New Deal*, aproveitando-se do movimento popular, criou uma nova política nas áreas econômica e social a fim de retomar o crescimento. A política de boa vizinhança, por sua vez, visava expandir a influência dos EUA na América Latina por meio da indústria cultural.

Considerando que os projetos políticos brasileiros e norte-americanos foram nesse período sensíveis a uma participação mais direta dos intelectuais na construção de identidades nacionais, o estudo desses projetos surge neste capítulo como uma estratégia de articulação entre interpretação dos discursos históricos referentes aos conteúdos estéticos e ideológicos envolvidos em tais produções e as questões de fundo teóricas que procuraram definir o espaço simbólico que seria ocupado pelos intelectuais no contexto da modernização durante 2ª Guerra Mundial.

Marcos Napolitano (2011, p. 34-40) analisa a produção cultural na primeira metade do século XX a partir do debate bibliográfico entre os autores referenciais do marxismo cultural como György Lukács, Bertold Brecht, Antonio Gramsci, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Tais discussões, realizadas sobre um intenso experimentalismo provocado pela revolução Russa no contexto Europeu pós 1ª Guerra Mundial, chegariam ao Brasil, contudo, apenas nas décadas seguintes. Desta forma as observações feitas por Gramsci a respeito do *status* do artista-intelectual engajado na tradição socialista, apesar de não terem repercutido diretamente nas discussões relacionadas aos projetos políticos culturais pan-americanistas, podem contribuir para uma reflexão crítica sobre o papel histórico dos intelectuais no processo de construção das identidades nacionais. Segundo Gramsci:

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc, (Gramsci, 1949/1982, p. 3-4).

Num ensaio que integra a primeira edição dos *Cadernos do cárcere*,⁷⁹ Gramsci questiona a ideia do papel autônomo atribuído aos intelectuais. Segundo o autor, eles teriam surgido como expressão dos grupos sociais, como resultado do desenvolvimento de uma estrutura econômica anterior, até que essa mesma estrutura lhes impingesse uma mudança de papel na sociedade. Assim, aplicando a visão crítica de Gramsci (1949/1982) ao recorte proposto para esta pesquisa, pode-se supor que os compositores, arranjadores e especialistas em folclore, na condição de intelectuais – diferenciados dos músicos de formação popular por suas formações especializadas e suas heranças culturais –, tenham passado de uma postura passiva e de distanciamento com relação à cultura nacional a uma atitude de valorização do conteúdo folclórico e popular por meio da participação direta na esfera pública.

Observa-se tanto no discurso político como no intelectual desse período que o folclore surgiu como um fator de coesão necessário aos governos para o desenvolvimento de projetos que se pautavam não só pela nacionalização dos elementos culturais locais mas também pela expansão da identidade nacional a outras esferas de atuação política.

A Semana de Arte Moderna de 1922, que escolheu o folclore como elemento-chave das produções, foi do ponto de vista estético-musical um dos movimentos culturais parcialmente assimilados pelo projeto político de Vargas. Segundo Facina (1997, p. 396), a corrente estética do modernismo brasileiro, que inicialmente pregava o cosmopolitismo e o universalismo nas artes, passou na sua versão nacionalista a atrair a atenção dos políticos do novo regime, que convidaram para os quadros do governo intelectuais que faziam parte do movimento ou se identificavam com ele.

Quanto ao envolvimento dos intelectuais vinculados às redes descritas nesta pesquisa, temos como exemplo os arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, que além de terem projetado os pavilhões brasileiros nas feiras de Nova York e São Francisco em 1939, foram chamados para criar o projeto do edifício do Ministério da Educação (MEC) no Rio, onde um imenso painel do pintor Cândido Portinari ganhou destaque. No que se refere à música, o compositor Francisco Mignone e o regente Walter Burle Marx foram ativos colaboradores de projetos produzidos pelo governo brasileiro no período, como a coleção de gravações feita para a já citada Feira Mundial de Nova York e os festivais de música que ocorreram durante o

⁷⁹ O texto original de Gramsci, escrito durante a sua prisão na Itália nos anos 1920 e 1930, foi editado pela primeira vez por Felice Platone e Tania Schucht (cunhada de Gramsci) e lançado pela editora italiana Einaudi em 1949 no livro *Os intelectuais e a organização da cultura*. Essa discussão, portanto, não poderia ter chegado ao Brasil antes de 1950, quando passaria a ter uma influência direta no Partido Comunista Brasileiro, surgido com a abertura política do pós-guerra.

evento. Villa-Lobos, que participou como um dos principais compositores da coleção, atuava desde 1932 na coordenação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), secretaria do governo de Vargas responsável pelo treinamento de professores do ensino básico especializado em música folclórica e por grandes apresentações corais com os alunos e professores que exaltavam os valores cívicos brasileiros.

Se do ponto de vista artístico a obra de Villa-Lobos satisfizes de forma contundente as expectativas criadas pelo governo brasileiro, do ponto de vista institucional a atuação do compositor enquanto educador e coordenador de projetos educacionais não foi muito bem avaliada pelos emissários do governo norte-americano. Carleton Sprague Smith relata que, após algumas tentativas de convidá-lo a visitar os Estados Unidos como representante oficial do governo brasileiro, chegou à conclusão de que o compositor tinha mais interesse em promover internacionalmente suas obras do que estabelecer parcerias institucionais para o projeto pan-americano.

Mário de Andrade que chegou a trabalhar com Luciano Gallet e Sá Pereira na reforma educacional conduzida por Capanema a partir de 1934 no Instituto Nacional de Música, foi nomeado para a direção da SEC-SP onde atuou entre os anos de 1935 a 1938, período em que produziu, a pedido de Capanema, um projeto de lei a fim de resguardar o patrimônio histórico e artístico nacional.

Segundo Dênis de Moraes (2012), o ministro de Vargas nomeou também o escritor Augusto Meyer para o Instituto Nacional do Livro, cargo que não foi concedido a Mário de Andrade devido a disputas políticas internas. Mesmo assim, Andrade trabalhou ativamente em projetos para o ministério, tais como o da *Enciclopédia brasileira*. Em correspondência com o musicólogo transcrita por Aragão (2005, p. 95-96), Corrêa de Azevedo revela que a recusa de Andrade ao convite feito por Smith para visitar os Estados Unidos como colaborador da divisão de música da PAU teria se dado tanto em razão do pouco prestígio relacionado a tal função como de questões políticas e ideológicas do governo norte-americano.

Radamés Gnattali, por sua vez, trilhou um caminho mais longo e sinuoso no que diz respeito à sua atuação nos quadros oficiais. Gnattali, ao se mudar para o Rio de Janeiro a convite de seu ex-professor Guilherme Fontainha – então diretor da Escola de Música –, foi recebido pelo presidente Getúlio Vargas em audiência privada para tratar do concurso para professor de piano a ser realizado no Instituto Nacional de Música. Segundo Barbosa (1985, p. 29), apesar da recomendação de Fontainha e da confirmação do concurso pelo presidente,

por conta de uma carta de apresentação que Gnattali teria mostrado a Vargas assinada pelo político gaúcho Raul Pilla, um dos principais opositores do regime, o concurso foi cancelado e, conseqüentemente, foram limitadas suas chances de sucesso no restrito meio profissional de música erudita carioca.

Após ver fracassadas as suas tentativas de dedicar-se exclusivamente à carreira de concertista e compositor erudito, Gnattali passou a atuar como pianista e arranjador de música popular em empresas de mídia criadas mediante investimento norte-americano, tais como a RCA-Victor e a Rádio Nacional. Por meio dessa nova atividade, impulsionada pelo crescente interesse da indústria cultural pela música folclórica e popular, Gnattali aproximou-se dos intelectuais vinculados aos projetos nacionalistas do governo brasileiro, como Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Cândido Portinari.

Gnattali obteve certa estabilidade profissional ao ser contratado pela Rádio Nacional, que, após o processo de estatização, passou a ser controlada pela máquina de propaganda de Vargas e chegou a ser considerada a principal emissora do país. Na rádio, Gnattali mudou rapidamente de *status* profissional, passando de pianista a arranjador e diretor musical. Essa posição foi decisiva para a criação de uma sonoridade brasileira que converteria o músico em uma das referências na construção da identidade musical do projeto político estado-novista.

Pode-se supor que tanto no caso de Gnattali como nos dos demais intelectuais da rede examinada nesta pesquisa, foi a estética modernista que os aproximou das atividades públicas. Se essa estética os conciliava, suas diferentes percepções sobre o folclore os diferenciavam, como se verá na seção seguinte, acerca do uso “artístico” ou comercial de tais discursos. Sobre a construção cultural modernista baseada nas práticas musicais urbanas e/ou regionais, a pesquisadora Lúcia Lippi Oliveira afirma que “o que divide os modernistas em diversas correntes é a relação entre o moderno e a tradição” (2007, p. 328).

Segundo Oliveira, os intelectuais modernistas procuraram se definir com base em uma tradição regional que consideravam autêntica atualizada para os padrões modernos, o que fez com que se valorizassem de forma unificada as tradições do folclore ligadas originalmente a costumes de diferentes regiões do país. Mário de Andrade também destacou a necessidade de atualização do folclore a partir de sua incorporação pela atividade criadora do compositor. Com a publicação em 1928 de seu *Ensaio sobre a música brasileira*, Andrade passou a instrumentalizar músicos e compositores e a defender a criação de uma identidade brasileira na música erudita com base nas fontes folclóricas.

Ainda sobre o papel do folclore no discurso intelectual do período, Luís Rodolfo Vilhena (1997) observa que o movimento em torno dos estudos do folclore foi protagonizado desde o final do século XIX por um grande número de intelectuais brasileiros de diversas áreas de atuação: escritores, músicos, artistas plásticos, jornalistas, entre outros. A partir dos anos 1930, ganhou peso na própria burocracia do Estado, transformando-se em movimento intelectual nos anos 1940. Tal dinâmica social só começou a entrar em declínio durante os anos 1960, com a afirmação de uma sociologia da cultura mais afinada com os métodos críticos da pesquisa acadêmica e científica.

Marcos Napolitano (2014), baseado nas pesquisas de Vilhena (1997), aponta que o legado da intelectualidade brasileira seria formado por signos ideológicos cruzados e conflitantes atribuídos aos intelectuais da esquerda e da direita que compartilhariam da missão de delinear uma nova e genuína brasilidade. Marcelo Ridenti (2010), ao discorrer sobre a importância dos escritores marxistas para o nacionalismo brasileiro, propõe que apesar de atuarem lado a lado com os pensadores identificados com os partidos de direita nos quadros governamentais, o nacionalismo de esquerda brasileiro teria uma linguagem histórica e intelectual própria.

Assim como para Ridenti, para Napolitano (2014) a produção dos intelectuais da esquerda brasileira apresentava uma grande contribuição para a literatura regionalista ou social. Segundo o autor (2014, p. 29), tal produção, que reunia representantes de destaque na literatura – como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade –, pautou-se pela representação dos dilemas históricos e mazelas sociais do país, estimulada pelo engajamento cultural defendido pela ideologia socialista. Já para as elites culturais de direita, segundo o autor, tal engajamento serviria para que se pudesse conduzir o povo-nação a uma nova etapa histórica por meio da consolidação de uma burguesia urbana, processo social e político que não passaria necessariamente por uma revolução social como a que idealizavam os intelectuais comunistas.

Se por um lado a produção cultural centrada no folclore pôs em diálogo correntes políticas opostas, por outro a maior contribuição da intelectualidade de esquerda se deu pela influência que tal produção passou a exercer na criação de personagens populares e heróis anônimos. Para Napolitano (2014, p. 29) o exercício de “figuração do outro” proposto pelos intelectuais por meio de uma produção complexa que se baseava em temas ligados ao discurso do folclore influenciou largamente a produção literária do período, que, além de distanciar-se da figuração clássica dos heróis gregos, serviu como crítica às estruturas sociais

e políticas então vigentes. A título de exemplo, temos no panteão literário modernista Macunaíma, o “herói sem nenhum caráter”, protagonista do romance de Mário de Andrade e figura muito distante do ideal humano valorizado pelo Estado Novo, que buscava na construção de heróis nacionais a adesão das classes populares às políticas trabalhistas defendidas pelo governo getulista (Velloso, 1987, p. 44).

A busca por referências que defendessem o trabalho por meio da cultura popular fez com que o governo brasileiro, pela atuação do DIP, fosse capaz de transformar a crítica popular de caráter espontâneo sintetizada na figura do malandro sambista, como analisa Vianna (1995), em um personagem ligado à valorização do trabalho, compositor de sambas cívicos e representante oficial da força da mestiçagem brasileira. Se nas narrativas literárias e nas canções dos gêneros musicais populares tais questões foram foco dos críticos e censores do regime, nas artes plásticas, na arquitetura e na música instrumental tais restrições não tinham uma orientação tão clara.

Ainda segundo Napolitano (2014), o cinema e a música popular estavam menos afeitos ao folclorismo estilizado do realismo socialista e mais próximos das influências do mercado e do gosto das massas urbanas brasileiras. Se uma maior influência comercial nos projetos da indústria cultural pôde ser notada após o fim do Estado Novo, durante o primeiro período varguista (1930-1937) a confluência entre o movimento modernista e o estado brasileiro podem ser observadas, por exemplo, nas estilizações dos gêneros musicais regionais presentes na “Fantasia Brasileira nº 1” de Gnattali que integrou as primeiras transmissões radiofônicas internacionais do governo brasileiro e a coleção de discos para a feira mundial de 1939, como se viu no primeiro capítulo.

Pressupõe-se ainda que o exercício de “figuração do outro” utilizado na criação dos escritores ligados ao projeto do governo tenha inspirado também compositores, arranjadores e produtores na busca de uma “sonoridade imaginada”, que, baseada nas pesquisas sobre o folclore, poderia ser utilizada na radiodifusão comercial. A criação de gêneros musicais como o samba, o baião, o choro, o frevo, bem como dos personagens que passariam a ser vinculados aos gêneros nas narrativas de Almirante, faria parte de uma ação coletiva, tal como propõe Vianna (1995) a respeito do samba, que envolveria não só intelectuais especializados no folclore, mas produtores, arranjadores, apresentadores e artistas que criaram e personificaram tais discursos, tanto no contexto das políticas nacionais como internacionais.

Foi justamente a ação coletiva no âmbito dos movimentos sindicais norte-americanos que levou Lomax a produzir nos Estados Unidos as *performances* sobre música folclórica para os programas radiofônicos que faziam parte do projeto educacional da CBS. Lomax, que durante a sua formação profissional simpatizou com as causas populares, afirmava em seu discurso que a música *folk* deveria ser preservada por meio de sua popularização pela indústria cultural (Averill, 2008, p. 5). O projeto de preservação articulado pelo pesquisador incluía a gravação comercial, a publicação de livros, *performances* ao vivo e em programas de rádio, e tinha como diferencial a valorização dos músicos ligados a essas tradições – ideias que futuramente inspirariam o pesquisador à criação do projeto Cultural equity.

Em entrevista concedida a Ralph Rinzler – publicada na coletânea organizada por Ronald Cohen (2003, p. 94) –, Lomax afirma ter empreendido nesse período, juntamente com outros intelectuais e artistas norte-americanos, uma intensa busca por temas ligados ao folclore para a produção de uma moderna cultura norte-americana. Apesar de ter sido uma parte fundamental do movimento de valorização do folclore enquanto parte da identidade norte-americana, Lomax sofreu algumas privações devido às propostas políticas que defendeu ao se posicionar a favor dos grupos minoritários do país – o que inclui a perda de seu posto na LOC (Szwed, 2010).

Charles Seeger, que assim como Lomax era oficialmente ligado ao Partido Comunista norte-americano, conseguiu obter maior notoriedade como acadêmico, o que o habilitou a assumir outros cargos públicos após a gestão de Roosevelt. A associação de Seeger com o Partido Comunista, que levou o musicólogo a ser também investigado pelo FBI, teria se iniciado na década de 1930 (Pescatello, 1992, p. 110). O compositor, então com 45 anos, morava em Nova York, trabalhava como professor no Institute for Musical Arts e escrevia uma coluna semanal sobre música intitulada *World of music* para o periódico *Daily Worker*, financiado pelo Partido Comunista norte-americano.

Segundo pude rastrear nos recortes generosamente fornecidos por seu sobrinho Anthony Seeger para a presente pesquisa, Charles Seeger publicou, entre os anos de 1932 e 1934, algumas crônicas em defesa da música artística engajada ligada ao proletariado norte-americano, sob o pseudônimo Carls Sands. A coluna escrita pelo musicólogo promovia também eventos culturais ligados ao Partido Comunista, anunciando tanto apresentações de obras de compositores soviéticos como Dmitri Skosctakovich quanto recitais do projeto musical Collective Composers, do qual Seeger fazia parte.

Ainda segundo Pescatello (1992), o grupo formado por Seeger, seus ex-alunos e alguns compositores de renome como Aaron Copland e Hans Eisler era filiado à Internacional Socialista e tinha como inspiração o compositor Pierre Degeyter, autor do hino oficial do Partido Comunista. Tal como Degeyter, o Collective Composers dedicava-se à produção de obras que pudessem servir como motivação ao engajamento do proletariado norte-americano. Atuando no projeto entre 1931 e 1935, Seeger percebeu que, apesar do engajamento e da grande produção musical de seus colegas, as composições baseadas nos movimentos artísticos da vanguarda europeia, distantes do contexto do proletariado norte-americano, jamais obteriam o efeito desejado. O Collective Composers encerrou suas atividades em 1936, quando Seeger mudou-se para Washington para trabalhar na administração pública federal, onde passaria a coordenar projetos musicais para a Work Project Administration (WPA), antes de ser nomeado, em 1939, como diretor do Departamento de Música da PAU.

Essa nova corrente política, que reunia artistas e intelectuais de peso como Charles Seeger, Aaron Copland e Hans Eisler, só passaria a apoiar as novas iniciativas em torno do folclore e da música popular norte-americana após perceber que as classes operárias do país não seriam cooptadas por uma trilha sonora feita a partir da recomposição da música erudita europeia. Assim, a adesão de compositores norte-americanos ao movimento comunista representou uma importante etapa nas ações políticas dos intelectuais em relação à valorização da música folclórica pelas produções público-privadas.

O *Cultural Front* analisado por Denning (1996) ganhou apoio nos sindicatos e no proletariado urbano e rural por meio de iniciativas para a popularização de canções folclóricas com letras políticas, inspiradas no trabalho de pesquisa que Alan Lomax desenvolvia na LOC. As pesquisas de Lomax acabaram por influenciar também a formação de novos grupos musicais especializados na *performance* de músicas folclóricas como o Almanac Singers, composto por jovens músicos ligados às atividades dos sindicatos nas áreas urbanas do país.

Formado pelos músicos Pete Seeger, Woody Guthrie, Lee Hays, Bess Hawes (irmã de Lomax) e Burl Ives, o grupo apresentou e gravou comercialmente uma nova leitura da música folclórica norte-americana, baseada tanto nos temas popularizados pelos livros de Lomax como em composições próprias, misturando no repertório obras que passaram a ser utilizadas, devido ao seu grande conteúdo simbólico, nas disputas políticas dos sindicatos do país.

Assim como muitas vanguardas, o grupo teve uma vida curta. Surgido da ampliação dos movimentos sociais com a criação dos partidos comunistas no contexto internacional, o

grupo entrou em colapso logo após a entrada dos Estados Unidos na guerra, circunstância que suplantou as lutas sindicais. Com o final do conflito mundial e o início da Guerra Fria, as reivindicações de cunho social foram dispersadas devido à ascensão da polarização entre capitalistas e socialistas. Assim como o grupo Almanac Singers, outros jovens artistas e escritores aderiram ao movimento cultural da Frente Popular norte-americana, tanto em projetos artísticos que fizeram parte do *New Deal* como diretamente na indústria cultural; com o fim do governo Roosevelt, muitos desses jovens foram perseguidos politicamente e acabaram desistindo das lutas ideológicas em que estavam engajados.

O legado mais controverso da Frente Cultural norte-americana, segundo Denning (1996), reside no seu impacto na construção de uma cultura de massa. A corrente política que assumiu o país no pós-guerra, por sua vez, denunciou a infiltração da Frente Cultural na mídia. Munidos de provas como filmes, programas de rádio e gravações comerciais, tais grupos ligados ao novo governo passariam a perseguir artistas e intelectuais que pudessem ser considerados vinculados a, como Denning descreve, “uma infiltração nos meios de comunicação orquestrada pelo Partido Comunista [...]. [...] ‘expondo’ a ameaça vermelha na indústria de massa” (1996, p. 83)⁸⁰. Nesse novo contexto político, alguns membros do próprio Partido Comunista norte-americano denunciaram as alianças de intelectuais “infiltrados” nas indústrias de entretenimento de Hollywood e de editoras da Tin Pan Alley, considerando tais atividades como uma traição à autenticidade da cultura folclórica e à independência das classes trabalhadoras.

Uma combinação peculiar entre o liberalismo das corporações de mídia e o novo mercado de música popular surgido com a Frente Cultural teria sido responsável pela ascensão de programas radiofônicos e gravações comerciais relacionados ao tema, o que teria resultado em uma política contraditória gestada no centro da indústria cultural norte-americana. Foi nesse contexto cultural e político do pré 2ª Guerra Mundial que Lomax iniciou suas atividades profissionais e obteve seus maiores êxitos, desempenhando em um curto intervalo de tempo atividades significativas ligadas à identidade cultural norte-americana.

Segundo a interpretação de Denning (1996) sobre a atuação de Lomax na radiodifusão comercial nesse período:

O folclorista da Frente Popular Alan Lomax dirigia o arquivo American Folk Song da LOC quando foi convidado pela CBS para realizar uma série sobre

⁸⁰ No original: “*infiltration of the mass media as a conspiracy orchestrated by the Communist Party [...]. [...] ‘exposing’ the red menace in the mass media*”.

música folclórica. ‘Pensei que era uma piada’, declara Lomax mais tarde. ‘Eu não sabia que alguém poderia estar seriamente interessado em trabalhar no rádio, uma grande porcaria. Aí ouvi o programa de Corwin e mudei de ideia, me dei conta que o rádio era a grande arte desse tempo’. Juntamente com Nicholas Ray, Lomax produziu um programa matutino, o ‘American School of the Air’, em 1939, e o ambicioso e bem-sucedido programa *Back where I come from*, que lançou músicos como Leadbelly, Josh White, Golden Gate Quartet e Woody Guthrie. (Denning, 1996, p. 91).⁸¹

Denning (1996) apresenta em seu relato algumas imprecisões históricas: Lomax na verdade produziu duas séries consecutivas como parte do projeto American School of the Air e, ao contrário do que o autor afirma, foram estas as principais produções de Lomax para a rádio, indiretamente responsáveis pela popularização dos artistas citados. Denning menciona ainda que Lomax, a princípio, apresentava uma visão crítica do veículo, contudo, como se pode observar nos estudos de Szwed (2010) e Cohen (2003), a rejeição inicial de Lomax a tais atividades não o impediu, assim como outros jovens artistas desse período, de atuar em diversos projetos de divulgação e popularização do folclore norte-americano. Essas produções acabaram obtendo a adesão de outros artistas comunistas tais como o prestigiado diretor de cinema Nicholas Ray, que, ao contrário do que afirma Denning, trabalhou com Lomax somente na série *Back where I come from* e em outros projetos para governo de Roosevelt durante a Segunda Guerra Mundial.

Outra incorreção na exposição de Denning (1996), comum às narrativas sobre o envolvimento de Lomax com a radiodifusão comercial e que foram baseadas nas suas próprias declarações, refere-se ao fato de Lomax não ter sido passivamente chamado pela CBS e pela LOC a atuar nos programas do projeto American School of the Air. Seu envolvimento no projeto, como se viu no capítulo anterior, fazia parte da estratégia de divulgação que Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da LOC, tinha para Lomax enquanto representante oficial do arquivo AFS – estratégia da qual Lomax teria participado ativamente.

A atuação de Lomax em projetos ligados ao folclore norte-americano, assim como a do grupo Almanac Singers, pode ser vista como o resultado natural do engajamento da nova burguesia urbana norte-americana nas críticas sociais trazidas pelas teorias marxistas,

⁸¹ No original: “The Popular Front folklorist Alan Lomax was running the Archive of American Folk Song at the Library of Congress when CBS asked him to do a radio series on folk music. ‘I thought this was a joke’, he later recalled. ‘I didn’t know that anybody could be seriously interested in working on the radio, a pile of crap. Then I heard Conwin’s broadcasts and I did a flip, I realized that radio was a great art of the time’. Together with Nicholas Ray, Lomax produced a morning show, ‘The American School of the Air’, in 1939 and the ambitious and succesful prime time sustaining show, ‘Back where I come from’ in 1940, which featured Leadbelly, Josh White, the Golden Gate Quartet, and Woody Guthrie”.

adaptadas aos contextos e veículos de comunicação disponíveis nos centros urbanos do país. Assim, a adaptação, criação e performatização da música folclórica decorrente da pesquisa de campo desenvolvida por Lomax para a LOC, bem como a recriação de canções pelos músicos com letras relacionadas às questões sociais de mobilização nacional durante a 2ª Guerra, fez com que atingissem rapidamente certa notoriedade.

Bess Hawes, a irmã de Lomax que também participou do grupo, afirma em entrevista a David Dunaway (Hawes, 1977) que o engajamento individual dos integrantes do Almanac Singers era bem mais sutil do que se poderia notar em suas *performances* durante os *shows* promovidos pelos sindicatos norte-americanos. Segundo Hawes, somente Pete, um dos integrantes mais ativos do grupo, participava de reuniões do Partido Comunista, divulgando as atividades do grupo e dando aulas sobre folclore nos centros educacionais criados pelas centrais sindicais para o proletariado urbano. Os demais membros do grupo se limitavam a tocar e a pesquisar as canções folclóricas, diferenciando claramente as suas atuações como artistas de seu engajamento político.

Pete Seeger, assim como Lomax, demonstrava publicamente as suas convicções políticas, o que acabou afastando-o dos demais músicos de sua geração, tanto no que se refere ao posicionamento político como às escolhas profissionais. Devido ao intenso envolvimento com as atividades do Partido Comunista, Pete acabou sendo incluído permanentemente na lista de indivíduos considerados subversivos pela agência de investigação norte-americana, o que fez com que sua carreira artística se limitasse à militância política – o músico chegou a ser oficialmente impedido de ter suas canções veiculadas pela indústria cultural do país. Já Lomax, que teve de passar uma temporada na Europa após a comprovação da sua ligação com as atividades do partido, só pôde retomar as suas atividades profissionais ao retornar ao país em 1958, com o arrefecimento do macarthismo.

É comum às produções das redes formadas pelos intelectuais brasileiros e norte-americanos a utilização da música folclórica como forma de atuação política, tirando partido da notoriedade que tal fenômeno musical alcançou por meio da radiodifusão comercial. Essas redes, ao mesmo tempo que se utilizaram desses signos musicais como uma forma de popularizar suas produções, introduziram via mídia na opinião pública temas importantes referentes à inclusão de uma parcela da população que ainda se encontrava à margem das discussões políticas e dos benefícios sociais compartilhados pelas elites urbanas.

As correntes políticas que se envolveram em tais produções possibilitaram a aproximação das ideologias socialistas aos projetos de poder vigentes, favorecendo a popularização de temas antes marginalizados. Essas produções foram igualmente importantes para a criação de uma identidade nacional que visava a adesão das classes populares aos projetos políticos de seus governantes.

Se a construção de uma identidade nacional nos países americanos foi gerada sob a influência da crítica marxista à indústria cultural, como se vê a seguir, as questões sociais e políticas trazidas por essas novas correntes seriam arrefecidas devido às estratégias de polarização implementadas pelos novos governos brasileiro e norte-americano após a 2ª Guerra Mundial e o início da Guerra Fria. Assim, tanto a atuação da Frente Cultural norte-americana na indústria cultural como a crítica social implícita nas produções oficiais dos intelectuais esquerdistas do Estado Novo sobre o folclore foram desarticuladas após o final da guerra, invisibilizadas pelos projetos que passaram a coordenar as ações políticas e as produções comerciais no continente. O resultado foi que somente parte desse conteúdo folclórico permaneceu em circulação, sendo assimilados pela indústria cultural que passou a criar os rótulos comerciais analisados hoje sob a perspectiva da música popular e das regras de mercado.

Uma possível razão para tal resultado foi que o marxismo ocidental, revisto pelos intelectuais americanos, veio a se concentrar de forma exagerada no estudo das superestruturas, centralizando a sua atuação na indústria cultural. Apesar de discutirem o sentido político e econômico do aparato cultural, a falta de uma transformação estrutural – política e social – dos regimes americanos, fez com que essas teorias ficassem restritas à academia, para onde os intelectuais teriam retornado de seu papel político, quando passou a ser neutralizado pela nova dinâmica comercial e pelos novos projetos oficiais relacionados à música do continente.

A seguir, vê-se como tais teorias culturais foram utilizadas neste período como estratégias de negociação por parte dos intelectuais norte-americanos e brasileiros no que diz respeito à legitimação dos conteúdos folclóricos trazidos à radiodifusão comercial. Examina-se a produção comercial ligada ao folclore a partir da ampliação da tensão entre o discurso de aceitação desse conteúdo e as duras críticas à sua banalização tanto pela indústria cultural como pelos projetos políticos oficiais.

3.2 A apropriação da música folclórica pela indústria cultural

A proposta desta seção é analisar a reação de parte da intelectualidade brasileira e norte-americana quanto à emergência da música folclórica enquanto produto comercial popularizado pelas novas tecnologias de transmissão e reprodução sonora. Considerando a expansão da indústria cultural no continente, examina-se aqui a presença dessa nova representação cultural na ampliação das tensões nos discursos a respeito do seu conteúdo folclórico ou popular, especialmente as relacionadas com os projetos analisados nesta pesquisa.

Abordadas segundo uma perspectiva histórica, as investigações conduzidas por Adorno (2009) sobre o sistema de radiodifusão norte-americano nos anos 1940 permitem elencar algumas questões relevantes acerca da expansão da mídia no continente nesse período. É justamente pela percepção de Adorno como observador privilegiado quanto ao processo de expansão da radiodifusão comercial norte-americana no contexto político pós-guerra, e a influência de suas ideias nos círculos acadêmicos americanos nas décadas seguintes, que trazemos suas observações.⁸²

Segundo Hullot-Kentor (2009, p. 9), é importante notar que foi o surgimento de institutos de pesquisa sobre o rádio que possibilitou a realização das investigações de que Adorno tomou parte. Com o objetivo de examinar o impacto da radiodifusão nos ouvintes norte-americanos, o projeto da Universidade de Princeton visava a criação de parâmetros para o desenvolvimento de ferramentas de mensuração que serviriam para guiar a expansão da indústria cultural centrada na radiodifusão inicialmente no país e logo no contexto pan-americano.

Como um contraponto a essas leituras históricas do fenômeno por Adorno (2009), selecionei os artigos *Música popular* (1939/1963e) e *Música brasileira* (1942/1963c), publicados por Mário de Andrade (nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Diário de Notícias*) e reunidos no livro *Música, doce música*. Esses artigos, publicados em jornais de alta circulação no Brasil, trazem testemunhos sobre as transformações operadas na vida cotidiana da capital brasileira. Infere-se que nessas crônicas é possível detectar alguns aspectos do

⁸² Sobre o contexto em que as investigações reunidas no livro *Current of music* foram realizadas, Hullot-Kentor (2009, p. 2) conta que o sociólogo alemão, que se encontrava na condição de exilado político, foi convidado por Max Horkheimer para ir a Nova York trabalhar no Princeton Radio Reserch Project, dirigido pelo sociólogo austríaco Paul Lazarsfeld e patrocinado pela Fundação Rockfeller. Durante o tempo em que viveu nos EUA, de fevereiro de 1938 a novembro de 1941, Adorno produziu para o projeto uma interessante reflexão sobre o papel da nova tecnologia de transmissão sonora na transformação da escuta musical e na criação de uma nova forma de interação cultural.

posicionamento de parte da intelectualidade brasileira que atuava nos quadros oficiais do Estado Novo a respeito da produção musical calcada na música folclórica para a radiodifusão comercial.

Como um complemento a essas leituras, recorro ao trabalho de Elizabeth Travassos *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartok* (1997), principalmente no que diz respeito a certos aspectos da construção do discurso do musicólogo brasileiro, com o intuito de esclarecer alguns pressupostos utilizados por ele na redação dos documentos acima mencionados. O principal deles, como Travassos propõe, é que o objetivo de Andrade nas pesquisas sobre a música popular era esclarecer certas questões que ainda dividiam os intelectuais dedicados ao seu estudo. A questão central focava-se na autenticidade das manifestações musicais populares, que incluía em seu espectro de análise os processos de criação não individualizada das canções populares, subjugadas pelas teorias de desnivelamento estético proposto por parte dos folcloristas neste período. Andrade, ao contrário de seus colegas, buscava identificar o carácter nacional ainda não contaminado presente em tais produções. Dessa forma, segundo Travassos (1997) a expressão “música popular”, tal como utilizada por Andrade e por seus contemporâneos – como Bartok –, não identifica a produção e o consumo musical de um estrato social claramente definido, mas designa ora as camadas populares, ora a comunidade nacional.

Adorno, por seu turno, via na pesquisa encomendada pela universidade norte-americana a possibilidade de desenvolver experimentos relacionados às teorias sociológicas da música aplicadas de forma qualitativa e quantitativa. O sociólogo buscava nessa experiência compreender a influência das novas técnicas de reprodução sonora nas *performances* musicais por meio da radiodifusão, fenômeno já observado nas gravações comerciais por seus colegas da chamada Escola de Frankfurt. Adorno, que ampliaria nos anos seguintes as suas críticas ao projeto político da burguesia norte-americana, divergia das teorias sobre a mercantilização da arte desenvolvidas Walter Benjamin (1935/2012) no livro *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, buscando na experiência de pesquisa norte-americana elementos empíricos para embasar novas teorias sobre o fenômeno.

Percebe-se que para Adorno as experiências conduzidas durante o projeto de investigação norte-americano sobre a radiodifusão comercial do país serviram como laboratório para a compreensão da expansão da mídia enquanto atividade comercial em todo o mundo. Essa visão universalista do papel desempenhado pela radiodifusão ganha respaldo, por exemplo, no fato de que tanto as transmissões radiofônicas norte-americanas quanto as

brasileiras passaram por um processo de transição entre o conteúdo dedicado à música de concerto europeia e aquele voltado para a música popular e folclórica, processo que foi observado tanto nas análises feitas por Adorno como por Andrade. Infere-se que para ambos as classificações “erudita” ou “popular”, “folclórica” ou “séria” e “ligeira” ou “primitiva”, incluíam também a presença de um meio-termo, designado por Andrade (1939/1963e) como “popularesco” e por Adorno (2009) como “música popular comercial” – gradações que se referem ao processo de “comoditização” a que tais práticas musicais foram expostas.

Ao analisar as construções retóricas presentes nesses discursos sobre a produção musical radiofônica, é possível notar que as classificações “erudita” e “folclórica” atribuídas a essas sonoridades não caracterizam opostos. A presença de posições intermediárias em ambos os discursos não indica, necessariamente, uma erudição das práticas musicais folclóricas nem uma folclorização da música erudita. Essas novas categorias poderiam ser interpretadas como indicações de um terceiro posto no que diz respeito aos processos utilizados pela indústria cultural. Tal posto se pautava pela consolidação da sonoridade comercializada pela mídia para as classes populares por meio do discurso sobre o folclore como elemento indispensável para a criação de uma identidade nacional.

Tais exemplos, classificados de acordo com o uso que faziam dos signos sonoros em disputa pelos grupos sociais que atuavam no período, faziam parte, neste momento, de uma identidade cultural ainda dicotômica e que era frequentemente relacionada à alta ou baixa cultura. Se tais classificações se diferenciavam de acordo com a função que exerciam na sociedade, entre o “entretenimento descompromissado” e a “seriedade no ouvir” – como aponta Hullot-Kentor sobre as classificações utilizadas por Adorno (2009) –, as oposições vinculadas as classificações já mencionadas, sintetizavam as diferentes propostas de projetos culturais apresentados pelas correntes políticas em disputa.

O artigo de Adorno *Some remarks on a propaganda publication of NBC*, publicado no livro *Current of music* (2009, p. 469-477), trata justamente das estratégias de legitimação utilizadas nas produções comerciais da rádio NBC sobre música folclórica, produzidas no ano de estreia da série de Lomax pela CBS. As observações apresentadas nesse texto são úteis para a contextualização da crítica proposta pelo sociólogo alemão relacionada ao discurso sobre a música folclórica presente na produção comercial radiofônica nesse momento.

Segundo Adorno (2009, p. 475), o uso do discurso de autenticidade relacionado à música folclórica pelos apresentadores dos programas surgiria como uma estratégia para

torná-las mais próximas da audiência, argumentando que essas canções eram relevantes para a sociedade. Para o autor, a simplicidade e a naturalidade atribuídas aos exemplos musicais, bem como a sua vinculação com as tradições orais, são critérios fundamentais de autenticidade, que desempenhariam a função de legitimação desses discursos. Na avaliação de Adorno, os exemplos em questão eram na verdade canções já conhecidas do repertório da música popular, passíveis de contaminação pelas tradições musicais urbanas, e desempenhavam, portanto, um papel irrelevante na preservação da tradição popular ou folclórica.

A única exceção, segundo Adorno (2009), poderia ser encontrada na música afro-americana, que ainda dependeria de uma análise mais ponderada sobre a sua autenticidade. Lomax, que estava empenhado nesse período em trazer para o conhecimento público os exemplos mais “autênticos” de suas práticas musicais, tanto em programas radiofônicos e gravações comerciais como nos livros publicados com o conteúdo do arquivo da LOC, também partilhava dessa percepção, que o levou a produzir um significativo material sobre tais *performances* – produção de que Adorno certamente teria conhecimento.

Essa pouca relevância do discurso de autenticidade sobre o folclore utilizado nas transmissões radiofônicas com base na música popular comercial, seria também comentada por Andrade. O musicólogo cita, ao observar o comportamento da população carioca de decorar as letras das canções carnavalescas, a resposta dada ao jornalista Paul La Forge por um cantor popular, que para guardar uma história, como não sabia ler nem escrever, tinha de fazer uma canção. Segundo Andrade: “É sempre trágico imaginar que, à maneira do cantor de Paul La Forge, se estejam fazendo tais canções carnavalescas para não se esquecerem tais histórias” (Andrade, 1942/1963c, p. 280).

Andrade procura argumentar que os discursos sobre a autenticidade, originalmente empregados nas pesquisas sobre o folclore, acabaram se popularizando pela indústria cultural, o que fez com que fossem aplicados em produções cujo conteúdo não seria relevante para a produção de uma identidade nacional. Pode-se identificar essa mesma percepção nos artigos publicados por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na revista *Cultura Política*, analisados no capítulo 1. Corrêa de Azevedo afirmava que *folclore* era palavra da moda no Brasil e que o discurso de defesa do folclore nacional passou a ser utilizado no rádio por cantores profissionais ao interpretarem canções de carnaval.

Revelando um pouco mais sobre o conteúdo evolucionista presente nas classificações dos intelectuais em relação aos fenômenos musicais popularizados pela mídia, Adorno (2009) propõe que o fato das canções denominadas como folclóricas apresentarem um padrão tonal as desloca de uma condição primitiva que lhes era atribuída pelas pesquisas etnográficas. Ainda segundo o autor, a busca pela autenticidade de tais canções nesses contextos deveria ser analisada como um processo muito mais ideológico do que racional.

O conteúdo ideológico dos discursos sobre o folclore levaria Andrade (1928) a afirmar que o caráter nacional somente poderia ser encontrado nas práticas musicais atribuídas às comunidades isoladas dos centros urbanos, que produziram os exemplos de manifestações musicais que musicólogo brasileiro descreveria como música popular. O caráter puro, atribuível à identidade nacional em formação, raramente poderia ser encontrado na música “popularesca comercial” – na terminologia de Andrade (1939/1963e) –, mais afeita à popularização pela indústria da cultura. Essa prática musical estaria, segundo Andrade, contaminada pelos processos de modernização: era um subproduto do folclore que visava o sucesso comercial imediato.

Andrade via, portanto, na diferenciação entre a “música popular” e a “música popularesca comercial” a questão da autenticidade, uma vez que ambas se utilizariam de aspectos vinculados naquele momento à “música folclórica”. A transformação de tais canções em um subproduto, estaria vinculada, portanto, aos processos de homogeneização difundidos no continente pela indústria cultural norte-americana.

Travassos (1997, p.157) afirma que, para Andrade, o caráter nacional, perseguido pelos modernistas no primitivismo exótico, deveria ser buscado no “povo”, estrato impreciso da sociedade. O “primitivismo” defendido pelos modernistas estaria erroneamente vinculado, segundo Andrade, aos grupos sociais que tinham menos contato com a “civilização”, tidos como portadores de traços fundamentais para a construção das identidades nacionais. Para o intelectual, esse primitivismo teria sido diluído no processo de colonização, que resultou em um povo miscigenado para o qual teria sido transferido o primitivismo já transformado em caráter nacional, passível de ser recuperado e preservado por meio do seu estudo e registro.

A principal diferença entre as concepções defendidas por Andrade (1939/1963e) e Adorno (2009) no que se refere à manutenção de um elemento cultural original na música folclórica era que o primeiro tinha a preocupação e a esperança de poder preservar o que ainda restava do caráter nacional e espontâneo depositado na “música popular” não comercial,

ao passo que o segundo não acreditava que tais características espontâneas tivessem de fato resistido ao processo de homogeneização da indústria e consolidação dos monopólios culturais.

Segundo Adorno, toda a estrutura presente na música popular é padronizada, mesmo quando uma tentativa consciente de contornar essa padronização é feita. Um exemplo referido por Adorno no artigo *Some remarks on a propaganda publication of NBC* refere-se à forma com que a música popular se restringe a um refrão composto de 32 compassos cujo alcance melódico está limitado a uma oitava e uma nota.

Para Adorno (2009, p. 281), esse processo de homogeneização incluiria desde os tipos de dança, cuja rigidez de formas é definida pela coreografia, até os tópicos abordados pelas canções. Ainda segundo o autor, os pilares harmônicos da canção popular, ao início e ao final de cada parte, deveriam coincidir, segundo um esquema-padrão. Esse esquema enfatizaria determinados aspectos harmônicos que propiciariam ao ouvinte uma experiência familiar. Assim, para Adorno, a fim de que a experiência se repetisse, nada de fundamentalmente novo poderia ser introduzido ou alterado no padrão.

O processo de homogeneização das práticas musicais relacionadas à música folclórica e popular atingiria as produções comerciais de forma mais intensa após a 2ª Guerra Mundial, quando os projetos educacionais e culturais nacionalistas deixaram de ter o apoio governamental, e conseqüentemente o espaço conquistado na radiodifusão comercial. Mário de Andrade, assim como Adorno, via como negativa a influência da indústria cultural nas produções sobre a música popular:

Trata-se exatamente de uma submúsica, carne para alimento de rádios e discos, elemento de namoro e interesse comercial, com que as fábricas, empresas e cantores se sustentam, atucanando a sensualidade fácil de um público em via de transe. Se é certo que, vez por outra, mesmo nesta submúsica, ocasionalmente ou por conservação de maior pureza inesperada, aparecem coisas lindas ou tecnicamente notáveis, noventa por cento desta produção é chata, plagiária, falsa, como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugas de importação. (Andrade, 1939/1963e, p. 281).

Ao contrário de Adorno, contudo, para Andrade a introdução de novas propostas estéticas e intelectuais por parte do compositor ou produtor comercial seria fundamental para a definição de uma obra como música comercial ou artística. O caráter nacional, para

Andrade, poderia ser encontrado na música popularesca, mesmo que se tratasse de cópia ou deformação de gêneros musicais das mais diversas origens.

Quanto à contribuição da historiografia brasileira para o estudo da música popular, Andrade, que considerava até então deficiente a historiografia sobre o gênero no Brasil, destaca a contribuição de Renato Almeida: “Renato Almeida, dando à música popular uma atenção idêntica à que deu para a música erudita, nos ofereceu uma visão muito mais profunda e legítima da nossa história musical” (Andrade, 1942/1963c, p. 355).

A produção de uma historiografia musical seria para o autor um processo muito mais político do que estético: “Se esquecendo de que a história artística de uma nacionalidade é um produto bem mais complexo do que isso. [...], a historiografia mais pacífica das artes veio obedecendo a este ritmo imperialista das histórias políticas” (Andrade, 1942/1963c, p. 355). Segundo Andrade, nesse mesmo artigo, “a obra popular artística e estética nunca perde a funcionalidade social, ao passo que a obra erudita não só a desencaminha com frequência, como muitas vezes a ignora” (Andrade, 1942/1963c, p. 355).

Assim como Renato Almeida, Andrade não acreditava ser inteiramente válida a lei de desnivelamento estético proposta pelo sociólogo francês Roger Bastide com base nas leituras do filólogo e escritor espanhol Manuel Milá y Fontanals e do folclorista italiano Giuseppe Pitrè. Segundo o musicólogo brasileiro, tais ideias consideravam as peças populares como “obras eruditas tradicionalizadas na memória e nos costumes da gente inculta” (Andrade, 1942/1963c, p. 355), o que conferiria pouca ou nenhuma faculdade ao processo de criação coletiva do povo.

As discussões sobre a autenticidade da obra popular na radiodifusão também estão presentes nas observações produzidas por Adorno para o projeto de radiodifusão norte-americano, que via a mídia não apenas como forma de entretenimento mas também de educação. As avaliações do sociólogo para o projeto deveriam abordar tanto as dificuldades de reprodução da música de concerto na nova interface como as novas propostas de criação da identidade nacional por meio da radiodifusão comercial, incluindo as formas de interação com a audiência.

Segundo o autor, o projeto da Universidade de Princeton possibilitava pôr em teste as teorias de Walter Benjamin (1935/2012) em um contexto nacional e provar que, ao contrário do que Benjamin afirmava, a radiodifusão sujeitaria os resquícios da transmissão da obra de arte a um novo paradigma em que a representação sonora produzida diferenciava-se

essencialmente da *performance* original, tornando-a um novo fetiche. A reprodução mecânica, assim como a radiodifusão, não só destruiria a primazia do original mas transformaria a *performance* na busca pelo original a ser possuído, o que passaria a ser um dos pontos-chave para o crescimento da indústria cultural.

De forma análoga, Andrade analisa o comportamento do público carioca frente ao fenômeno da radiodifusão e a transformação da escuta nos centros urbanos brasileiros pela presença das novas dinâmicas de reprodução sonora introduzidas pela mídia. A respeito de um concurso de músicas carnavalescas de que foi testemunha no período em que viveu na capital federal, ele observa:

Falei que as pessoas do povo escutavam com uma verdadeira religiosidade as músicas novas, mas isto não se dá apenas neste grande concurso anual. Agora é o tempo, aqui no Rio, em que não há casa de música, ou rádio de porta comercial que não tenha sempre uma notável aglomeração de povo. (Andrade, 1939/1963e p. 279).

Mesmo considerando que a propagação das produções baseadas na música popular pela mídia fosse um dos principais motivos para o crescimento do consumo da música como produto, Andrade, assim como Adorno descrevia tais plataformas como extremamente deficientes no processo de transmissão das obras musicais, pois os aparelhos receptores de rádio seriam apenas capazes de reproduzir a ilusão da *performance* musical original de forma, segundo os autores, muito imperfeita.⁸³

Segundo Adorno, para um ouvinte atento, a música parecia ter sido projetada contra um espelho deformado, infiltrada pelo ruído de fundo e pelos sinais sibilantes dos desvios pelos quais passava. Adorno engenhosamente nomeou essa superfície ruidosa na qual o som da execução original aparecia projetado como “*hear-stripe*” ou “faixa de escuta”. Na distorção, estava implícito o problema fundamental, que era a própria estrutura da transmissão; essa estrutura, e não a distorção, como argumenta Adorno, é que se apresentava de forma adulterada em relação ao fenômeno musical original.

Para Adorno, não existiria uma solução para esse problema. Melhorias em uma área representariam um retrocesso em outras dimensões do som. Segundo Hullot-Kentor (2009, p. 20) as novas tecnologias de reprodução sonora confirmaram as teorias de Adorno. O CD, por

⁸³ Os aparelhos receptores de rádio estavam ainda limitados à faixa de frequência AM, em que partes substanciais da transmissão sonora eram excluídas nas frequências superiores e inferiores. A sonoridade resultante desse processo não seria suficiente para reproduzir fielmente o som original, além de que a reprodução monofônica do som simplificado interferia de forma sensível na execução musical.

exemplo, intensificou a clareza do som simplificando-o. Tal tecnologia, para o autor, contornaria a tela de fundo crepitante contra a qual o fonógrafo foi projetado, substituindo-o por uma tela de fundo que difere apenas por seu total silêncio, sem devolver, contudo, a qualidade original do som.

Segundo Adorno, em desacordo com os pressupostos estéticos da tese de Benjamin (1935/2012), a música não tem *original* e por essa razão, para existir, ela deve ser executada. Nas observações do sociólogo sobre a *performance* musical no processo de radiodifusão, a *fonte* é verdadeiramente o objetivo, a última etapa, por assim dizer. A radiodifusão, em contraste com a *performance* ao vivo, transforma a música em uma correspondência entre o original e sua reprodução. O original torna-se necessariamente um fetiche que a reprodução visa alcançar sem êxito possível, pois o original a que foi vinculado é de origem ilusória, enquanto que o objeto da *performance* musical não pode ser acessado pelo ouvinte.

Essa espacialização é o que se ouve na projeção da *performance* contra a “faixa de escuta”. A música obtém assim uma qualidade de transmissão que a coloca em lugar de consumo; que no tempo musical, assemelha-se a assistir a um filme. De acordo com Adorno, na transmissão da *performance* musical, o produto resultante é uma imagem, antagônica à sua natureza essencialmente sonora e temporal (Hullot-Kentor, 2009, p. 20). Em sua observação sobre o comportamento da audiência carioca, Andrade apresenta um exemplo que pode mostrar esta ideia de atemporalidade e espacialização relacionada à música popular da mídia:

Muitas vezes são pessoas populares cheias de afazeres que mais necessariamente se penduram às portas musicais. E agora sei bem, nem é tanto o prazer da música que as prende, quanto a necessidade, quase vital para elas, de decorar os textos novos. E uma bela manhã, toda população aparece cantando aí para umas cinco dezenas de sambas e marchinhas carnavalescas, na integralidade dos seus textos, muitas vezes difíceis de perdoar. (Andrade, 1939/1963e p. 280).

Adorno acreditava que embora a transmissão reivindicasse eminentemente o som natural – no sentido de fornecer o que os ouvintes presumidamente acreditavam estar ocorrendo por trás do microfone –, a música necessariamente perderia seu poder temporal. “O objeto, despotencializado e fragmentado, vem a transformar-se em um objeto de troca, uma mercadoria padronizada que serve como um reservatório para satisfações infantis secundárias e de autoridade mágica [...]” (Hullot-Kentor, 2009, p. 20).

Sobre o fenômeno a que Adorno se refere como “*radio physiognomies*”, Hullot-Kentor (2009) examina alguns aspectos presentes nesse processo de escuta que o caracterizariam como único. A ilusão de proximidade, à qual Adorno se refere como “*radio physiognomies*”, está relacionada ao fato do ouvinte se confrontar diretamente com um aparelho que oferece uma ilusão de proximidade, conectando o ouvinte com o corpo humano que está na origem da captação do som. Assim, a ferramenta visível torna-se o portador e a representação do som, cuja origem é invisível.

O imediatismo da experiência instantânea de escutarmos um programa ao vivo pelo receptor de rádio tende a nos fazer esquecer que em outros aspectos, esse é um fenômeno mediado. Dessa forma, segundo Adorno, o tempo-coincidente deve ser considerado como a marca primordial da radiodifusão: “É por causa dessa identidade no tempo que o rádio se parece muito com o telefone e difere fortemente do fonógrafo” (2009, p. 74).

Com as trilhas sonoras produzidas para os programas radiofônicos, mais do que reproduzir as *performances* ao vivo, se buscava por meio de técnicas especialmente desenvolvidas para a mídia recriar as sonoridades associadas aos contextos de *performance* original, que seriam revividas na imaginação dos ouvintes durante a recepção dos programas.

Para estudar as experiências de proximidade e imediatismo provocadas pela recepção das transmissões radiofônicas, Adorno afirma que não basta examinar as transmissões como um fenômeno mediado. Ou seja, é importante analisar de que forma as transmissões afetam a música, e como tal música é moldada pelo panorama musical do ouvinte. É igualmente importante, segundo o autor, examinar a estrutura básica do material musical, que representa a maior parte da produção de rádio no seu período de expansão comercial.

Considerando essas questões como um guia para a compreensão das implicações sociais e culturais da mídia para o presente estudo, nos próximos capítulos examino mais detalhadamente como foram pensadas essas *performances* radiofônicas. Serão consideradas por meio da análise de dois exemplos das séries de programas as questões levantadas por Adorno com relação à avaliação dos graus de imediatismo referentes aos processos de criação, padronização e dissociação das *performances* pelo fenômeno da sua não corporeidade, assim como à atribuição de uma nova condição temporal às transmissões radiofônicas.

Não são comparáveis às produções mais simples de programas essencialmente musicais as trilhas dos programas aqui investigados, cuja produção é feita com base em temas

roteirizados, com a intervenção de um narrador e elementos adicionais como efeitos sonoros, dramatizações e descrições estéticas e conceituais dos conteúdos. Essas trilhas procuravam apresentar não só uma mistura entre as categorias “folclórica”, “erudita” e “popular” discutidas por Adorno e Andrade, mas por meio dos fenômenos descritos por Adorno, aproximar a audiência da *performance* idealizada pelos seus roteiristas, que não poderia ser restaurada ou mesmo recriada, em sua integridade, fora do formato radiofônico.

Assim, mais do que as questões técnicas relacionadas às perdas de frequência, é sobretudo através da performatividade dessa música e das estratégias utilizadas pelos produtores que foi possível aproximar tais transmissões da audiência. *As Aquarelas Musicais* a que remete o título deste trabalho nos faz refletir sobre as propostas presentes nas séries dos programas e que buscavam, mais do que apresentar tais sonoridades imaginadas como uma fotografia musical, produzir uma representação simbólica dos personagens, sonoridades e diálogos presentes nas manifestações evocadas, que produziam para os ouvintes uma recomposição sonora baseada nos modelos de representação desta *performance* original.

Os processos utilizados na recriação de tais práticas musicais, ricos em detalhes, não se pautavam pela exatidão de seus conteúdos, e sim pela sua recomposição. A parte musical, como se viu, seguia tanto as correntes modernistas como as técnicas de orquestração da música popular urbana, incluindo elementos musicais retirados dos contextos regionais e recompostos a partir das *performances* evocadas durante as transmissões dos programas. Antes de tratar diretamente desses signos musicais, sonoros e narrativos, na próxima seção analiso as trocas de informações entre os produtores dos programas e os especialistas em folclore, no que se refere às informações sobre as manifestações folclóricas presentes nos roteiros dos programas.

3.3 O papel das pesquisas folclóricas na criação dos programas radiofônicos

O céu estava altíssimo e a noite parara exausta de tanto calor. E o pessoal veio do morro, cantando a sua linha de tristeza, tão violenta, tão nítida, que era de matar passarinho. O negro da estiva fazia o solo mais ou menos, e logo o coro largava a se desesperar. As vozes das mulheres, quando então subiam nas quatro notas do arpejo ascendente inicial, vozes abertas, contraditoriamente alvissareiras, como que ainda empurravam mais o espaço dos grandes ares, deixando mais amplidão para a desgraça. Uma desgraça real nascida por certo de inconsciências tenebrosas, que quase impedia a contemplação da música belíssima, de tão irrespirável tornava esta vida. Sei que não pude aguentar. (Andrade, 1939/1963e, p. 282).

O trecho acima transcrito faz parte de uma crônica de Mário de Andrade publicada em 5 de janeiro de 1939 n' *O Estado de São Paulo*, um dos jornais de maior circulação do país. Sua descrição da *performance* musical dos sambistas cariocas poderia se encaixar perfeitamente nos roteiros dos programas sobre música folclórica da Rádio Nacional, que nesse período atraíam uma significativa parcela da audiência radiofônica. Ainda que a questão étnico-racial do samba ligada à escravidão apareça de forma cifrada, o propósito do texto (bem como de outras publicações do período) é também diluir as referências negativas à escravidão, remetendo-as a um passado que teria sido arrefecido pela miscigenação racial. A exaltação dessa miscigenação como um símbolo de união nacional marcaria o projeto político de modernização por que passava o país.

De forma semelhante Lomax ao expor a questão étnico-racial da escravidão ainda sensível nos EUA através dos programas, demonstra que não só as relações técnico-formais, mas as posições políticas e sociais destes atores frente aos desafios das novas possibilidades de representação do nacional-popular em seus países podiam ser percebidas em comum a ambas as produções.

Tais questões de ordem política, técnica e formal, como pretendo demonstrar nesta seção, repercutiram nos temas dos programas radiofônicos que apresentam similaridades e diferenças que devem ser examinadas mais detalhadamente. A hipótese para essa aproximação é que as representações sobre o folclore divulgadas por meio da publicação de livros com os resultados das pesquisas de campo realizadas no Brasil e nos EUA acabaram por servir como guia para a elaboração dos roteiros e das trilhas sonoras analisadas nesta seção.

A fim de compreender essa correlação é importante examinar tanto as pesquisas sobre música folclórica produzidas no Brasil e nos EUA, detalhando suas metodologias e teorias formativas, como as estratégias de produção dos programas montados na Rádio Nacional no Brasil e na CBS nos Estados Unidos, para então analisar as proximidades entre os modelos, que se relacionam, em determinados aspectos, a questões culturais e sociais que se infere tenham sido aproveitadas por ambas as produções.

Segundo os pesquisadores Timothy Taylor, Mark Katz e Tony Grajeda (2012), em seu trabalho sobre o desenvolvimento da tecnologia de reprodução sonora na mídia norte-americana, apresenta uma interessante imersão nos bastidores da indústria do rádio nesse período. Taylor, Katz e Grajeda procuram expor a complexidade das ações necessárias para as

primeiras grandes produções musicais transmitidas pelas redes comerciais norte-americanas. Os autores apresentam alguns relatos sobre o processo de produção desses programas:

Primeiro eu submeto os três solos que selecionei ao departamento responsável pelo programa com antecedência suficiente para que, se forem necessárias orquestrações, elas possam ser feitas. Uma equipe considerável é necessária para realizar tais orquestrações. Então as liberações de direitos autorais devem ser garantidas. Em uma ocasião recente isso não foi garantido, e no último minuto eu tive de cantar alguns números sem ensaio. O programa é então repassado em sua totalidade. Com o auxílio de um piano são feitos alguns ensaios. Neles o artista de rádio deve calcular minuciosamente o tempo de sua execução. Um grande relógio é normalmente posto em evidência. Enquanto você está cantando um membro da equipe pode aparecer e assinalar com um ou dois dedos quantos minutos faltam para terminar. Assim, nos primeiros ensaios são mensurados os limites de tempo. Na noite da transmissão acontece o ensaio geral com orquestra das 18h às 20h, em frente ao microfone. Depois eu corro para casa, como alguma coisa, me visto e corro de volta ao estúdio às 21h30 para a transmissão. O ensaio longo é realizado na noite da transmissão porque assim o programa estará fresco e pronto para ser apresentado como planejado. (Taylor; Katz; Grajeda, 2012, p. 336-337).⁸⁴

O relato, de uma cantora do programa “Palmolive Radio Hour” da rede NBC no início da década de 1930, serve para revelar como funcionava o trabalho de pré-produção para a transmissão de um programa musical de rádio nos EUA nesse período. As estratégias de produção dos programas de rádio, que foram se modernizando ao longo da década, se apresentam como um evento complexo que envolvia a ação coordenada de inúmeros profissionais: técnicos de áudio, músicos, arranjadores, produtores, locutores, roteiristas e artistas. Todos deveriam estar conscientes de seus papéis e disponíveis para o difícil processo, que durava muito mais do que a transmissão.

Na análise dos depoimentos sobre a produção dos programas montados na Rádio Nacional, percebe-se que os processos utilizados na rádio brasileira se assemelhavam bastante aos que Taylor, Katz e Grajeda (2012) descrevem. A única exceção, nesse período de

⁸⁴ No original: “First I submit the three solos I have selected to the program department well in advance so that, if orchestrations are necessary, they can be made. A considerable staff is required to make these orchestrations. Then permission must be secured from the copyright owners. On a recent occasion this was not secured, and at the last minute I had to sing some other numbers without rehearsal. The program is then laid out in its entirety. There follow several rehearsals with piano. The radio performer must calculate very closely with father time. A large-faced clock is usually in evidence. While you are singing a staff member may appear and hold up one or two fingers indicating how many minutes to go. So the first rehearsals are measured for time limits. On the night of the broadcast there is a rehearsal from 6-8 p.m. with orchestra, before the microphone. After which I rush home, grab a bite to eat; dress and rush back to the studio by 9:30 for the broadcast. The long rehearsal is held on the night of the broadcast because then the program will be fresh and more apt to go as intended”.

profissionalização da radiodifusão comercial, está no cuidado com os direitos autorais, que no Brasil seguiam uma outra legislação, menos rígida.

Sobre o trabalho de pré-produção que envolvia os programas da Rádio Nacional, José Mauro, um dos roteiristas da série *Instantâneos sonoros do Brasil*, conta a sua experiência como um dos diretores da série, considerada como um dos primeiros ensaios de programas montados da radiodifusão brasileira. Tal relato demonstra também como a Rádio Nacional conseguiu rapidamente alcançar um padrão internacional no que se refere às técnicas de produção. Segundo o jornalista:

Os *Instantâneos sonoros* dão um trabalho incrível a todos, porque são preparados com antecedência e dispomos de uma semana para concluí-lo. No entanto, em meia hora o programa é irradiado e acaba. Creio que seja essa a maneira mais perfeita de rádio: a apresentação de um programa trabalhoso que não cansa o ouvinte, e cumpre a sua finalidade, demonstrando o que há de mais perfeito em organização radiofônica. (Os Instantâneos..., 1940).

Percebe-se no relato de Mauro que os programas montados seguiam um determinado procedimento-padrão que os aproxima dos modelos adotados pelas produções norte-americanas. Paulo Tapajós, um dos cantores que atuaram na mesma série revela mais informações sobre o trabalho de bastidores feito durante a pré-produção dos programas:

Esse programa realmente é um programa grandioso. Mas tinha dificuldades enormes pra ser montado, inclusive porque era tudo ao vivo, né? Não tinha esse negócio de gravar um pedaço aqui, como hoje, que você grava na fita e é fácil. Naquele tempo você gravava no disco de acetato direto, e a gravação era feita de oito às nove da noite, durante a transmissão da *Hora do Brasil*. Enquanto estava transmitindo a *Hora do Brasil*, nós ocupávamos o estúdio pra gravarmos *Instantâneos sonoros*. Claro, eles já estavam ensaiadíssimos. A gente já vinha ensaiando antes, não é? Era uma semana de ensaio, quase, porque ensaiava pedacinho por pedacinho, cada cantor com a sua responsabilidade, e quando chegava a noite, naquele dia – não me lembro em qual dia da semana era – de oito às nove, então com orquestra, coros, solistas, todo mundo no estúdio, se gravava direto, não podia errar. (Tapajós, 1967 apud Lima, 2013, p. 50).⁸⁵

Uma das questões técnicas que Tapajós destaca na produção dos programas – e que será analisada mais detalhadamente no próximo capítulo –, é a estratégia que passou a ser adotada pelos produtores da Rádio Nacional a partir de 1941, de gravar os programas em

⁸⁵ Esse depoimento, transcrito pela pesquisadora Giuliana Souza de Lima para o seu trabalho sobre a trajetória de Almirante, foi concedido por Tapajós ao MIS em 1967.

discos de acetato para posterior transmissão, o que servia também para uma avaliação criteriosa da equipe de produção do resultado obtido, a fim de aprimorar tanto as técnicas de gravação como os conteúdos e formatos utilizados.

O moderno equipamento utilizado pela Rádio Nacional, que foi instalado graças aos investimentos federais após a sua anexação ao patrimônio da união, demonstrava um avanço significativo por parte da emissora brasileira, tanto no que se refere às instalações técnicas como às estratégias adotadas na pré-produção dos programas, inspiradas nos modelos adotados pelas rádios norte-americanas nesse período. Infere-se, portanto, que tais modelos e equipamentos tenham sido assimilados como parte da política de boa vizinhança, que também proporcionou a diretores e locutores da rádio – como Gilberto de Andrade e Mauro Brasini – convites da OCIAA para fazer cursos e conhecer o funcionamento das emissoras de radiodifusão norte-americanas. A CBS foi a principal empresa norte-americana que auxiliou nos projetos de intercâmbio com o governo brasileiro, oferecendo consultoria para a expansão da radiodifusão; os equipamentos necessários eram fornecidos por sua parceira, a empresa RCA-Victor, que já atuava no país desde 1927. Os procedimentos técnicos utilizados pelos radialistas brasileiros eram, possivelmente os mesmos empregados por Lomax na CBS nos programas da série *Wellspring of music*.

Lomax, no ano em que participou da sua segunda série de programas para o projeto American School of the Air (1940-1941) da CBS, trabalhou conjuntamente no projeto de rádio da LOC, onde uma tecnologia ainda mais moderna de gravação fora disponibilizada pela Carnegie Corporation. Antecipando algumas evoluções técnicas que diminuíam parte do trabalho de pré-produção, o novo equipamento da LOC ampliaria a eficiência na execução dos programas produzidos pelo projeto, desenvolvendo um novo padrão de produção. Lomax descreve as novas técnicas implementadas no projeto em seu relatório, trecho transcrito a seguir:

Joseph Liss e Jerome Wiesner iam junto com o sr. Gildersleeve e no processo de gravação de canções folclóricas também entrevistavam vários tipos de pessoas. Fazendeiros, comerciantes, banqueiros e trabalhadores davam suas opiniões sobre a guerra na Europa. O material era trazido para o laboratório e os trechos mais significativos das entrevistas eram escolhidos. Transcrições estenográficas eram feitas e, trabalhando com esse material, o sr. Liss desenvolvia a narrativa a fim de conectar os trechos. As narrações e entrevistas eram então cronometradas e as seleções musicais eram escolhidas dos mesmos originais e editadas para serem mixadas em laboratório. Um engenhoso método de edição foi desenvolvido pelo sr. Wiesner, pelo qual as falas poderiam ser editadas quando necessárias sem nenhum corte ou perda. O programa era então montado no estúdio com Philip Cohen como narrador.

As vozes gravadas em Delaware eram os atores, e as suas canções folclóricas gravadas eram utilizadas como fundo musical. (Lomax, 1942, p. III, f. 3).⁸⁶

Se por um lado os modelos de produção adotados nos programas que Gnattali produziu para a Rádio Nacional no período se assemelhavam em alguns pontos aos das séries apresentadas para o projeto American School of the Air, por outro a forma de organização das *performances* tinha aspectos próprios, baseados em leituras dos trabalhos de pesquisa sobre o folclore no período. Lomax, que já possuía uma grande experiência na coleta de gravações com seu pai para o arquivo da LOC, tinha uma concepção própria quanto à sonoridade que pretendia obter nas *performances*, tanto durante as gravações de campo como nas apresentações ao vivo e nos programas de rádio da CBS.

Seus procedimentos, como analisa Henrique Drach (2011), previam não só a coleta do material sonoro como também o registro escrito de detalhes do contexto de produção das canções, denominados pelo pesquisador norte-americano como diretrizes. Lomax fazia questão de orientar os pesquisadores que utilizavam o equipamento da LOC nas pesquisas de campo para que priorizassem as opiniões dos músicos locais acerca das canções, estimulando-os a falar sobre os processos de aprendizado e de composição envolvidos. Sobre a seleção dos músicos que seriam gravados em campo, Lomax recomendou a Corrêa de Azevedo inquirir na comunidade local qual seria o cantor mais apropriado, evitando assim generalizações feitas por escolhas pessoais dos pesquisadores ou de pessoas ligadas às autoridades locais, segundo o pesquisador norte-americano pretensamente instruídas sobre essas práticas.

Drach (2011) observa que, contrariando as orientações de Lomax, Corrêa de Azevedo optava frequentemente por indagar das autoridades locais quais os cantores mais indicados para o registro, utilizando o delicado equipamento de gravação disponibilizado pela LOC somente após um ensaio prévio e efetuando os registros em locais fechados, o que facilitava o processo de captação de áudio. De acordo com o manual produzido por Lomax para os registros de campo, as gravações deveriam ser realizadas nos locais originais de *performance*,

⁸⁶ No original: “Joseph Liss and Jerome Wiesner went along with Mr. Gildersleeve and in the process of recording a number of folksongs also took down interviews with various kinds of people. Farmers, merchants, bankers, and day laborers, spoke their thoughts on the European War. The material was brought into the laboratory and the most significant portions of the interviews were chosen. Stenographic transcriptions were made and, working with this material, Mr. Liss developed the narration to tie them together. The narration and the excerpts were timed roughly, the music cues were chosen from the same body of material and then the dubbing of the excerpts of the interviews were made in the laboratory. An ingenious method of editing was developed by Mr. Wiesner by which the speeches could be cued in without any loss of time or pause where they were needed. The program was then put together in the studio with Philip Cohen acting as narrator. The recorded voices of the people of Delaware were the actors, and the recorded folk songs of the state were used as cue music”.

incluindo o ruído característico da espécie de trabalho ao qual pertenciam, para então serem complementadas com as descrições feitas pelos pesquisadores (Drach, 2011).

Essas recomendações ironicamente não se aplicavam ao próprio trabalho de campo de Lomax, que encenava as *performances* quando achava necessário. Segundo Nolan Porterfield (1996), a recriação dos cantos de trabalho de grupos de trabalhadores negros ao sul do país para registros sonoros ou apresentações ao vivo não era uma novidade para o pesquisador. No primeiro relatório feito para a LOC em 1939, Lomax procurou esclarecer que caso não fosse possível fazer a captação sonora no local de origem, as gravações eram realizadas em palcos onde os prisioneiros tinham de repetir os movimentos para a gravação dos discos. Durante o processo, Lomax se assegurava de que eles executassem os efeitos musicais e sonoros de acompanhamento. Da mesma forma que Corrêa de Azevedo, Lomax montava o equipamento de gravação em uma sala fechada caso os timbres das vozes não fossem captados corretamente ao ar livre.

Charles Seeger, citado por Porterfield (1996), lembra de ter assistido Lomax a instruir os prisioneiros para que soltassem o ar após os movimentos de trabalho, emitindo assim um som característico ao final de cada linha melódica. Além disso, Lomax procurava evitar que qualquer influência urbana trazida pelos cantores atrapalhasse a autenticidade requerida no registro. Segundo Porterfield (1996, p. 335), os técnicos de gravação que o acompanhavam nas viagens argumentavam que tais práticas distorciam o material original. Para Lomax, contudo, o mais importante era conseguir um registro com qualidade sonora e originalidade.

Ainda sobre os processos utilizados por Lomax nas gravações de campo, foi possível perceber nos roteiros dos programas o mesmo tipo de direcionamento que o pesquisador buscava dar aos músicos durante as gravações de campo. Suas roteirizações não só previam os conteúdos musicais e dramáticos a serem interpretados como também as orientações sobre a correta *performance* corporal, seja nos programas de rádio, seja nas apresentações ao vivo. Tanto a seleção do trecho a ser registrado como a sua performatização a partir da recriação dos sons incidentais normalmente utilizados em tais práticas demonstram que as metodologias empregadas pelo pesquisador nas gravações de campo foram adaptadas às produções radiofônicas.

Assim como Lomax, Almirante, que elaborava os roteiros das séries que serviriam de guia para as trilhas sonoras de Gnattali, também seguia concepções bem pessoais sobre as *performances* e conteúdos a serem roteirizados. Segundo Almirante: “Os programas

dependem de pesquisa e custam-me um trabalho insano. Para fazê-los leio centenas de livros, consulto dezenas de pessoas e, quando posso, vou pessoalmente fazer minhas observações” (Almirante, 1940 apud Cabral, 1990, p. 193).

Os livros a que Almirante se refere são aqueles escritos pelos intelectuais brasileiros que produziram as primeiras publicações sobre música folclórica no Brasil, tais como Mário de Andrade (1928), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1938) e Renato Almeida (1942). Também a CPP, como revela Aragão (2005, p. 60-61), passou a realizar algumas incursões a diferentes pontos do Distrito Federal com o intuito de coletar material etnográfico para a realização de uma Exposição de Folclore; o órgão funcionou, segundo Vilhena (1997), como um embrião da Comissão Nacional do Folclore. Tais missões incluíam não só um material tradicionalmente associado ao folclore mas também gêneros populares urbanos – como o samba de morro carioca – que, como se verá nas descrições dos exemplos dos programas, ganharam por parte da comissão o *status* de “folclore nascente”. Segundo Aragão (2005), a ampliação do conceito de folclore ao contexto urbano – algo que o próprio Andrade teria feito com o samba rural paulista – dividiu as opiniões de integrantes da comissão, levando-os a tomar posições por vezes discrepantes em relação ao tema.

Aragão (2005, p. 70) apresenta um exemplo de contradição ocasionada pela inclusão do folclore urbano nas pesquisas da comissão, revelado em uma foto presente no livro de Mariza Lira (1953) que mostra o grupo junto a sambistas e pesquisadores no estúdio de uma rádio carioca, com a seguinte legenda: “um estudo retrospectivo da música do povo carioca”. A foto, feita na rádio Mayrink Veiga em 1940, incluía Mário de Andrade, Pixinguinha, Mariza Lira, o cantor Ciro Monteiro, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Carleton Sprague Smith, na ocasião convidado da CPP. Sprague Smith, que integrava uma das missões de intercâmbio cultural da política de boa vizinhança norte-americana como representante do American Council of Learned Societies, foi trazido pela comissão para conhecer autênticos artistas do folclore – que na verdade já estariam ligados à indústria cultural. Dessa forma, como Aragão (2005) demonstra, a associação entre a música folclórica e a radiodifusão comercial, apesar de crítica em vários pontos, era, em alguns contextos, aceita de forma não tão criteriosa.

O repertório do programa que fazia parte da programação da rádio Mayrink Veiga, que tinha como diretor musical Pixinguinha, procurava mostrar a evolução da música popular brasileira baseada no samba carioca, aos moldes das séries da Rádio Nacional. No relatório de

Smith (1940), constam as impressões do norte-americano sobre o programa, bem como o repertório e os músicos que participaram das transmissões, tal como transcrito a seguir:

Program played Sunday, July 7th, 19 40, to show the evolution of popular Brazilian music

'regional' Group

Pixinguinha (Alfredo Vianna)

I. Ponto de macumba

II. Desejada – Polca-choro – by Calado

III. Pudesse essa paixão, Choro de Chiquinha Gonzaga

IV. Gavião calçado – Samba – Pixinguinha

V. Ameno Resedá – Tango – Ernesto Nazareth

VI. Pequena fricote – Canto samba – Cyro Monteiro

VII. Arrumei meus trapinhos – Samba – Odete Amaral

VIII Meu Mulato – Samba – Cinára Rios e extras que não fichei

Pixinguinha 'regional' Group

*Flutists: Alfredo Vianna (Pixinguinha) and
Alfredo Rodrigues*

*Contrabass: Laurindo de Almeida e Vadinho
(Violões)*

Cavaquinho: Leo Viana

Afoché (cabaca) José Caldeira

Ganzá Porto Velho

Cuíca Pedrinho

Pandeiro Honório

Radio Studio – Mayrink Veiga

Rio de Janeiro, Brazil – July 1940.

(Smith, 1940, ap. J)

Na listagem feita por Smith destaca-se, além do repertório baseado na música popular urbana do Rio de Janeiro, a primazia de autores ligados à indústria cultural, como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Cyro Monteiro e o próprio Pixinguinha, que tocava e fazia a direção musical do programa. Ao optarem pelo programa dirigido por Pixinguinha para mostrar a música “folclórica urbana” do Brasil, os membros da CPP queriam mostrar uma sonoridade mais regional para o representante norte-americano, que contrastava com as

orquestrações modernas feitas por Radamés Gnattali na Rádio Nacional.⁸⁷ Essa escolha revela, em parte, as divergências entre os folcloristas e os radialistas sobre a autenticidade da representação da música folclórica produzida pela indústria cultural.

A radiodifusão, que nesse momento apresentava um grande potencial para a difusão da cultura e dos discursos a ela associados, foi, portanto, um dos principais campos de disputa entre os grupos sociais pela primazia do discurso vinculado ao folclore nacional. Nota-se que não só os folcloristas como os músicos e radialistas participaram ativamente dessa disputa pela legitimação da música popular no novo veículo. Muitos destes incautos produtores, como era o caso de Almirante, apesar de não terem uma formação acadêmica ou musical, compensavam pela criatividade com que se utilizavam dos recursos da mídia para legitimar suas propostas radiofônicas.

A principal estratégia de Almirante para a criação dos programas era solicitar ao vivo contribuições de exemplos de canções folclóricas de todo o país e incluir o material nas edições seguintes, criando assim um vínculo direto com a audiência. Almirante, por meio desse sistema, passou a se corresponder com alguns colaboradores importantes, como o compositor pernambucano Nelson Ferreira e o folclorista Câmara Cascudo, ampliando a qualidade e representatividade dos exemplos performatizados pelos programas.

Sempre que necessitava de informações mais detalhadas sobre as manifestações do folclore que queria apresentar, Almirante consultava os pesquisadores com quem se correspondia. Alguns deles faziam parte da CPP, como Mário de Andrade e Renato Almeida. A interação entre o radialista e os intelectuais pode ser percebida pela leitura da correspondência com Renato Almeida de 1938 – ano de produção da primeira série de Almirante na Rádio Nacional –, transcrita a seguir juntamente com a contribuição de Mário de Andrade enviada em anexo pelo musicólogo:⁸⁸

(Resposta de Almirante – s.d.) Aqui vai, numa pauta, o trecho musical que você me pede em sua carta de 17. Quero chamar a sua atenção para o fato muito conhecido de ter aquela música – como uma série de outras que são as

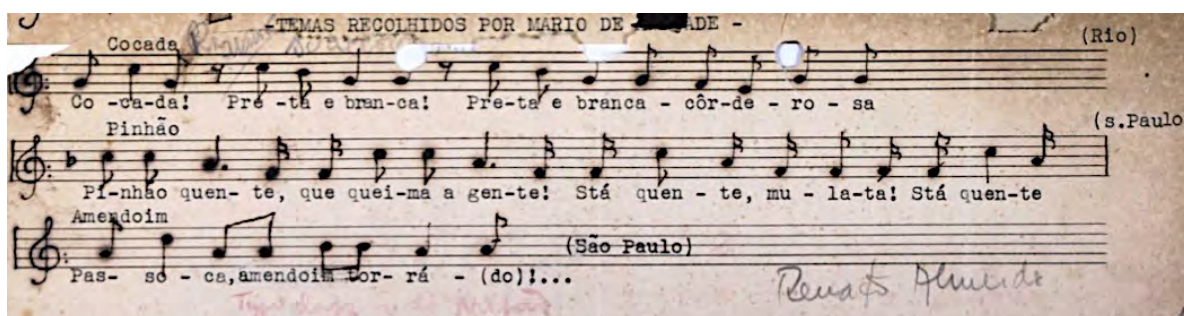
⁸⁷ Segundo Sérgio Cabral (1997), Pixinguinha começou a trabalhar na Rádio Mayrink Veiga em 1937, quando foi substituído por Gnattali na RCA-Victor por não dominar as técnicas de orquestração sinfônicas, passando a se dedicar inteiramente a produção musical dos programas da rádio. Como forma de mostrar que também dominava a orquestração de grandes conjuntos sinfônicos e que fora, portanto, injustamente substituído, Pixinguinha fez um arranjo orquestral para o tema de “Carinhoso”, utilizando-se da orquestra da rádio. A pesquisadora Virgínia Bessa (2010, p. 237) também observa que a mudança no padrão dos arranjos havia restringido o espaço reservado a músicos como Pixinguinha do mercado de trabalho, porém acredito que essa restrição se deva muito mais às redes sociais em que ambos foram inseridos do que à limitação dos conhecimentos musicais de Pixinguinha; como demonstrado pelo próprio, segundo o relato de Cabral (1997).

⁸⁸ As demais transcrições desta correspondência encontram-se na íntegra no anexo E desta tese.

verdadeiramente folclóricas – uma porção de variantes. Nunca se poderá afirmar que esta ou aquela seja verdadeira; pode-se, no máximo, aceitar como melhor uma ou outra, e é o que eu faço, escolhendo para os meus programas aquelas que me parecem mais completas (Almirante, s.d.).

(Renato Almeida a Almirante – 21/06/1938) Quero hoje enviar-lhe alguns pregões, colhidos por Mário de Andrade, um dos quais – o do pinhão – me parece delicioso. Eu quero ainda lhe pedir um grande favor, que aliás são dois: 1º você me pode mandar a música da estrofe e refrão daquele delicioso AZULÃO? E aquela acompanhamento da toada? (Almeida, 1938).

Figura 1 – Anexo da carta enviada por Renato Almeida a Almirante em 1938



Fonte: Almirante (1938).

A sugestão encaminhada por Almeida a Almirante refere-se a três pregões que Mário de Andrade havia lhe passado e que serviriam para compor o programa “Pregões do Brasil”, que, segundo o biógrafo Sérgio Cabral (1990), por falta de exemplos foi adiado por um mês enquanto Almirante terminava de recolher as sugestões mais representativas de cada região do país. Já o conselho de Almirante a Almeida, sobre as muitas variações possíveis para cada uma das manifestações musicais folclóricas pesquisadas, ia ao encontro do que o radialista já enfrentava na produção dos programas, pois tinha de lidar tanto com a expectativa da audiência como de seus colaboradores, buscando nas inúmeras sugestões musicais que lhe chegavam a melhor escolha entre os diversos assuntos.

Renato Almeida foi, de fato, um dos colaboradores mais frequentes de Almirante. O musicólogo brasileiro realizava então uma extensa pesquisa sobre os gêneros populares, que seria publicada no livro *História da música brasileira* (1924/1942). O objetivo do livro de Almeida era apresentar de forma detalhada a história da música popular e folclórica no Brasil, além de auxiliar os compositores eruditos na utilização dos temas folclóricos como fonte de inspiração para seus processos composicionais, seguindo os princípios presentes no *Ensaio sobre a música brasileira* de Andrade (1928).

Numa carta enviada em 23 de agosto de 1938, após elogiar a qualidade dos programas de Almirante – especificamente da série *Curiosidades musicais* –, Renato Almeida propõe ao

radialista algumas sugestões de temas para os programas referentes às cantigas de roda, publicadas por Villa-Lobos na coleção escolar da SEMA, bem como pelos folcloristas João Gomes Júnior, Guilherme de Melo e Ceição de Barros Barreto, todos autores de livros sobre temas do folclore nacional.

Almeida faz ainda referência ao livro de Andrade (1928), que teria tratado da influência portuguesa nas canções de roda do Brasil, repassando tais informações a Almirante. Essa rede de informações estabelecida pelo radialista com Almeida e os outros folcloristas com os quais frequentemente se correspondia revela como foram obtidos alguns conteúdos abordados nos programas – o que acabou diferenciando-os dos demais projetos similares da radiodifusão comercial brasileira. Almeida, em troca, frequentemente pedia mais informações sobre os temas cantados por Almirante nos programas, tal como ocorre na carta de 23 de agosto de 1938, na qual solicitava ao radialista detalhes sobre o pregão “Flor na noite” com o objetivo de incluí-lo na ampliação de seu livro *História da música brasileira*, publicado originalmente em 1924. Almeida afirma na carta que garantiria o crédito da canção à Almirante, como se vê na figura 2, além de um agradecimento especial no prefácio do livro (1924/1942, p. XIII).

Figura 2 – Menção ao exemplo fornecido por Almirante no livro de Renato Almeida



Fonte: Almeida (1924/1942, p. 89).

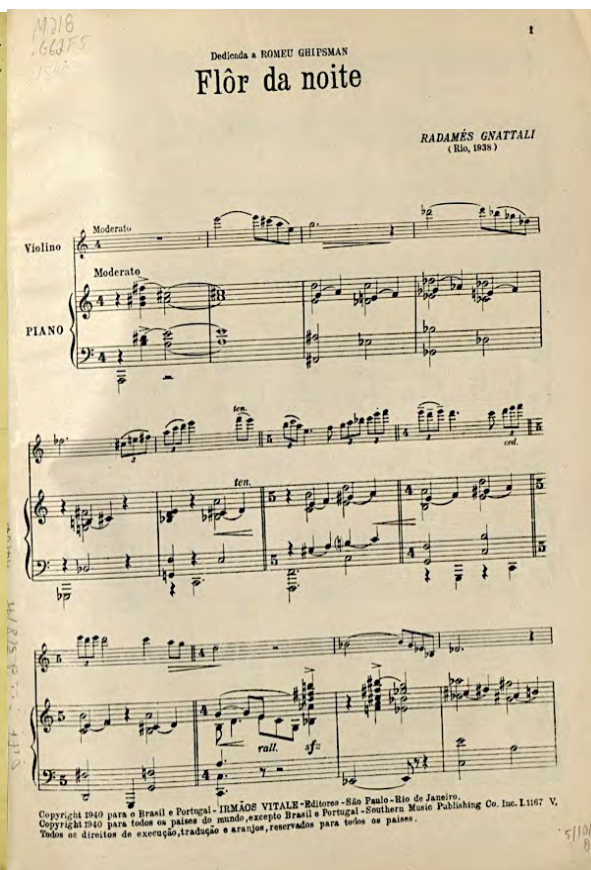
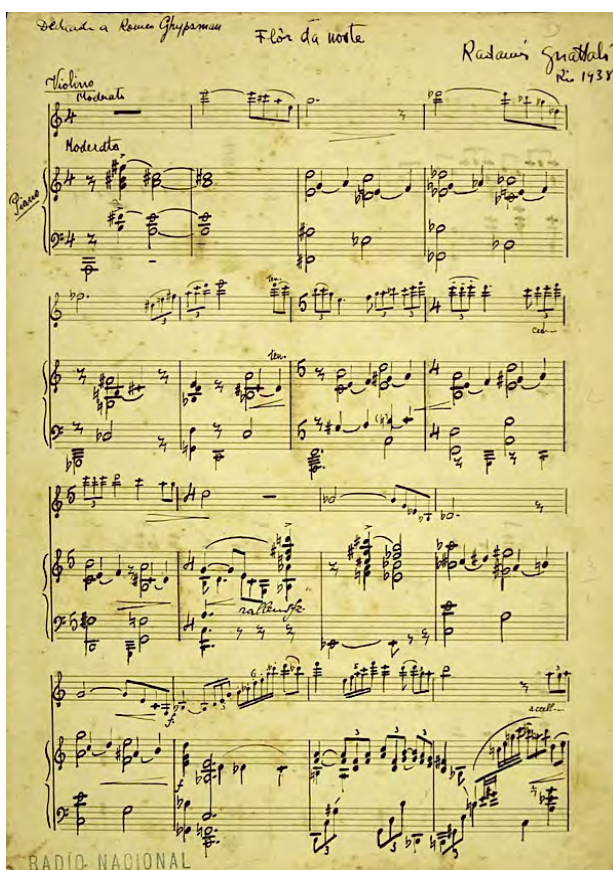
As interações entre Almirante e seus colaboradores eram frequentemente motivadas pela troca, onde o interesse por diversos temas de pesquisa eram compartilhados. Pode-se perceber também que as informações narradas por Almirante em seus programas se aproximavam bastante das descrições apresentadas por Almeida (1924/1942). Já em relação à trilha sonora, pode-se inferir que Gnattali, além de seguir as orientações da escola nacionalista de Mário de Andrade, acabou se beneficiando das pesquisas de Almirante. Em uma reportagem para o jornal *A Noite*, o compositor declara, sobre a série *Instantâneos sonoros do Brasil*: “Esse programa tem o mérito de valorizar o folclore. E isso é tudo, pelo menos para

quem, como eu, vive estudando a nossa música. Mas o programa é interessante pelo entusiasmo de todos que nele trabalham” (Os Instantâneos..., 1940).

Gnattali, tal como Almeida fez na segunda edição de seu livro (1924/1942), utilizava as sugestões enviadas pela audiência a Almirante como matéria-prima para a sua produção sobre música folclórica. As figuras 3 e 4 comprovam que a adaptação do pregão musical “Flor da noite” utilizado no programa “Pregões do Brasil”, feita pelo compositor com base em um manuscrito depositado no arquivo da Rádio Nacional em 1938, foi reaproveitada por Gnattali para a produção de uma obra para piano e violino, de mesmo nome, dedicada a Romeu Ghipsman, um dos músicos com quem trabalhava na rádio.

A obra seria oficialmente editada em 1940 pela editora Vitale, o que garantiria a Gnattali a distribuição internacional feita pela Divisão de Música da PAU por meio dos projetos de aproximação cultural da política de boa vizinhança de Roosevelt. Pode-se observar pelas figuras 3 e 4 que a melodia do pregão coletado por Almirante foi apropriada da partitura de arranjo com o selo da Rádio Nacional, para a edição comercial da obra encontrada no catálogo de obras latino-americanas editadas nos EUA nesse período.

Figura 3 – Manuscrito do arranjo para violino e piano do pregão “Flor da noite”
Figura 4 – Edição de “Flor da noite” dedicada a Romeu Ghipsman



Fonte: Gnattali (2005), Gnattali (1940).

Gnattali valorizava a pesquisa sobre o folclore e buscava, dentro do possível, a correta representação do conteúdo musical em suas produções. Para tanto, as consultas feitas durante a produção dos programas passaram a ser fundamentais para o aprendizado do compositor, bem como as orientações de Andrade (1928), que, como se viu no capítulo 1, influenciaram diretamente a produção musical de Gnattali nesse período.

Segundo a pesquisadora Flávia Camargo Toni (2003), Andrade realizou entre os anos de 1922 e 1928 uma extensa coleta de canções folclóricas pelo nordeste, transcrevendo-as de próprio punho com o intuito de montar uma enciclopédia dos usos e costumes do cantador nordestino. Os temas da enciclopédia incluíam diversos gêneros de danças dramáticas, como cocos, cirandas, desafios e bumba meu boi – que compunham o repertório apresentado por Gnattali e Almirante nas séries de programas da Rádio Nacional. A enciclopédia acabou não sendo publicada pelo autor, mas as transcrições, juntamente com os estudos sobre a forma rapsódica e as orquestrações populares que escreveu com a colaboração de musicólogos e compositores como Renato Almeida e Carlos Gomes, acabaram sendo publicadas em 1928 no livro *Ensaio sobre a música brasileira*.

O segundo empreendimento de registro de manifestações folclóricas de Andrade, como esclarece Toni (2003), ajudou o pesquisador paulista a desenvolver métodos de coleta e indexação para o projeto de missões de pesquisa folclórica, o primeiro mapeamento e coleta de gravações de música folclórica em larga escala no país, que realizaria em 1938 durante a sua gestão na SEC-SP. A missão, executada por um grupo de pesquisadores especialmente treinados por Mário de Andrade, por Oneyda Alvarenga e pela etnóloga francesa Dina Creyfuss (esposa do antropólogo Claude Lévi-Strauss), acabou por inspirar uma nova abordagem no estudo do folclore pelos pesquisadores e músicos brasileiros. Segundo Vilhena (1997), a missão, realizada segundo uma orientação científica baseada na etnologia e na formalização dos estudos do folclore, passou a exercer uma influência positiva nos pesquisadores brasileiros. Para Toni (2003), o êxito da missão teria auxiliado na superação da condição amadora atribuída anteriormente à atividade de pesquisa folclórica.

Segundo Toni (2003), as abordagens científica produzidas pelo etnomusicólogo romeno Constantin Brăiloiu e pelo antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss podem ser percebidas nos artigos produzidos por Andrade no período. Além de procedimentos de coleta de gravações os autores teriam ainda auxiliado na indexação deste material, trabalho que só

foi terminado graças aos esforços empreendidos por Oneyda Alvarenga, que deu continuidade ao legado de Andrade após o seu falecimento. Andrade descreve seus procedimentos de coleta no artigo *O samba rural paulista*, publicado pela primeira vez em 1937 na revista de número 47 do Arquivo Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo. Em seu roteiro, muito mais preciso do ponto de vista metodológico do que o de Lomax, Andrade procurava descrever as aptidões musicais dos grupos, mantendo dentro do possível o contexto espontâneo das *performances*. Segundo Andrade:

Por agora, pelo menos, julgo que o melhor processo é colocar o microfone como se fosse um observador humano qualquer, isto é, a distancia pequena do samba, e registrar assim, com microfone imóvel. E completar o registro obtido pela colheita e observações de pesquisadores especializados. O registro não será no caso o mais importante. Será um complemento das colheitas por meios manuais, destinado apenas a fixar o infixável por meios não mecânicos: timbre, sonoridade geral, possivelmente algumas variantes, o aspecto geral e particularidades individualistas da coreografia. (Andrade, 1991, p. 119).

Os objetivos de Lomax e Andrade eram, como se pode ver em seus procedimentos de coleta, fundamentalmente opostos. Tais divergências refletem também o destino reservado a tais gravações, como se observa nas declarações do musicólogo brasileiro no artigo *Hino às Nações Unidas* sobre a questão dos direitos autorais do material editado por Lomax e seu pai e lançados no livro *Our singing country* (1941):⁸⁹

Faz algum tempo que já indiquei uma incongruência dessas, a respeito de um livro de folclore musical norte-americano do professor Lomax. O ilustre musicólogo, em viagens oficiais do seu emprego público, obtém uma porção de ‘recordes’ de canções populares de várias espécies, que são recolhidas a uma instituição pública onde estão para conhecimento e estudo público. Outro funcionário público traduz em grafia musical algumas dezenas desses fonogramas, os quais ajuntados e selecionados pelo professor Lomax são publicados em livro por um editor que de toda essa coisa pública e paga com dinheiros públicos obtém o ‘copyright’. De forma que dessas versões eu não posso me utilizar... publicamente! Nem cantar em concertos, nem no rádio, nem transcrever, nem sequer citar trechos sem pagamento ao editor! É absurdo. Quando o departamento de Cultura publicou a ‘sua’ versão ginástico-infantil do bailado da ‘Nau catarineta’, tomou cuidado de

⁸⁹ *Our singing country* foi o primeiro livro em que Lomax adotou formalmente as transcrições musicais de Ruth Crawford Seeger, quando adota um processo mais sistemático de edição das músicas. Suponho que o livro tenha chegado às mãos do musicólogo brasileiro por intermédio de Corrêa de Azevedo, que teve contato com Lomax nos EUA no ano de 1941.

especificar, na edição, que não se reservava nenhuns direitos autorais ou editoriais. (Andrade, 1939-1941/1963a, p. 359-360).⁹⁰

Nos comentários de Andrade, podem-se notar as divergências entre os sistemas de propriedade intelectual dos dois países, bem como as escolhas na formação intelectual dos pesquisadores, que utilizaram distintos conceitos de pesquisa sobre o folclore, tanto no que se refere ao registro como à disponibilização de tais materiais. Percebe-se que em ambos os casos as pesquisas que inspiraram os programas radiofônicos passaram não só pelo processo de observação e coleta mas também pelo de síntese do conteúdo presente nas narrativas dos livros.

O etnomusicólogo Gage Averill (2003, p. 230), destaca que o fato de Lomax ter estudado na Universidade de Columbia com o principal nome da musicologia comparada alemã, Curt Sachs, fez com que os artigos publicados pelo pesquisador após esse período deixassem a simples descrição catalográfica e classificatória e assumissem uma crescente capacidade explanatória e analítica sobre as possíveis retenções e aculturações dos traços culturais africanos presentes em suas práticas musicais.

Averill (2008, p. 6) menciona ainda que a influência do antropólogo Franz Boas nos projetos desenvolvidos por Lomax teria ocorrido inicialmente durante nas viagens de coleta no Haiti em 1934, período em que conviveu com as pesquisadoras Elizabeth Barnicle e Zora Neale Hurston, que era uma das principais alunas de Boas. Averill (2008) chama a atenção ainda para o fato de Hurston ter sido uma das principais inspirações de Lomax para a realização das pesquisas de coleta de gravações nas comunidades afro-americana e haitiana.

Em ambos os modelos radiofônicos, portanto, os pesquisadores procuraram manter determinados elementos trazidos das pesquisas folclóricas em que foram baseados. Tais pesquisas, por sua vez, foram produzidas a partir de conceitos distintos sobre as práticas musicais pesquisadas. Não só as representações diferem; as estratégias de produção das trilhas sonoras utilizadas nos programas também seguiam dinâmicas próprias.

As diferenças resultantes das transmissões dos programas operados pelos produtores, como se viu no início deste capítulo, estão associadas diretamente com suas propostas políticas. Já a recepção dessas sonoridades pela audiência estaria vinculada com a experiência

⁹⁰ O artigo *Hino às Nações Unidas* não tem data nem indicação de proveniência. Provavelmente foi publicado entre 1938 e 1942, pois está foi incluído no livro *Música doce música*, entre os artigos publicados neste período pelo pesquisador.

de ressignificação despertadas pelas “escutas simbólicas” dos ouvintes durante as apreciações dos programas.

* * *

Percebe-se, a partir dos paradigmas tratados neste capítulo, a complexidade dos elementos culturais responsáveis pela construção dos programas e suas relações com os movimentos políticos e intelectuais que marcaram esse período. Com base nas avaliações de intelectuais e produtores radiofônicos sobre a adoção pela radiodifusão comercial de um conteúdo centrado na música folclórica, pôde-se examinar como essas novas representações eram recebidas pela audiência. Foram analisadas também as redes formadas entre os grupos que se dedicavam ao estudo do folclore e os produtores dos programas, e descritas as estratégias que envolviam a pesquisa e as novas tecnologias de transmissão sonora. Tal processo envolveu os produtores, pesquisadores, técnicos, músicos e audiência, passando a associar tais sonoridades a importantes elementos de representação de sua identidade nacional.

Segundo Timothy Rice (2003) no seu artigo *Time, place, and metaphor in musical experience and ethnography*, a experiência musical ocorre em um mundo material formado por vibrações sonoras, interações corporais e cenários, em locais socialmente organizados.⁹¹ Essas diferentes dimensões do fenômeno musical, segundo Rice, são descritas por meio de metáforas que fazem referência à natureza da música e que trazem tais práticas para mais perto de outros domínios da experiência humana.

Partindo das análises de Adorno e Andrade sobre essa produção radiofônica, considerada pelos pesquisadores como um processo fragmentado e distante da experiência humana face a face, temos neste capítulo três questões fundamentais. A primeira refere-se à questão social e política envolvida em tais práticas, que manteria em seu espectro sonoro parte dos elementos originalmente associados a estes contextos culturais. A segunda refere-se

⁹¹ Os novos modelos para a interpretação do fenômeno musical surgidos na etnomusicologia após a virada epistemológica do último século – tal como o apresentado por Rice (2003) – teriam se baseado em revisões críticas dos modelos adotados anteriormente – como, por exemplo, o de Merriam (1964) –, que procuravam analisar o fenômeno musical através da etnografia no presente reduzindo-o ao seu contexto cultural, sem incluir sua perspectiva histórica, espacial ou temporal. A proposta apresentada por Rice (2003), a partir do que o antropólogo indiano Arjun Appadurai (1996) chama de espaço fractal do mundo moderno, traria o fenômeno musical para um plano tridimensional onde estaria representado em sua complexidade de locais, metáforas e tempos.

justamente à separação entre o som e seu contexto, que, transformado pela indústria cultural, passaria a atuar como um produto mediado pela tecnologia de transmissão sonora, modificando as paisagens sonoras por meio de um processo de ressignificação simbólica e cultural diretamente ligado à percepção dessas sonoridades pela audiência. A terceira refere-se ao processo de transformação operado pelos produtores a partir de metáforas presentes nas narrativas sobre o folclore, que foram editadas nos livros publicados sobre folclore.

Rice (2003) propõe que a metáfora da música como arte sugere que a sua natureza recai principalmente sobre o processo de *performance* e composição, que seriam os produtos musicais resultantes de sua prática, bem com a recepção por meio da interpretação do receptor. Já a metáfora da música como comportamento social, que se aproximaria da ideia do folclore, está compreendida na ação das pessoas na sociedade, assim cada *performance* musical é também uma *performance* de sua estrutura social emergente, fruto das relações sociais envolvidas no processo. Na terceira metáfora, que se refere à música como mercadoria, tal como descrito por Adorno (2009), a *performance* musical passa a representar tanto um produto como a busca pela autenticidade a ser alcançada em estúdio.

As discussões sobre o valor e a legitimidade do uso das metáforas produzidas, por sua vez, assumiram diferentes perspectivas, regidas por diferentes teorias críticas, nos contextos abordados por esta pesquisa. Se por um lado tais metáforas foram aceitas pelos projetos políticos em ascensão, por outro elas passaram a sofrer diversas limitações e privações ao exporem as repressões sociais a que a cultura e a música popular foram submetidas. As dinâmicas de atuação e transformação operadas pela radiodifusão, por sua vez, agiram como veículos reguladores tanto dos discursos associados a essas sonoridades como da criação de novas imagens sonoras associadas pelos projetos políticos oficiais às identidades nacionais.

Se os conteúdos musicais em que os programas foram baseados, valorizados por seus aspectos diferenciais enquanto legítimos representantes da cultura de seus países, transformaram não só as sonoridades como os discursos a eles atribuídos, o processo de produção a que tais programas foram submetidos passaram a incorporar tanto a linguagem radiofônica como a cultura popular e folclórica de forma indissociável.

Com o objetivo de avançar no entendimento da perspectiva política e social operada pela expansão da radiodifusão comercial na esfera pan-americana, serão examinadas as transformações musicais e técnicas por que passaram as séries de programas a fim de trazer para a discussão os signos culturais manipulados em cada um dos modelos. Busco no próximo

capítulo examinar as transformações das trilogias sobre a música folclórica no Brasil – *Curiosidades musicais* (1938-1940), *Instantâneos sonoros do Brasil* (1941) e *Aquarelas do Brasil* (1945) – e nos Estados Unidos – *Folk music of America* (1939), *Wellspring of music* (1940) e *Back where I come from* (1941) –, procurando demonstrar como os paradigmas analisados neste capítulo foram responsáveis pela modificação no formato das séries e influíram, sob variados aspectos, nos programas que serão analisados no último capítulo.

4 AS TRILOGIAS RADIOFÔNICAS SOBRE O FOLCLORE: UMA ETNOGRAFIA DO ARQUIVO

O termo *trilogia*, utilizado na literatura e nas artes, refere-se a um conjunto de três obras ligadas entre si por temas comuns. Com raízes na tragédia grega, as trilogias modernas são constituídas por conteúdos dramáticos que prendem a atenção da audiência garantindo a continuidade da narrativa, seja ela produzida pelo cinema, pela literatura, seja, como é o caso, pela radiodifusão comercial. Trato nesta pesquisa de duas trilogias que, apesar de não terem sido planejadas pelos produtores, foram identificadas como tal tanto pela audiência como pela direção da Rádio Nacional e pelos arquivistas que trabalharam com os documentos sonoros. A unidade dramática responsável pela caracterização de tais séries como trilogias, vista como uma atribuição posterior aos projetos efetivamente planejados pelos produtores, pode ser explicada pelo fato de que os programas foram produzidos, *grosso modo*, pelos mesmos diretores, equipes de produção e emissoras de rádio e pensados como parte de projetos políticos de construção de identidades nacionais.

Os documentos relacionados a essas produções, que examino a seguir, pertencem a duas coleções que revelam pela sua própria organização a existência dessa relação entre as séries. Além da percepção por parte dos pesquisadores e arquivistas do encadeamento entre as séries que compõem as trilogias, foi possível identificar na leitura dos documentos referências sobre as séries brasileiras e norte-americanas por meio de relatos de integrantes da rede musical pan-americana tais como Carleton Sprague Smith, Samuel Doyle e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Assim, tanto os contextos macro revelados pelos cruzamentos entre as trajetórias de Alan Lomax e Radamés Gnattali como o processo de conformação dos arquivos compõem o pano de fundo para a leitura deste corpo documental, que serve de base para as análises sobre a criação, desenvolvimento e transformação desses projetos radiofônicos.

Os documentos sonoros e escritos que fazem referência às trilógicas de programas radiofônicos sobre música folclórica no Brasil e nos EUA foram obtidos em coleções que pertencem a arquivos administrados por duas instituições públicas: a Library of Congress, em Washington (DC), que administra as coleções *CBS Radio Series Collection* e *John Lomax e Alan Lomax Papers 1932-1942*, e o Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, que está responsável pela *Coleção Almirante* e pela *Coleção Rádio Nacional*. As coleções passaram por distintos processos de patrimonialização e digitalização até serem doadas a esses fundos arquivísticos. A fim de examinar como a produção das séries de programas sobre música folclórica no Brasil e nos EUA repercutiram na conformação dessas coleções, inicio este capítulo com uma reflexão sobre a pesquisa documental feita segundo uma perspectiva etnomusicológica, para então expor como tal perspectiva foi utilizada na presente investigação.

Na segunda seção, exploro os contextos de criação e desenvolvimento das séries, evidenciando a vinculação entre as mudanças na concepção dos programas e as transformações nos contextos políticos e econômicos do período. Na terceira seção, busco observar como essas mudanças de concepção influíram na recepção dos programas, que passaram a atingir outros públicos e a integrar projetos políticos nacionalistas. Na quarta seção, analiso as interações entre os diretores, os apresentadores e a audiência, e indago sobre como essa troca criada pelas transmissões foi responsável pela construção de temas e propostas para as novas séries de programas.

4.1 A seleção dos acervos na construção da pesquisa

Philip V. Bohlman (2008), em *Returning to the ethnomusicological past*, advoga pelas vantagens da utilização de métodos etnográficos para reconstruir a paisagem sonora de uma comunidade a partir da pesquisa em arquivos e da história oral. Tal procedimento, descrito por Bohlman como um desafio para a sincronia da etnografia realizada no presente, seria, segundo o autor, adequada à pesquisa de objetos localizados no passado. O autor argumenta que é na constante mudança de posição entre o passado e o presente que o pesquisador constrói o seu “campo de estudo”. Esse processo desloca o etnomusicólogo de uma posição colonialista ao problematizar o passado, que geralmente se apresenta nas pesquisas históricas em formatos por demais rígidos.

Contudo, ao pensar no arquivo como parte do trabalho de campo, é preciso considerar

que as instituições de guarda de documentos foram criadas com base em projetos políticos específicos que devem também ser examinados, tal como propõe o antropólogo Nicholas Dirks em seu artigo *Annals of the archive: ethnographic notes on the sources of history*. Segundo Dirks: “O arquivo é uma formação discursiva em seu senso total, reflete categorias e operações do próprio Estado onde teve origem, que neste exemplo, se configura como o Estado colonial” (Dirks, 2002, p. 58).

Em vez da política colonialista britânica na Índia analisada por Dirks (2002), a presente pesquisa trata de parte significativa das trajetórias de Alan Lomax e Radamés Gnattali durante a aproximação política e cultural entre o Brasil e os EUA num contexto marcado pela 2ª Guerra Mundial e por políticas públicas de controle identitário e de censura que visavam atender às ideologias internas e externas aos regimes envolvidos. Soma-se a isso a busca por uma identidade cultural homogeneizadora a pretexto de uma maior integração nacional que encontrou nas modernas representações da música folclórica sua adequada representação. Se essa identidade cultural ligada a música folclórica passou a ser manipulada pelo governo e pelas instituições responsáveis por gerenciar e abrigar tal produção, seus procedimentos de coleta, arquivamento e disponibilização devem, portanto, ser examinados com mais detalhe.

O acervo American Folk Song, da LOC, foi criado em 1928 em Washington (DC) pelo folclorista, historiador e professor Robert W. Gordon, para servir como referência nacional sobre o folclore norte-americano. Segundo James Hardin (2003), em seu discurso de inauguração do acervo, Gordon declarou que: “A Biblioteca do Congresso está interessada de forma vital na coleta de versos e melodias folclóricas. Tal coleta deve ser realizada com técnicas acadêmicas e a coleção, preservada contra o uso indevido, deve ser disponibilizada livremente aos especialistas” (Gordon, 1928 apud Hardin, 2003, p. 4).

O arquivo nasceu, portanto, com duas propostas bem específicas permeadas por questões técnicas e ideológicas. A primeira, apontada por Gordon como “técnica acadêmica”, pode ser associada tanto às formas usuais de coleta manual de melodias pelos folcloristas americanos como ao uso da máquina de Edison – utilizada em diversos arquivos de música europeus e na musicologia comparada alemã de Carl Stumpf e Eric Von Hornbostel –, que teria sido introduzida recentemente na pesquisa sobre canções folclóricas. Já a segunda proposta deve ser associada somente aos primeiros anos de formação do arquivo, uma vez que no período seguinte a política adotada pela instituição, foi no sentido de democratizar o acesso

ao acervo através de parcerias com a indústria cultural, que como vimos, tinha a função estratégica de fortalecer as políticas de identidade cultural norte-americana.

John Lomax assumiu a direção do arquivo em 1932 e contou com a colaboração oficial do filho Alan como assistente encarregado entre 1937 e 1942. Durante os dez anos de sua administração, implementou algumas modificações significativas no que se refere aos equipamentos utilizados para as gravações de campo. As gravações de campo, que antes eram financiadas inteiramente pela iniciativa privada, passaram então a ser geridas por meio de parcerias com os pesquisadores que eram autorizados a utilizar as máquinas de gravação adquiridas pela instituição em troca de cópias dos registros feitos em campo. Como exemplos, podem-se citar o trabalho de campo do antropólogo Melville Herskovits para sua tese de doutorado, realizada entre 1941 e 1942 no nordeste do Brasil, e o projeto de gravação de músicas folclóricas no Brasil assumido por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 1941.

Durante a gestão de John Lomax, foram incluídas no escopo documental das coletas as artes verbais e a história oral, o que expandiu de forma expressiva o acervo. A nova administração tinha como prioridade a promoção de políticas públicas – implementadas em parceria com a iniciativa privada – que visavam a democratização do conteúdo do acervo. Essa difusão, vinculada ao projeto pan-americanista, centrava-se principalmente na comercialização de discos, nas trocas e na assistência a arquivos de outros países das Américas, bem como na produção de programas de rádio sobre música folclórica – iniciativas que foram decisivas para expandir a atuação da instituição tanto dentro como fora do país.

Até recentemente, as gravações das séries de programas de rádio produzidas por Alan Lomax faziam parte da *CBS Radio Series Collections*, que se encontrava na divisão Recorded Sound Reference Center da LOC. Tal coleção passou recentemente a ser administrada, juntamente com o arquivo pessoal do pesquisador americano, pela divisão AFC da mesma instituição. Em visitas ao AFC da LOC nos anos de 2012, 2013 e 2014, solicitei cópias das gravações dos programas das séries que faziam parte da trilogia sobre folclore realizada por Lomax para a rede americana CBS. As séries analisadas foram *Folk music of America* (1939), *Wellspring of music* (1940) e *Back where I come from* (1941), esta última relacionada a um maior envolvimento de Lomax com o projeto de novas linguagens radiofônicas da LOC.

No tocante aos acervos brasileiros, a Rádio Nacional, após investimentos federais no período do Estado Novo, criou um departamento especializado na catalogação de arranjos e outro nas gravações dos programas transmitidos. A ampliação da infraestrutura e do sistema

de produção da rádio fazia parte, segundo a historiadora Miriam Goldfeder (1980), do conjunto de mecanismos de legitimação ideológica acionado pelo Estado, que teria a função de reiterar o quadro geral dos valores dominantes, além de servir como um mecanismo de controle social a serviço do sistema vigente.⁹²

Além dessa coleção administrada pela rádio, recorri ao acervo que pertenceu ao radialista Almirante e que continha os roteiros dos programas em que Gnattali participou como regente e orquestrador, bem como as cartas da audiência a ele endereçadas, foi adquirido em 1964 pelo governo do estado da Guanabara, dando origem à Fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, hoje conhecido como MIS. Almirante trabalhou como curador na instituição, criada no início do governo militar de Castello Branco, até 1980, o ano de sua morte. Na década de 1970, o museu passou a abrigar também a coleção de gravações e arranjos dos programas da Rádio Nacional, em razão de uma parceria entre as instituições para a digitalização de parte desse acervo.

Nesses acervos pude localizar os roteiros e cartas que analiso nesta pesquisa. Contudo, os roteiros dos programas da série *Instantâneos sonoros do Brasil*, musicados por Gnattali e escritos por José Mauro e Almirante, não foram localizados, assim como outros roteiros que, segundo o biógrafo de Almirante, Sérgio Cabral (1990), sequer chegaram a fazer parte do acervo do radialista.

Os programas sobre música folclórica realizados entre 1938 e 1945 na Rádio Nacional que foram registrados em discos de acetato, ainda que não tenham sido digitalizados pelo projeto com o MIS, foram salvos pela iniciativa do jornalista José Maria Campos Manzo. O jornalista, além de ter trabalhado em diversas rádios do Rio de Janeiro, inclusive na Nacional, foi também funcionário do MIS/RJ e passou a se ocupar dos discos com as gravações dos programas radiofônicos, administradas, anos depois, por sua empresa Collector's,⁹³ especializada na digitalização de gravações. A empresa forneceu as gravações de alguns dos programas das séries *Curiosidades musicais* (1938), *Instantâneos sonoros do Brasil* (1940) e *Aquarelas do Brasil* (1945), que fazem parte do seu catálogo digital.

⁹² O arquivo da Rádio Nacional encontra-se ainda em funcionamento na Praça Mauá (no Rio de Janeiro), ainda que em um espaço reduzido e sob a responsabilidade de apenas um funcionário. Seu acervo, que totalizava 38.731 discos, entre gravações comerciais, dos prefixos dos programas, de publicidade e efeitos especiais, foi sensivelmente encolhido com a doação ao MIS/RJ. Neste momento, o arquivo funciona como fonte de pesquisa para a produção dos atuais programas da rádio e para pequenas consultas externas.

⁹³ A empresa Collector's Studios de Restauração de Áudios Ltda., fundada em 1983 e localizada em Teresópolis (RJ), tem como atividade principal o resgate e a preservação da memória do rádio das décadas de 40 e 50 e da música popular brasileira do tempo do disco de 78 rpm, por meio de procedimentos de digitalização e disponibilização de tal material para o público interessado.

Importante notar também a ação de intelectuais da área da Música no Brasil e da Antropologia nos EUA, como Charles Seeger, Franz Boas, Mário de Andrade e Renato de Almeida, que colaboraram com a conformação dessas instituições apresentando novos conceitos de pesquisa e de constituição de acervos. A atuação desses intelectuais pode ser observada por meio de uma rede de informações que foi articulada entre a academia e os produtores dos programas, Gnattali e Lomax, auxiliados por profissionais de áudio, escritores, jornalistas e diretores de teatro cujas contribuições repercutiam de forma clara na criação dos formatos dos roteiros e das propostas musicais dos programas radiofônicos.

A partir do que Elizabeth Kaplan (2002) propõe em seu artigo “*Many paths to partial truths*”: *archives, anthropology, and the power of representation*, percebe-se que tanto Lomax como Gnattali atuavam no processo de registro não somente como intermediários entre os músicos e o acervo mas como elementos integradores, identificando e valorizando a colaboração de especialistas e intérpretes envolvidos nas produções. O elemento humano responsável pela criação, ordenação e manutenção dos documentos foi também observado no texto *Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo*, de Olívia Maria Gomes da Cunha:

Se a possibilidade das fontes ‘falarem’ é apenas uma metáfora que reforça a ideia de que os historiadores devem ‘ouvir’ e, sobretudo, ‘dialogar’ com os documentos que utilizam em suas pesquisas, a interlocução é possível se as condições de produção dessas ‘vozes’ forem tomadas como objetos de análise – isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições. (Cunha, 2004, p. 293).

Assim, Lomax e Gnattali, mesmo discordando politicamente das instituições de que fizeram parte, foram responsáveis por partes relevantes da constituição desses acervos. Gnattali contribuiu para o arquivo da Rádio Nacional, durante os 30 anos em que lá trabalhou, com mais de 1.500 arranjos, fruto de um prolongado contato com músicos, pesquisadores, compositores e radialistas. Essa intensa atividade como arranjador, que produziu boa parte das trilhas sonoras utilizadas pelo veículo, constitui-se como um elemento significativo na construção da memória coletiva sobre a rádio e a sua sonoridade em um período importante de sua história.

Lomax, apesar de não ter retomado as suas funções na LOC após o fim da 2ª Guerra Mundial, trabalhou de forma ativa na Biblioteca do Congresso no período de 1937 a 1942, colaborando para a constituição de uma parte essencial da coleção sobre música folclórica da

instituição, hoje uma das mais importantes do mundo. Em 2011, tal coleção passou a ser administrada, juntamente com seu acervo particular, pela divisão AFC da LOC.

Como resultado das imersões nos arquivos, apresento neste capítulo os contextos de produção, *performance* e recepção das trilogias dos programas radiofônicos norte-americanos e brasileiros. Analiso aqui as séries desenvolvidas nos EUA por meio da parceria entre a rádio CBS, a LOC e o IER (Institute for Education by Radio), que contaram ainda com participação da OCIAA e PAU no projeto de internacionalização dos programas; e aquelas veiculadas pela Rádio Nacional do Brasil, que passou, em 1939, a ser administrada pelo governo, tornando-se um eficiente instrumento de propaganda do regime varguista. Como se verá, as séries brasileiras passaram, após a adesão do governo brasileiro ao projeto político norte-americano, a receber diretamente recursos técnicos e financeiros das instituições norte-americanas.

Antes de me dedicar, no próximo capítulo, aos exemplos selecionados de cada uma das trilogias, examino neste as propostas desenvolvidas pelas trilogias sobre folclore produzidas na Rádio Nacional – *Curiosidades musicais*, *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil* – e na CBS – *Folk music of America*, *Wellspring of music* e *Back where I come from* – e como esses modelos foram, ao longo do processo, se integrando aos projetos políticos pan-americanistas. Considero nessas descrições os espaços, os agentes e os contextos políticos que envolveram as produções dos programas, a fim de produzir uma reflexão crítica e comparativa sobre as trilogias e de examinar como esses fatores contribuíram para o desenvolvimento e a transformação dos projetos radiofônicos brasileiros e norte-americanos.

4.2 Os espaços e os contextos de produção

A Rádio Nacional foi criada em 1936 por um consórcio privado formado por investidores brasileiros e estrangeiros. O sócio majoritário era o norte-americano Percival Farquhar, que possuía inúmeros investimentos no Brasil, incluindo uma estrada de ferro entre os estados de São Paulo e o Rio Grande do Sul e o prédio de 22 andares construído na Praça Mauá (no Rio de Janeiro) para o jornal *A Noite*, que abrigou também os estúdios da Rádio Nacional.

Segundo o testemunho de um dos seus mais antigos funcionários, o sr. Edmo do Valle – entrevistado por Saroldi e Moreira (1988) –, a rádio contabilizava inicialmente 30 funcionários, que ocupavam o 22º andar do prédio, e operava com duas seções, uma administrativa e outra artística, formada por uma orquestra e um regional. Segundo Valle, o

amplo salão onde foram iniciadas as operações da rádio foi dividido para a criação de uma sala para a direção, uma discoteca, uma sala para os músicos, uma técnica, um estúdio pequeno de locução, um estúdio um pouco maior para o regional e um grande estúdio para os programas de auditório e as apresentações da orquestra (Saroldi; Moreira, 1988, p. 48). A programação, que no princípio focava exclusivamente a música estrangeira, começou gradativamente, com a incorporação da rádio ao projeto nacionalista do Estado Novo, a criar espaço para projetos sobre a música folclórica brasileira.

A série *Curiosidades musicais*, a primeira da trilogia brasileira, nasceu de um quadro musical criado por Almirante para o programa do radialista Ademir Casé na Rádio Transmissora, onde Almirante iniciou sua carreira. A rádio, criada pela empresa norte-americana RCA, tinha como funcionários músicos e arranjadores que também atuavam na gravadora, como era o caso de Radamés Gnattali. Com a aprovação de uma lei que proibia as concessões de frequências de radiodifusão a empresas estrangeiras, esses músicos e arranjadores acabaram sendo aproveitados no *cast* da recém-criada Rádio Nacional.

Almirante foi contratado pela emissora em 1938, inicialmente como cantor. Utilizando-se da sua experiência na elaboração de quadros musicais para os programas de auditório de Casé, Almirante passou a buscar apoio dos diretores da rádio para apresentar o seu primeiro programa. Logo ganhou um espaço temporário na programação, que acabou sendo efetivado pela direção. O programa de Almirante, que originalmente abordava assuntos musicais diversos, passou, a partir da colaboração dos ouvintes, a apresentar exclusivamente temas sobre o folclore brasileiro.

A primeira temporada do programa contava em alguns episódios com a participação de arranjadores da rádio. Apesar de ter agradado a maior parte de sua audiência, Almirante teve a autoria do programa questionada por um ouvinte anônimo, cuja carta foi publicada na coluna do jornalista Celestino Ferreira na revista *Cine-Rádio-Jornal*, um periódico especializado na mídia carioca. O ouvinte, de pseudônimo “Seu Oscar”, mencionava em sua carta não ser possível o radialista, que declarava não ter conhecimentos musicais formais, abordar temas tão complexos como técnicas de composição e arranjo. Acusando Almirante de plágio, o ouvinte insinuou ainda que os programas pareciam ser uma adaptação de uma série norte-americana e que o projeto deveria ter, na verdade, mais de um responsável.⁹⁴ A

⁹⁴ Esse episódio é descrito com detalhes por Cabral (1990, p. 191-196), que apresenta também a carta-resposta de Almirante, que procurava se defender das acusações apresentando-se como o verdadeiro criador de *Curiosidades musicais* e negando qualquer influência norte-americana no formato idealizado para a série.

acusação de plágio foi refutada por Almirante, que chegou a oferecer uma recompensa em dinheiro para quem comprovasse que o seu programa era de fato cópia de alguma atração norte-americana.⁹⁵

Almirante aproveitou a publicação de sua resposta, na mesma revista, para esclarecer que, ainda que todos os programas da série *Curiosidades musicais* tivessem sido criados e dirigidos por ele, para realizá-los era imprescindível a colaboração dos músicos e arranjadores da Rádio Nacional: “Ninguém faz nada sozinho no rádio, simplesmente porque ninguém é sozinho numa orquestra, conjunto ‘regional’ ou simplesmente coro” (Almirante apud Cabral, 1990, p. 193). Sobre os temas dos programas, Almirante declara ainda: “[...] todos esses foram levados a efeito por força das minhas próprias observações de cada assunto, observações que, como é lógico, eram confirmadas e acrescentadas pelos que realizavam comigo tais *Curiosidades*” (Almirante apud Cabral, 1990, p. 193).

De fato, a partir de 1941, com a estreia da série *Instantâneos sonoros do Brasil*, Almirante passou a dividir a direção com Radamés Gnattali que assumiu a função de produtor musical e José Mauro de roteirista, antes acumuladas por Almirante. Tais mudanças revelam nova estratégia da rádio, de aprimorar as técnicas, formatos e conteúdos dos programas. Mesmo antes da parceria se tornar oficial, Almirante confirmou que sempre tivera a colaboração dos profissionais com quem trabalhava na rádio: “[...] e tantos outros têm sido realizados com a colaboração de grandes e competentes músicos *cujos nomes sempre foram claramente citados*. São eles: Radamés Gnattali, Romeu Ghipsman, Célio Nogueira e Eduardo Patané, da Rádio Nacional [...]” (Almirante, 1940 apud Cabral, 1990, p. 193; grifo no original).

Com a colaboração dos músicos e arranjadores da rádio, a primeira temporada da série *Curiosidades musicais* ocupou o estúdio médio onde se apresentava o grupo “regional”.⁹⁶ As *performances* musicais envolviam, além do “regional”, uma pequena orquestra, um técnico de

⁹⁵ Apesar de Lomax ter estreado em março de 1940 a sua primeira série para o projeto American School of the Air, os programas ainda não faziam parte das transmissões em ondas curtas para a América Latina; não era possível, portanto, que fossem citados pelo ouvinte como uma influência para o radialista brasileiro. Contudo, o governo norte-americano produziu nesse mesmo ano inúmeros programas musicais com características similares aos de Lomax que eram transmitidos em ondas curtas para o Brasil. Além disso, segundo Saroldi e Moreira: “Como fruto da política de boa vizinhança o rádio brasileiro passou a assimilar técnicas americanas em sua linguagem, primeiro na publicidade e comercialização de programas, em seguida e especialmente no noticiário radiofônico” (Saroldi; Moreira, 1988, p. 76).

⁹⁶ Grupo do gênero choro formado por violão, cavaquinho, pandeiro e flauta, responsável pelas passagens instrumentais não orquestradas e pelo acompanhamento dos cantores nos programas radiofônicos. Tais músicos eram conhecidos por fazerem arranjos de ouvido e por improvisarem em qualquer tipo de acompanhamento de música regional – como samba, baião, choro ou maxixe – sem a necessidade de partituras.

som e Almirante, que acumulava as funções de locutor, ator e cantor. Pode-se perceber melhor o espaço utilizado por Almirante para as *performances* dos programas na fotografia 4.

Fotografia 4 – Almirante no programa “Pregões do Brasil”, da série *Curiosidades musicais*



Fonte: MIS, (1938).

Devido à repercussão positiva da série, principalmente junto aos intelectuais e ao governo, a segunda temporada, iniciada em maio de 1939, teve implementadas algumas melhorias. Os programas passaram a ser apresentados ao vivo no auditório da rádio, o que acabou atraindo parte do público para assistir às *performances* no local. A modernização incluía também a ampliação do alcance das transmissões, com a inauguração de novas e potentes antenas capazes de atingir todas as regiões do país. Os números da emissora, que em 1939 já era considerada como uma das maiores da América Latina, demonstravam a importância alcançada pela Rádio Nacional (antes mesmo da intervenção governamental), o que proporcionou a Almirante a possibilidade de interagir nos programas de forma eficaz com ouvintes de diferentes regiões do país.

De acordo com Saroldi e Moreira (1988, p. 65), com a incorporação da Rádio Nacional ao patrimônio da União em 1940, foram feitos novos investimentos em estrutura e

pessoal pelo governo brasileiro, que adotou a emissora como veículo de propaganda do regime. As séries *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*, produzidas a partir de 1941, estavam imbuídas desse ideal nacionalista. As séries foram dirigidas por uma equipe formada por Almirante, que elaborava os roteiros, Radamés Gnattali, responsável pelas trilhas sonoras, e Almirante e José Mauro, que dividiam a elaboração dos roteiros e a direção dos programas. As séries passaram a ser transmitidas no amplo auditório inaugurado no 21º andar do prédio, onde se localizava o novo departamento musical.

A nova diretoria da rádio, ligada ao Estado Novo, investiu tanto em avançadas tecnologias de transmissão e captação de áudio como em uma nova equipe técnica, que incluía nos programas orquestrados um segundo maestro, responsável por indicar a melhor orientação dos microfones nos solos dos instrumentos. Segundo Saroldi e Moreira (1988, p. 66), fora as inovações técnicas, os programas passaram a contar com coro, locutores profissionais, novos produtores, atores, arranjadores e uma pequena orquestra fixa. As transmissões eram gravadas em discos de acetato de 16 polegadas, o que permitia tanto a retransmissão dos programas como a apreciação pela equipe de produção, que poderia trocar impressões, sugerir modificações e corrigir eventuais defeitos.

O alto custo da nova programação da rádio, que não era inteiramente coberto pela renda publicitária, passou a ser financiado pelo governo. As novas séries *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*, ao contrário das novelas, não objetivavam lucro, mas faziam parte da estratégia implementada pelo novo diretor da rádio, Gilberto de Andrade, para consolidar o prestígio da emissora junto à audiência e ao mercado publicitário (Saroldi; Moreira, 1988, p. 66). Para Goldfeder (1980, p. 44), tal estratégia ia ao encontro dos objetivos políticos do Estado Novo, que visava a criação e a afirmação de uma identidade nacional a fim de garantir o apoio popular necessário para o fortalecimento e manutenção do regime.

* * *

As séries criadas por Alan Lomax, por seu turno, faziam parte de um projeto dirigido pela comissão educacional da CBS voltado para as atividades de professores e alunos nas milhares de salas de aula do país. Em 1939, o sistema de radiodifusão norte-americano era considerado tecnicamente um dos mais avançados do mundo e o seu projeto de educação por meio do rádio um dos pioneiros. Em 1938, o projeto American School of the Air contava dez

anos de funcionamento e a CBS, com a segunda maior rede de radio transmissão do país, já tinha atingido com ele quase metade da população americana.

A 11ª edição do projeto inaugurou a série *Folk music of America*, criada e apresentada por Alan Lomax diretamente dos grandes e modernos estúdios da emissora em Nova York. No segundo semestre de 1940, o projeto foi incluído, como mencionado, nas transmissões em ondas curtas para a América Latina. Por intermédio da PAU e do OCIAA, a CBS fazia contato com as estações de rádio da América do Sul interessadas em retransmitir os programas das séries que integravam o projeto. Inicialmente, cinco países foram alcançados: Brasil, Argentina, Chile, Uruguai e Colômbia. Operando com representantes locais, a CBS tinha planos de expandir sua rede no ano seguinte para as emissoras que estivessem interessadas em integrar a Pan-American Network, recebendo em ondas curtas os programas do projeto American School of the Air para a retransmissão regional.

No que toca ao formato e ao conteúdo, a nova série alterou radicalmente a proposta das atrações sobre música produzidas para o projeto até então. Os programas dedicados ao ensino da música erudita por meio de uma recepção passiva deram lugar a uma série inteiramente dedicada à música *folk* norte-americana com a participação dos alunos nas salas de aula durante as transmissões e a colaboração ativa dos professores.⁹⁷

Segundo G. D. Wiebe (1939), que organizou uma mesa sobre educação musical pelo rádio durante o encontro anual organizado pela Ohio State University,⁹⁸ o programa de Lomax foi responsável por uma verdadeira revolução nas propostas de apreciação e ensino musical habitualmente transmitidas para as escolas pelo projeto American School of the Air. Lomax, ao apresentar canções de trabalhadores das estradas de ferro, de lenhadores e de agricultores, trouxe para as salas de aula elementos do cotidiano dessas comunidades ainda pouco explorados pela radiodifusão comercial norte-americana.

Lomax passou a convidar alguns representantes desses variados grupos para se apresentarem ao vivo nos programas, o que fazia com que as transmissões se tornassem cada vez mais atrativas para sua audiência. Uma das transmissões da série *Wellspring of music* recebeu um prêmio durante o 12º encontro do IER pelo melhor roteiro do ano. O programa,

⁹⁷ Nos relatórios anuais apresentados nos encontros do IER, os diretores pedagógicos das séries procuravam analisar as impressões dos professores e alunos envolvidos no projeto. Segundo o redator G. D. Wiebe, o projeto de educação pelo rádio era conduzido por Keith Tyler, que trabalhava com uma equipe formada por 19 pessoas, entre pesquisadores e consultores, que aplicavam questionários aos professores de diversas escolas do país (Wiebe, 1939).

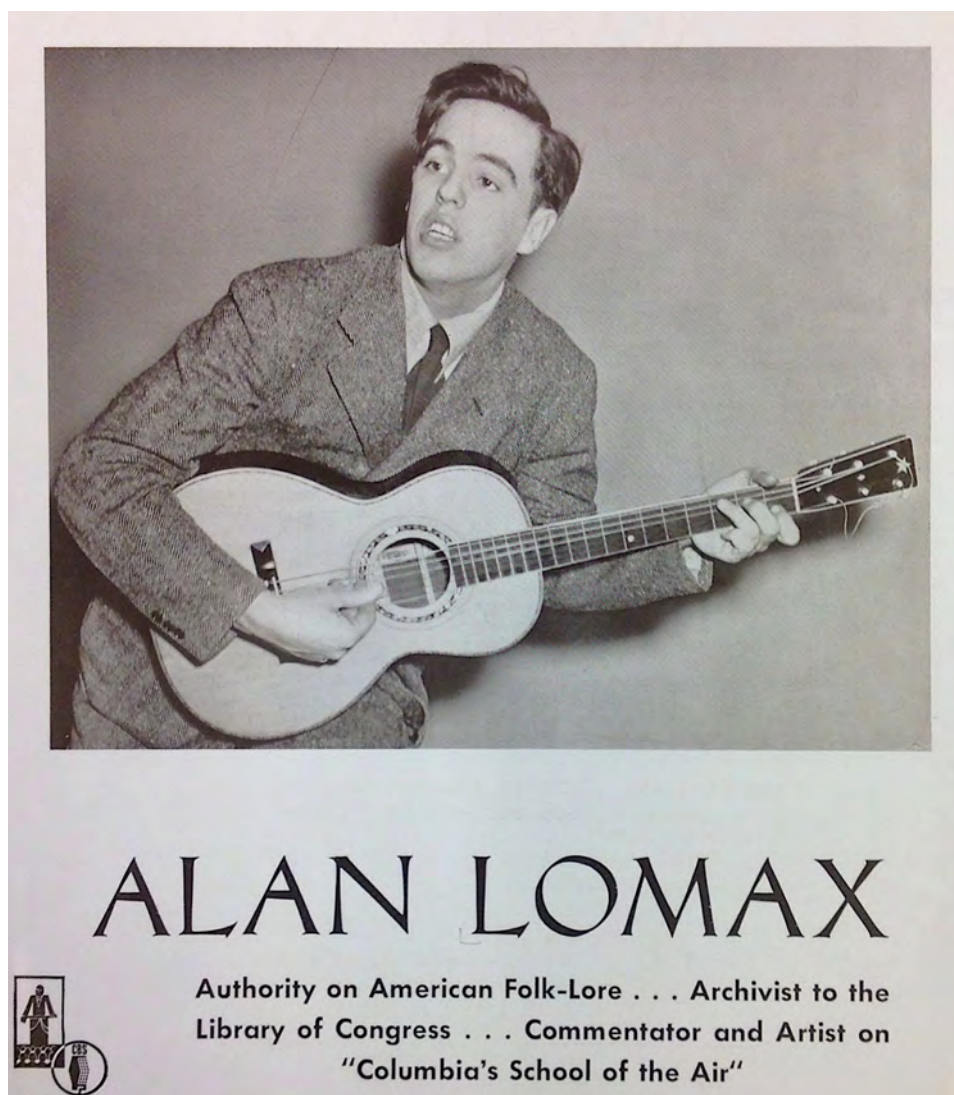
⁹⁸ As discussões conduzidas por Wiebe nessa mesa integraram o 10º relatório do IER, publicado em 1939 e intitulado *Education on the air*.

que trazia cantores brancos e negros do sul do país para apresentar as canções folclóricas típicas da região, tinha, segundo Wiebe (1939), uma continuidade descritiva e dramática única. Ainda segundo o redator, os programas de Lomax buscavam, com base na Sociologia e nos estudos do folclore, demonstrar as relações existentes entre o cotidiano dessas comunidades e a sua música folclórica.

As *performances* musicais comentadas pelas histórias sobre as canções folclóricas apresentadas nos programas despertaram o interesse dos estudantes pela pesquisa, difusão e principalmente consumo de tais canções. A estratégia de promoção dos programas incluía ainda a participação dos músicos em eventos organizados pela CBS em escolas espalhadas pelo país e a seleção de um grupo de alunos para se apresentarem ao vivo no último programa da série, em uma transmissão especial realizada no auditório da LOC em Washington (DC).

Mr. Sterling Fisher, que passou a dirigir o projeto American School of the Air a partir de 1941, acreditava que o projeto deveria criar condições para uma identificação mais direta entre o programa e o seu apresentador. Mesmo que se tratasse de um projeto educativo, o executivo da CBS acreditava que tal estratégia possibilitaria alcançar um maior sucesso comercial. As metas eram atender todas as salas de aula do país e expandir as transmissões para a América Latina – dentro das novas perspectivas das políticas internacionais norte-americanas. Assim, em pouco tempo Lomax se transformou em um artista da emissora, participando de palestras coordenadas pela CBS e pela PAU. O contrato de Lomax previa, além da sua atuação como roteirista e apresentador das séries, *performances* em eventos privados vendidos por uma empresa terceirizada. Os anúncios da CBS que divulgavam as palestras apresentavam Lomax como autoridade nacional sobre o folclore, conceito justificado pela atuação do pesquisador na LOC, como se pode ver na fotografia 5.

Figura 5 – Panfleto de divulgação do projeto American School of the Air



Fonte: AFC/LOC (1941).

O apresentador passou a ser convidado também para encontros internacionais como a primeira conferência latino-americana do projeto School of the Air of the Americas, realizado na cidade do México, da qual participou juntamente com os músicos que colaboravam com os programas, demonstrando ao vivo a proposta educacional da série.

* * *

O projeto educativo do governo pela radiodifusão só se tornou uma realidade no Brasil quando, em 1936, o Ministério da Educação e Saúde recebeu de Roquete Pinto a pequena Rádio Sociedade do Rio de Janeiro sob a promessa de manter e ampliar as iniciativas educacionais pioneiras do radialista (Moreira, 1991).⁹⁹

A fim de aprimorar o projeto da emissora, o ministro da Educação Gustavo Capanema buscou conhecer os principais modelos de radiodifusão educativa utilizados pelos países europeus e americanos. A pesquisa realizada no acervo Capanema da FGV (Fundação Getúlio Vargas) mostrou que um dos integrantes do governo brasileiro enviados em 1936 à Europa foi Heitor Villa-Lobos – então diretor da SEMA –, que, além de representar o país em importantes encontros sobre educação musical, ficou encarregado de informar-se sobre projetos de educação pelo rádio na Alemanha. Em seu retorno ao Brasil, Villa-Lobos encaminhou ao ministro Gustavo Capanema algumas informações repassadas a ele pelo responsável do serviço de rádio alemão, dr. Diettrich, com detalhes sobre a atuação do sistema de radiodifusão do país e sobre suas funções dentro do regime nazista (Diettrich, 1936).

Villa-Lobos, apesar de muito impressionado com os projetos financiados pelos governos europeus, não apresentou a Capanema nenhuma proposta educativa envolvendo a radiodifusão. O ministro, contudo, insistia na importância de um projeto desse tipo dirigido por um órgão forte e independente e difundido não só pela rádio oficial do governo mas também pelas demais radiotransmissoras do país por meio da atuação do DIP.

Em 1938, o DIP inaugurou a série de programas *A hora do Brasil*, de transmissão obrigatória em todas as emissoras comerciais e públicas do país, em ondas médias e curtas, de segunda a sexta-feira no horário das 18h30. A série que visava a divulgação dos projetos populistas do governo, transmitia também *performances* de música popular, nos moldes daqueles de que Gnattali tomou parte em 1936, o que viabilizou a estreia internacional de sua composição “Fantasia brasileira nº 1”.

Nenhuma das iniciativas oficiais obteve, entretanto, uma resposta considerada satisfatória pelo governo. Por outro lado, por interferência do DIP ou não, outras iniciativas educacionais começaram a surgir nas rádios comerciais, chamando a atenção da audiência. Uma delas foi a série *Universidade do ar*, criada na Rádio Nacional em 1941 por Gilberto de

⁹⁹ Com a criação do Serviço Nacional de Radiodifusão Educativa e a incorporação da emissora (que passou a chamar-se Rádio Ministério da Educação) pelo governo, o projeto ganhou dimensões nacionais. Contudo, segundo Moreira (1991), no período de Vargas a rádio passou a sofrer a interferência direta do DIP, que procurava incluir na programação a propaganda política do regime, fazendo diminuir assim a produção de programas radiofônicos essencialmente educativos.

Andrade, que, segundo Moreira (1991), tinha como objetivo oferecer orientação metodológica aos professores do ensino secundário de todo o Brasil nas áreas de Ciências, Letras, Didática e Pedagogia – não incluía, contudo, a Música.

Apesar de não terem sido pensadas como parte de um projeto educativo, as novas séries produzidas por Almirante a partir de 1941, com a colaboração de Radamés Gnattali e José Mauro, ganharam espaço na programação da emissora; parcialmente financiadas pela propaganda comercial, chegaram a ocupar os principais horários da programação da Rádio Nacional. Pela rápida evolução técnica das séries, impulsionada pelos investimentos públicos, pode-se inferir que os políticos responsáveis pelos projetos educacionais e pela propaganda política do regime tenham encontrado na fórmula criada pelos produtores da Rádio Nacional um novo e eficiente instrumento de integração nacional. Além da utilização desta produção como um instrumento de integração nacional, as séries passaram em um segundo momento a integrar as transmissões em ondas curtas como parte da política de relações internacionais do governo de Vargas.

Entende-se, portanto, que foi por conta da iniciativa privada brasileira e norte-americana, bem como da atuação dos produtores, que as novas propostas educacionais e musicais dos programas obtiveram uma resposta significativa da audiência. Com a modernização das instalações da rádio e a ampliação do seu alcance, tais projetos passaram a ter outros objetivos, como o da consolidação de um discurso sonoro-musical relacionado à representação da identidade brasileira e norte-americana no contexto pan-americano.

Quadro 2 – Dados referentes às séries brasileiras e norte-americanas

Séries de programas da Rádio Nacional (Brasil)	Modelos de transmissão	Equipe	Séries de programas da CBS (EUA)	Modelos de transmissão	Equipe
<i>Curiosidades musicais</i> 11/4/1938 – 31/03/1941 129 programas em 3 temporadas	30 min Não tem trilha sonora original Ao vivo	Técnico de som Almirante Regional	<i>Folk music of America</i> (American School of the Air) 10/10/1939 23/04/1940 25 programas	30 min Não tem trilha sonora original Ao vivo	Técnico de som e narrador Lomax Orquestra sinfônica da CBS
<i>Instantâneos sonoros do Brasil</i> 6/6/1940 – 3/12/1940 30 programas	15 min Tem trilha sonora original Gravados	Equipe técnica, diretores, (Radamés Gnattali) produtores e pequena orquestra	<i>Wellspring of music</i> (School of the Air of the Americas) 08/10/1940 22/04/1941 26 programas	30 min Tem trilha sonora original Gravados	Equipe técnica, Lomax e convidados Diretor de cena e efeitos sonoros
<i>Aquarelas do Brasil</i> 6/4/1945 – 16/4/1946 51 programas	30 min Trilha sonora com “poemas sinfônicos” Gravados	Radioatores locutores, sonoplastas e orquestra jazz sinfônica	<i>Back where I come from</i> 19/08/1940 19/02/1941 30 programas	15 min Não tem trilha sonora original Gravados em campo	Músicos, atores, técnicos e diretores de cinema e rádio

Os dados apresentados no quadro 2 podem ser úteis para a análise das mudanças implementadas nas novas séries. No caso brasileiro, as primeiras séries de programas foram ao ar entre os anos de 1938 e 1940 – ou seja, antes da rádio ser desapropriada pelo governo. Tal fato explicaria, em parte, a maior liberdade da série *Curiosidades musicais* em relação aos processos de produção e de seleção do conteúdo dos programas, ainda não vinculados ao projeto nacionalista do Estado Novo. A estreia da série *Instantâneos sonoros do Brasil* marcaria claramente a mudança de estratégia da direção artística e comercial da rádio. Já em 1945, com a maior abertura para a entrada do capital estrangeiro no país, a série *Aquarelas do Brasil* atinge o ápice do processo de internacionalização da trilogia, expandindo as possibilidades de representação da música nacional em novos formatos e estilos mais convenientes ao contexto pan-americano.

No caso das séries norte-americanas, a grande proliferação de programas educacionais entre os anos de 1939 e 1941 pode ser interpretada como resultado tanto do projeto de

expansão da radiodifusão comercial, que se inicia no ano de 1939 e atinge o ápice em 1941, como das políticas do *New Deal*, que buscavam suprir as deficiências na educação formal do país por meio da iniciativa privada. Com as mudanças de perspectiva do governo ocasionadas pelo início da participação norte-americana na 2ª Guerra Mundial, a série de música do projeto educacional da CBS passou a ser apresentada por outra equipe, e Lomax passou a atuar no serviço de rádio das forças armadas produzindo programas motivacionais para as tropas norte-americanas na Europa.

Após analisar nesta seção os espaços e contextos de produção das séries radiofônicas, busco, a seguir, examinar como as transformações nos formatos dessas séries foram relevantes para que os programas conquistassem espaço nos projetos políticos financiados pelos governos norte-americano e brasileiro.

4.3 As mudanças nos formatos dos programas

Segundo revela Cabral (1990), a primeira temporada de programas da série *Curiosidades musicais* começou a ser apresentada em abril de 1938, às 21h35 das segundas-feiras, com aproximadamente 30 minutos de duração. Com o sucesso alcançado, a série ganhou outras duas temporadas, iniciadas em maio de 1939 e dezembro de 1940; foram mantidos o horário e o formato, mas aumentou o número de patrocinadores, o que possibilitou maiores investimentos em sua estrutura técnica. A série seguinte, *Instantâneos sonoros do Brasil*, transmitida a partir de junho de 1940, foi reduzida para 15 minutos e apresentada nos sábados às 22h05. Já a última série da trilogia brasileira, *Aquarelas do Brasil*, foi ao ar a partir de março de 1945 com a mesma duração de *Curiosidades musicais*; ocupou, contudo, um horário considerado mais nobre na emissora, sextas-feiras às 22h05.

Conforme se viu no capítulo anterior, Almirante trabalhava diligentemente na produção de cada programa, buscando nos locais de origem de cada prática musical, quando podia, mais informações para os temas dos roteiros, que iam aos poucos lotando o seu arquivo pessoal. O envolvimento do apresentador com a pesquisa de temas folclóricos – tanto diretamente como por meio da rede descrita no capítulo anterior – foi tão intenso que Almirante chegou a afirmar em um dos programas da série *Curiosidades musicais* que as trilhas sonoras veiculadas já estariam alterando as formas com que o povo comemorava suas datas e festas. Apesar da atuação de Almirante nos programas ter permitido ao radialista montar um considerável acervo com as sugestões da audiência e dos pesquisadores com quem

mantinha contato, a sua participação foi limitada por conta das mudanças nos formatos das séries seguintes, modificando sensivelmente a dinâmica dos programas e o engajamento da audiência.

Os programas da série *Curiosidades musicais* eram centrados no apresentador, o que possibilitava a Almirante incorporar de forma mais livre as sugestões dos ouvintes tanto nas encenações como nas *performances* musicais – ao final de cada emissão, eram citados os ouvintes, pesquisadores, arranjadores e músicos que tinham colaborado com o programa. As partes narradas, cantadas e dramatizadas da atração eram inteiramente protagonizadas por Almirante, que alterava o timbre de sua voz para diferenciar os personagens. Nos 30 minutos disponíveis para o programa, a prioridade era das *performances* de Almirante; as intervenções musicais, dessa forma, eram bem precisas e curtas.

A segunda série, *Instantâneos sonoros do Brasil*, coproduzida por Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro, passou a apresentar uma trilha musical mais ativa, responsável pelos efeitos sonoros e pela apresentação dos exemplos de canções descritas, em forma de prosa, pelo locutor dos programas, o que explicaria a classificação de “poemas musicais” nos anúncios publicados sobre o programa. Apesar de apresentar uma maior complexidade na interação entre os elementos sonoros, o formato dessa série diminuiu sensivelmente o volume de informações narradas, reduzindo a função do locutor – o que provocava a impressão de uma dinâmica mais lenta, ainda que os programas tivessem metade do tempo de duração dos da série anterior.

A série *Aquarelas do Brasil*, que voltou a ocupar 30 minutos da programação, estabeleceu um equilíbrio entre o conteúdo dramático e conteúdo musical apresentados. As descrições dos exemplos musicais e dos contextos de *performance* passaram a ser feitas por locutores profissionais e as dramatizações por radioatores; foram incluídos também alguns efeitos sonoros, produzidos pelo novo departamento de sonoplastia da rádio. Segundo a historiadora Giuliana Souza de Lima (2013, p. 54), a série conservava o aspecto cinematográfico dos roteiros da série *Instantâneos sonoros do Brasil*, aproximando-se do formato de um “documentário sonoro”, aos moldes de uma “radioaula” que buscava legitimar as manifestações apresentadas, vinculando-as ao prestígio de Almirante e assumindo as características de um monumento de memória da cultura popular.

Outra modificação significativa foi a maior participação dos diretores Radamés Gnattali e José Mauro, que trouxeram novas propostas sonoras e musicais que se tornaram

fundamentais para a série. Gnattali (1975) conta que a sua participação nos programas da Rádio Nacional foi alterada sensivelmente após a sua estreia como diretor de *Instantâneos sonoros do Brasil*, quando passou a escrever os arranjos e a diminuir progressivamente sua atuação como pianista. Assim, tanto o formato dos programas como a própria estrutura da orquestra tiveram de ser modificados a fim de atender as demandas do novo arranjador e maestro. Gnattali procurou criar trilhas sonoras que apresentassem uma sonoridade “mais brasileira”, atendendo a variedade de temas abordados pelos programas. Segundo o próprio:

Então tínhamos três violões, que era o Garoto, o Bola Sete, depois entrou o Menezes, né? Eles revezavam no violão e no cavaquinho. Entrou o Chiquinho do Acordeom; a bateria aumentou com mais ritmistas, que era o Luciano e mais três ritmistas: o Heitor dos Prazeres, o Bide e o João da Baiana. Hoje é comum em todas as orquestras de televisão e de rádio essa formação. [...] Além disso, tinha três trombones, três pistons, cinco saxofones, já tinha oito violinos, duas violas, dois violoncelos, um contrabaixo e um oboé, isso era no programa [na série] *Um milhão de melodias*. Depois entrou o Lírio Panicalli, fazendo um programa de canções românticas só com cordas, e o Leo Peracchi, que tinha um programa de música sinfônica, coisa que até hoje nenhuma estação de televisão tem. Porque a Nacional, naquele tempo, fazia programa, festival GE, com orquestra sinfônica mesmo. (Gnattali, 1975).¹⁰⁰

Apesar da orquestra utilizada na série *Aquarelas do Brasil* apresentar uma formação reduzida, pode-se concluir pelo depoimento de Gnattali que o arranjador se utilizava da mesma base orquestral da série *Um milhão de melodias*, acrescentando instrumentos e músicos de acordo com a necessidade dos arranjos. Conforme a descrição de Gnattali (1975), as trilhas sonoras eram dirigidas diretamente do piano, tendo ao seu alcance o naipe de cordas, o coro e o restante da orquestra, como se observa na fotografia 6.

¹⁰⁰ Transcrição do trecho do depoimento iniciado em 17m 41s.

Fotografia 6 – Gnattali com a orquestra da Rádio Nacional na série *Um milhão de melodias*



Fonte: MIS (1942).

Fotografia 7 – Orquestra da Rádio Nacional com Almirante ao fundo



Fonte: MIS (1942).

A orquestra que atuava nos programas de Almirante, vista na fotografia 7, tinha uma formação bastante utilizada nas gravadoras comerciais como a RCA-Victor. Essa formação,

denominada *jazz sinfônica*, procurava integrar os instrumentos típicos das orquestras de *jazz* com os da orquestra sinfônica, fornecendo assim os timbres desejados pelo diretor musical dos programas.

Radamés Gnattali afirma em seu depoimento (1975) que as trilhas feitas para a Rádio Nacional demandavam um processo elaborado de composição e arranjo devido à necessidade de interação com o roteiro. De fato, percebe-se que a principal característica das trilhas sonoras da série *Aquarelas do Brasil* – ao contrário do que ocorria em *Instantâneos sonoros*, estritamente musical –, era demonstrar à audiência os diferentes temas musicais que seriam apresentados, associando as melodias com personagens específicos ligados à narrativa e às encenações, de forma a direcionar a imaginação dos ouvintes. *Aquarelas do Brasil* foi a série que mais apresentou regras fixas, indicando de forma didática como as transmissões deveriam ser escutadas, em um formato que se aproximava das estratégias inicialmente utilizadas no projeto American School of the Air.

* * *

Segundo consta no guia produzido em 1939 pela CBS para os professores do projeto American School of the Air, a primeira série de programas apresentada por Lomax, *Folk music of America*, foi transmitida às terças-feiras a partir de outubro de 1939, integrando a grade de programação do projeto, que cobria todos os dias da semana. O manual, que já estava em sua 11ª edição, previa nos demais dias da semana programas educativos selecionados por sua comissão pedagógica – entre os quais alguns de forte orientação política e social (Fisher; Levine, 1939, p. 7-8).

Uma pesquisa realizada pelo Conselho de Educação dos Estados Unidos estimou que entre os anos de 1939 e 1940 200 mil professores tenham se utilizado dos programas em suas aulas, trabalhando diretamente com oito milhões de alunos em diversas partes do país (Ayres, 1940, p. 4). Para isso, os programas eram retransmitidos por uma rede composta por 110 estações de rádio que cobriam os 48 estados do país. Por conta da sua finalidade educacional, os programas eram transmitidos três vezes ao dia, a partir das 9h15 da manhã, de forma a coincidir com os turnos escolares nos diferentes fusos horários do país (Ayres, 1940, p. 9).

Segundo a correspondência transcrita por Cohen (2011) entre Lomax e Harold Spivacke, diretor da Divisão de Música da LOC, a atuação do pesquisador não se limitava à

criação e apresentação dos programas, mas incluía também a interação com a audiência e com os músicos convidados a cada semana pela equipe de produção. Tais atribuições eram igualmente responsáveis pela continuidade do trabalho de criação das *performances*, atividades que ocupavam quase todos os horários disponibilizados pela LOC para o pesquisador.

O programa de estreia de Lomax na série *Folk music of America* foi muito bem recebido, tanto por Harold Spivacke como por Archibald MacLeish, bibliotecário da LOC. Devido à popularidade que atingiu, a série foi vista por ambos como uma boa oportunidade de divulgação do arquivo e das atividades de pesquisa desenvolvidas na LOC. Spivacke, que se correspondia frequentemente com Lomax após a mudança do pesquisador para Nova York, observou – em uma carta enviada em 3 de outubro de 1939 – que, apesar do nervosismo aparente e de alguns equívocos harmônicos no seu acompanhamento ao violão, Lomax tinha apresentado em sua estreia uma voz segura e harmoniosa, bem como um conteúdo narrativo envolvente (Spivacke, 1939).

A estreia de Lomax contou com a participação da orquestra sinfônica da CBS, que apresentou alguns temas do repertório elaborado pelo pesquisador da LOC e orquestrado por renomados compositores norte-americanos. Lomax apresentou no restante do programa alguns números *a cappella* e outros acompanhados de violão. Segundo Erik Barnouw (2003), Lomax considerava os resultados do processo de orquestração idealizado inicialmente pela direção do projeto muito distantes das sonoridades que registrou em campo para o acervo da LOC. Por essa razão, passou a convidar para as *performances* músicos especializados nos gêneros apresentados, formando um grupo mais ou menos fixo.

A série *Wellspring of music*, que fazia parte do mesmo projeto educacional, desvinculou totalmente as participações da orquestra da CBS das *performances* dirigidas por Lomax. Tal independência permitiria ao pesquisador uma maior liberdade tanto no que se refere ao roteiro como à programação musical. As *performances* passaram então a ser mais improvisadas e o clima das transmissões mais informal, obtendo com isso melhores avaliações por parte da audiência e da crítica.

Com a ajuda de seus convidados e dos diretores da CBS, Lomax ganhou dois prêmios: o primeiro pelo melhor *show* educacional do ano, concedido pelo IER ao programa da série *Wellspring of music* transmitido diretamente de Galax (na Virgínia), com a participação de

músicos locais; e segundo, no ano seguinte, pelo programa da série *Back where I come from* feito com Woodie Guthrie, cantor especialista do gênero *okie ballad*.¹⁰¹

Na 12ª edição do projeto da CBS foram incluídos, segundo o guia produzido para os professores, programas que tratavam de assuntos políticos e econômicos relativos ao processo de integração pan-americana. Pela leitura dos temas dos programas organizados pela direção educacional da CBS, pode-se perceber que o processo de internacionalização das séries influenciou a criação de novos tópicos, que seriam traduzidos e transmitidos para os países da América Latina. A criação de temas estimulados pela interação pan-americana aumentou, por outro lado, a demanda das emissoras norte-americanas por informações mais precisas sobre a cultura e os costumes dos demais países do continente.

O processo de aprendizagem sobre a cultura latino-americana pode ser notado mesmo em alguns programas da série *Folk music of America*, que inclui alguns temas alusivos à América Latina. Para tratar de canções de outros países do continente, Lomax buscava convidar especialistas para se apresentarem nos programas que, como mencionado, foi o caso da cantora Elsie Houston, que apresentou diversos temas do folclore brasileiro no programa nº 23, “Blues songs”, de abril de 1940. Já no programa nº 15 da série *Wellspring of Music*, “Latin America”, Lomax, como também indicado no capítulo 1, contou com a presença do professor da Universidade de Nova York, Roy Mitchell, e do Grupo Consorte, que apresentou canções de diversos países da América do Sul.

Em relação à música orquestral, o programa do dia 11 de fevereiro de 1941 foi dedicado inteiramente à música de autores latino-americanos, contando para isso com a colaboração direta da divisão de música da PAU, que disponibilizou seu acervo de partituras. Inspirado pelos projetos de colaboração pan-americanos, o programa procurou mostrar os compositores já familiares ao público norte-americano, tais como Villa-Lobos, do Brasil, e Carlos Chaves, do México. As obras foram executadas pela orquestra da CBS, dirigida por Bernard Hermann, e comentadas pelo compositor Philip James, apresentador responsável pelos programas sinfônicos e diretor do Departamento de Música da Universidade de Nova York.

¹⁰¹ Woodie Guthrie, segundo as declarações de Lomax, era um excelente letrista e uma das inspirações para as gerações seguintes de cantores de baladas com temas antiguerra e de protesto como Pete Seeger e Bob Dylan. Guthrie ficou conhecido também por um conjunto de canções chamadas *dust bowl ballads* ou *okie ballads*, sobre os refugiados da grande depressão e das tempestades de areia (no estado de Oklahoma), que causaram na década de 1930 um grande êxodo da população local (conhecida como *okies*) para as cidades da costa em busca de emprego.

A última série da trilogia sobre folclore de Lomax, *Back where I come from*, já não fazia mais parte do projeto educacional da CBS. Com o êxito das primeiras séries, Lomax teve a chance de conceber e produzir de forma independente um novo projeto-piloto para a CBS, no mesmo ano em que produzia a série *Wellspring of music*. Pode-se perceber nas novas propostas apresentadas por Lomax que o pesquisador buscava uma liberdade nas *performances* dos músicos que não lhe era permitida nas séries anteriores, devido ao compromisso pedagógico com o projeto educacional da CBS.

No que diz respeito às participações especiais nos novos programas, Lomax passou a convidar músicos profissionais ligados à indústria cultural, como o saxofonista Sidney Bechet e a cantora Aunt Molly Jackson. O conteúdo musical e descritivo compreendeu canções comerciais vendidas pelas gravadoras ou incluídas nas trilhas sonoras de filmes, afastando-se sensivelmente das propostas socioculturais das primeiras séries.

Os programas da série *Back where I come from* tinham um formato reduzido, com apenas 15 minutos de duração, e eram transmitidos três vezes por semana: segundas, quartas e sextas às 22h30. Como se tratava de um projeto-piloto da CBS, os programas eram transmitidos em um horário especial a fim de serem avaliados pela audiência. Apesar de ter conquistado boas críticas e recebido alguns prêmios, a nova série de Lomax não cativou da mesma forma o público norte-americano, de maneira que foi cancelada pela emissora.

Com relação às séries do projeto American School of the Air, segundo Barnouw, à medida que os programas foram sendo produzidos, Lomax começou a incluir um material mais dramático nos roteiros que escrevia, utilizando os cantores como atores nas encenações. As novas dinâmicas criadas com o projeto de pesquisa sobre rádio da LOC conduzidas por Lomax em 1941, possibilitaram ao pesquisador experimentar outras formas de interação com o público, como as que utilizou na série *Back where I come from*. Uma equipe dirigida por Lomax passou a viajar a diversos pontos do país a fim de colher informações e entrevistar os músicos nos próprios locais onde as *performances* eram produzidas.

Mesmo com as inovações propostas por Lomax em *Back where I come from*, nota-se que foi a série *Wellspring of music* que teve retornos mais significativos por parte da audiência. A colaboração entre o pesquisador e a equipe de produção da CBS permitiu pôr em prática o projeto de democratização do acervo da LOC e, ao mesmo tempo, apresentar de forma positiva uma nova identidade cultural baseada no folclore norte-americano. *Wellspring of music*, que fazia parte da nova formatação do projeto educativo da CBS, foi também

responsável pela expansão da divulgação na América Latina do trabalho realizado na LOC. A dilatação do alcance e a diversificação dos temas dos programas foi possível, contudo, graças às primeiras produções de Lomax para o projeto na série *Folk music of America*, que possibilitaram os contatos para novos campos de investigação e coleta de música folclórica dentro e fora do país.

Já no caso de Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro, percebe-se que o equilíbrio alcançado entre os conteúdos musicais e dramáticos, foi alcançado na última série de programas da trilogia, *Aquarelas do Brasil*. Apesar das mudanças no formato e da incorporação de um novo apresentador terem diminuído significativamente as interações com a audiência, nota-se que os formatos dos programas foram sendo aperfeiçoados pelo contato mais prolongado com folcloristas, músicos, diretores e técnicos que colaboraram ativamente com as novas séries.

A comparação entre os roteiros das séries mostra que *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil* diferem significativamente de *Curiosidades musicais* no tratamento de temas que se repetem, como “frevos e maracatus” ou “escolas de samba”. O formato inicialmente concebido por Almirante para os programas, mais livre e espontâneo, foi aos poucos se transformando de acordo com as mudanças propostas pela direção da rádio, alinhada com os objetivos dos projetos educacionais e de propaganda política do governo. Pode-se notar ainda que a última série dirigida por Almirante, Gnattali e Mauro adotou uma estrutura de produção que se aproximava dos formatos popularizados pela mídia norte-americana.

Já nos programas de Lomax, percebe-se que o pesquisador foi inserido em uma estrutura pronta, uma das mais custosas já produzidas pela emissora norte-americana. Apesar de ter acumulado uma grande experiência no trabalho de campo sobre a música folclórica norte-americana, Lomax não tinha ainda habilidades musicais nem conhecimentos técnicos sobre a produção de programas radiofônicos; por isso, teve de se enquadrar no formato das séries transmitidas pela CBS, recorrendo, para as *performances* musicais dos programas, aos músicos que tinha gravado nas viagens de pesquisa. Em um curto intervalo de tempo, o pesquisador aprendeu as novas linguagens e técnicas utilizadas pela mídia e com isso obteve mais liberdade para conceber os títulos, formatos e temas dos programas.

Esclarecidos os processos de transformação nos formatos das séries que integraram as trilógicas brasileira e norte-americana sobre o folclore, descrevo a seguir as alterações nas

dinâmicas de interação com a audiência propostas pelos programas. Tenciono demonstrar o impacto, em cada um dos casos, das novas técnicas de *performance* estimuladas pelas propostas comerciais e políticas adotadas pelas empresas de radiodifusão norte-americanas e brasileiras.

4.4 As dinâmicas de interação

O historiador Erik Barnouw (2003), especializado na história da radiodifusão norte-americana, afirma que Lomax, ao ser convidado por Davidson Taylor, diretor da rede CBS, a participar do projeto American School of the Air, ficou bastante entusiasmado diante da possibilidade de apresentar as canções folclóricas norte-americanas para todo o país, segurando sua guitarra em frente ao microfone e tendo como apoio a orquestra sinfônica CBS conduzida por Howard Barlow, um dos mais populares maestros da época.

Contudo, é nítido na gravação do programa de estreia da série *Folk Music of America* o desconforto de Lomax ao ser acompanhado pela orquestra da CBS na *performance* da música “Rovin’ gambler”. Sua voz, como se pode ouvir na faixa 6 do CD 1 anexo, soa insegura entre as intervenções instrumentais; em alguns momentos, a gravação dá a impressão de ser uma montagem feita em estúdio. O pesquisador, que teve inicialmente que se adequar ao perfil desejado pelos produtores a fim de conquistar a sua confiança, passou a selecionar e a dirigir de forma mais autônoma as *performances* musicais, limitando a participação da orquestra e construindo seu espaço nos programas.

O segundo programa da série *Folk music of America* já é dividido entre os números orquestrais e as *performances* de Lomax e seus convidados. O programa se inicia com a obra “On the trail”, do compositor Ferde Grofé, apresentada pelo narrador da CBS como uma trilha musical descritiva, como se pode ouvir na faixa 7 do CD 1 anexo.¹⁰² Após a *performance* da orquestra, Lomax inicia a sua participação apresentando os contextos de criação das canções e as atividades sociais a elas relacionadas. Quase ao final do programa, o pesquisador propõe a primeira interação musical aos estudantes. Os alunos cantariam a canção “Old chisholm trail”

¹⁰² A composição de Grofé, que não era baseada em nenhuma melodia ou canção folclórica específica, tinha o objetivo de apresentar uma paisagem sonora para as canções relacionadas ao tema dos programas, como se fazia nos filmes de Hollywood. A trilha de Grofé, originalmente intitulada “Five pictures of the Grand Canyon” inspiraria anos depois as trilhas sonoras de filmes dos estúdios Walt Disney. Os elementos descritivos presentes em sua composição se aproximam bastante das sonoridades criadas por Radamés Gnattali para a Rádio Nacional e podem, portanto, ser considerados como parte das semelhanças entre as linguagens musicais produzidas na radiodifusão norte-americana e brasileira.

diretamente das salas de aula tendo como guia o som radiofônico da *performance* da canção interpretada por Lomax, cuja letra teria sido distribuída pelos professores antes da transmissão. Dinâmicas desse tipo, como se ouve na faixa 8 do CD 1 anexo, foram sistematicamente repetidas ao logo dos 24 programas da série.

Segundo Barnouw (2003), a informalidade das *performances* rapidamente conquistou a audiência, formada eminentemente por alunos das escolas primárias norte-americanas. As dinâmicas propostas por Lomax, que ajudavam a motivar a participação da audiência nos programas, configuravam, por si só, um fator novo e revigorante para os projetos educativos que se utilizavam da radiodifusão comercial.

Os programas produzidos por Almirante para a Rádio Nacional, por seu turno (especificamente os da série *Curiosidades musicais*), tinham, ao contrário dos de Lomax, um grande conteúdo informativo, apresentados de forma bem espontânea e por vezes cômica pelo radialista. Os diálogos eram escritos e interpretados pelo próprio Almirante, que incorporava os diversos personagens do roteiro modificando o timbre de sua voz.

As *performances* musicais dos programas da série *Curiosidades musicais* contavam sempre com um coro e um pequeno conjunto musical. A formação musical utilizada por Almirante, que incluía instrumentos de cordas dedilhadas, como cavaquinhos e violões, e até uma pequena orquestra, variava de uma *performance* a outra. Essa variação é perceptível, por exemplo, no segundo programa da terceira temporada “Reisados e pastoris”, quando Almirante apresenta as músicas “Flor de melancia”, acompanhada por uma pequena orquestra de cordas dirigida por Romeu Ghipsman, e “Retirada”, acompanhada pelo regional, como se ouve nas faixas 9 e 10 do CD 1 anexo. Além de atuar como apresentador e o principal cantor, Almirante também dava as entradas para os números musicais.

Os programas eram feitos com poucos ensaios e arranjos, por isso Almirante tinha de contar com a experiência prática dos músicos e com o auxílio dos maestros que o acompanhavam nos exemplos que necessitavam de orquestração. A voz de Almirante, que já era um experiente locutor de rádio, soava nas transmissões de forma bem clara. O radialista variava o timbre de sua voz conforme a intenção evocada nos diálogos e introduzia, quando necessário, os sotaques e expressões próprias dos cantores e personagens associados às manifestações folclóricas representadas.

Após mencionar na abertura dos programas as contribuições dos ouvintes, Almirante pedia à audiência o envio de exemplos de músicas dos temas que seriam abordados nos

próximos episódios, ressaltando a importância de sua colaboração para que as canções pudessem ser “preservadas” do esquecimento a que estavam condenadas pelas mudanças na tradição e nos costumes.¹⁰³

O papel da audiência foi igualmente importante para o desenvolvimento de novas *performances* nas séries norte-americanas. Lomax tinha de seguir um roteiro fixo que não permitia muitos improvisos, a fim de que as transmissões pudessem ser acompanhadas pelos livros didáticos distribuídos nas salas de aula. Além de escrever e participar das *performances* musicais dos programas, o pesquisador tinha de atender às demandas dos professores com relação às atividades realizadas pelos alunos em aula. Tais interações eram inteiramente feitas por escrito, em inúmeras cartas endereçadas ao pesquisador que traziam sugestões, observações e pedidos de músicas, além de solicitações de consulta ao acervo American Folk Song da LOC. O número de cartas era tão grande que Lomax tinha dificuldade de responder a todas. A participação dos alunos era voluntária, mas o interesse despertado nas famílias, principalmente nos seus membros mais idosos, fez com que relatassem diretamente a Lomax as experiências vividas na interação com os filhos e netos após a audição dos programas.

Alguns exemplos enviados chamavam a atenção do pesquisador, que solicitava a autorização para a sua utilização nos programas seguintes. Sempre que alguma sugestão era incluída no repertório dos novos programas, a CBS enviava uma carta pedindo a concessão dos direitos autorais – mesmo que tais músicas não tivessem, de fato, sido registradas pelos ouvintes – a fim de se eximir de eventuais processos.¹⁰⁴

Interessante notar que as *performances* dos programas, inicialmente pensadas para um público infanto-juvenil por meio de um roteiro didático voltado para exemplos que seriam cantados em sala de aula, foram tão significativas para o despertar de uma memória coletiva que alcançaram um público adulto, ganhando assim significados e funções distintas das originalmente concebidas.¹⁰⁵

¹⁰³ O envio de cartas com sugestões dos ouvintes foi parcialmente analisado nesta pesquisa, por meio das declarações dos diretores dos programas e das transcrições de alguns exemplos; contudo, apenas uma pequena parte desse material documental pôde ser localizado para consulta no acervo do pesquisador no MIS.

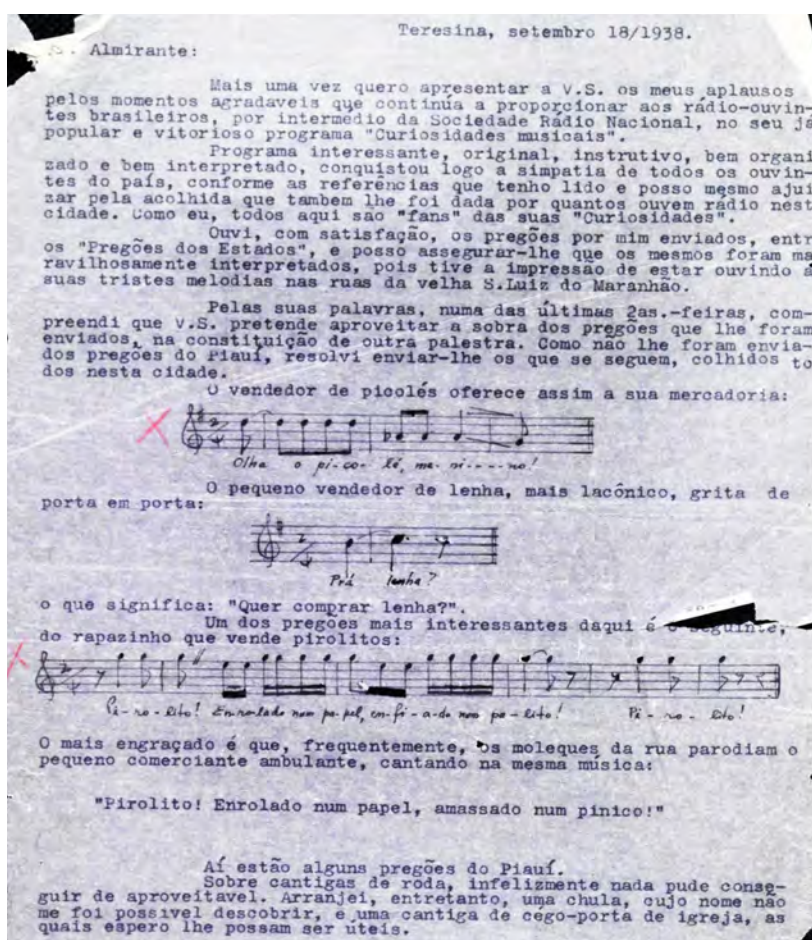
¹⁰⁴ Uma cópia da carta-padrão enviada pela CBS foi incluída no anexo G desta tese.

¹⁰⁵ Um exemplo da diversidade presente da audiência dos programas pode ser observado em uma carta enviada em março de 1940 por um publicitário da empresa The Chicago, Rock Island and Pacific Railway Company. O executivo demonstra interesse na canção “Rock Island Line”, solicitando mais informações sobre a edição da música executada no programa, assim como a cópia da letra e da melodia da canção para uma campanha publicitária que pensava em produzir. Uma cópia dessa carta foi incluída no anexo F desta tese.

Já no caso de Almirante, as duas temporadas da série *Curiosidades musicais*, realizadas entre os anos de 1938 e 1940, possibilitaram ao radialista uma intensa troca com o público de todo o Brasil; a grande quantidade de informações que reuniu possibilitou uma melhor compreensão do comportamento e das preferências de sua audiência. Nas séries *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*, apresentadas por locutores profissionais, esse vínculo mais direto com o público acabou sendo reduzido, mas seguiu ajudando o produtor na elaboração de novos programas. O maior volume de correspondências, contudo, passou a ser com folcloristas e músicos que o auxiliavam na resolução de dúvidas acerca dos temas que pretendia tratar.

Nos poucos exemplos da correspondência inicial entre o pesquisador e sua audiência aos quais tive acesso, pude perceber a forma direta com que Almirante se dirigia aos ouvintes e espontaneidade das mensagens enviadas de todas as partes do Brasil. Uma dessas cartas foi endereçada a Almirante após a transmissão do programa “Pregões dos estados”, em 25 de julho de 1938, por um ouvinte da cidade de Teresina, no Piauí:

Figura 6 – Carta enviada por um ouvinte do Piauí a Almirante em 1938



Fonte: MIS (1938).

O ouvinte revela a sua satisfação ao escutar os pregões sugeridos para o programa em outra correspondência, revelando que tal experiência sonora o teria levado a “sentir” como se estivesse nas ruas da sua cidade natal. Vivências desse tipo, como se verá no próximo capítulo, seriam potencializadas não só pelas trilhas sonoras mas também pelos efeitos musicais que agregariam às séries seguintes uma grande capacidade imagética.

Na mesma carta, o ouvinte envia outros três exemplos da cidade de Teresina, onde morava, que não haviam sido incluídos no programa anterior. O tema pensado por Almirante para o programa, que inicialmente apresentava apenas pregões da cidade carioca, teve um retorno tão significativo dos ouvintes que o apresentador resolveu repeti-lo, expandindo os exemplos para outros estados do país, o que lhe rendeu outros dois programas. A promessa feita por Almirante ao ouvinte de Teresina, no que diz respeito aos novos exemplos, só seria cumprida no programa transmitido em 21 de setembro de 1940, já na segunda temporada da série *Curiosidades musicais*, quando utilizou uma das sugestões enviadas.

Assim como em outros exemplos de correspondência citados por Almirante, o fato do ouvinte ter escrito canções em uma partitura musical, e ter passado suas impressões sobre os contextos que envolviam tais *performances*, revela que a popularização dos estudos do folclore teriam chegado a coletores informais em todo o país que se correspondiam e trocavam informações sobre tais práticas, rede a que Almirante passou a ter acesso com o intuito de aprimorar e ampliar suas produções.

Os exemplos de pregões seriam ainda aproveitados nas duas séries seguintes, *Instantâneos sonoros do Brasil* e *Aquarelas do Brasil*. Na série *Instantâneos sonoros do Brasil* os pregões passaram a ser orquestrados por Radamés que, como vimos, chegou a se utilizar de um dos exemplos em sua produção como compositor, exemplo que foi também incluído por Renato Almeida em seu livro *História da música brasileira* (1924/1942).

As *performances* musicais nos programas das séries seguintes estavam condicionadas às versões musicais criadas por Gnattali que modificava o processo de assimilação das canções pela audiência. As qualidades performáticas presentes nesses programas, que analiso mais detalhadamente no próximo capítulo, foram potencializadas pela maior participação da trilha musical e dos efeitos sonoros, que, juntamente com a narrativa de Almirante, evocavam as imagens sonoras responsáveis pela interação com a audiência. Assim, com base no retorno que obtinham dos ouvintes, Almirante e sua equipe podiam indicar aos produtores os trechos

dos programas que necessitavam de um maior cuidado, bem como sugerir novas interações para as séries seguintes.

Pode-se perceber que a interação com o público ocorria de forma distinta nas três séries. *Curiosidades musicais*, pela espontaneidade e simplicidade com que era produzida, provocava uma dinâmica de interação contínua e direta dos ouvintes por meio de cartas endereçadas a Almirante. Nas duas séries seguintes, o formato orquestral não apresentava a possibilidade de uma interação tão direta com o público; as contribuições da audiência já não eram incluídas tão frequentemente, em parte devido à complexidade da produção dos programas. As novas séries, por outro lado, trouxeram uma nova forma de interação com a audiência, além dos novos exemplos e arranjos musicais. Com a inauguração do novo auditório da rádio, os ouvintes tinham a possibilidade de assistir às *performances* dos programas ao vivo, testemunhando o que se passava atrás dos microfones, conforme se pode perceber na fotografia 8.

Fotografia 8 – Novo auditório da Rádio Nacional



Fonte: MIS (1942).

As inovações relacionadas a uma maior complexidade no formato das séries estavam ligadas às estratégias comerciais e políticas da direção da rádio, que passou a investir massivamente na popularização dos programas, favorecendo novas formas de interação com o público – como os programas de auditórios, *shows* de calouros e radionovelas.

A estratégia de promoção das séries incluía também a cobertura dos jornais que colaboravam comercial e politicamente com a rádio. Ao longo da segunda temporada da série *Curiosidades musicais*, bem como durante as séries seguintes, o jornal *A Noite* publicava todas as semanas notícias sobre a pré-produção dos programas, mostrando o radialista em campo conversando com músicos e fazendo visitas a locais que pretendia retratar nos episódios seguintes. Na estreia de cada nova série, o jornal publicava reportagens com informações detalhadas sobre os novos equipamentos e técnicas de produção adotados pelos diretores. Tal cobertura criou na audiência uma expectativa crescente sobre as transmissões, potencializando o seu envolvimento com os temas que seriam apresentados, o que ajudou a intensificar o elo entre a audiência e o radialista.

No contexto norte-americano, as interações entre a audiência e os artistas da CBS ocorriam de forma restrita às atividades escolares. Segundo o guia distribuído a professores e alunos, as transmissões poderiam ser apreciadas tanto nos auditórios das escolas em uma audiência coletiva, como separadamente por turmas nas diferentes salas de aula, opção que era recomendada devido à maior facilidade de concentração por parte dos alunos. Caso a escola não tivesse recursos, os professores poderiam solicitar às emissoras de rádio locais aparelhos receptores individuais para as salas de aula. Ainda segundo o manual, era recomendada uma preparação de cinco minutos sobre o tema da aula antes das transmissões, utilizando as informações presentes nos guias. As instruções previam ainda, nos dez minutos finais, uma rápida discussão sobre as informações recebidas.

A participação dos alunos incluía não só a apreciação musical como a interação durante os exemplos musicais performatizados por Lomax, que deveriam ser decorados previamente a partir do material distribuído antes das transmissões. Os alunos deveriam também entrevistar personagens locais como “*cowboys*” ou “*marinheiros*”, aprendendo novas histórias e canções que seriam apresentadas em classe. Tal atividade de preparação, feita em conjunto com os professores, funcionava também como uma estratégia para motivar o engajamento dos alunos nos temas dos programas. Na fotografia 10, pode-se visualizar como eram realizadas as audições nas salas de aula.

Fotografia 9 – Sala de aula durante uma transmissão do projeto American School of the Air



Fonte: Bianchi (2008, p. 30).

Os alunos eram incentivados a compartilhar com as famílias as impressões que tinham ao ouvir os programas, estimulando a participação dos demais membros na preservação das suas memórias e histórias. As atividades de preparação para os programas sinfônicos seguiam um roteiro similar, com a diferença de que as interações entre os estudantes e a comunidade local eram bem mais reduzidas – o que fazia com que os programas de Lomax obtivessem um resultado mais satisfatório segundo as avaliações realizadas pela FCC.

Por meio das audições os alunos podiam imaginar as cenas descritas pelos apresentadores, mas não podiam visualizar como eram feitos os programas. Esse contato era somente possível nas apresentações ao vivo realizadas por Lomax e seus convidados, ou nas ocasiões em que os programas eram transmitidos ao vivo no auditório da LOC em Washington (DC), para uma pequena parcela da audiência.

No relatório escrito por Wiebe (1939, p. 330) para o IER, os professores eram unânimes em afirmar que os programas tinham atingido o objetivo de engajamento e reflexão crítica sobre o conteúdo musical e que, com exceção das partes sinfônicas, as interações com as canções folclóricas foram muito bem-sucedidas; as dificuldades apontadas diziam respeito às eventuais diferenças entre as transmissões e o conteúdo escrito presente no material distribuído pela CBS. A produção de tal guia, que contou com a participação de Lomax, foi

bastante conflituosa; na correspondência profissional do pesquisador, encontram-se algumas informações sobre o processo de negociação que resultou na publicação.

Em uma carta enviada três meses antes da estreia da primeira série, o diretor-assistente da CBS, Leon Levine solicitava o envio do material musical dos programas a ser publicado no guia oficial do projeto American School of the Air. Após descrever quais os materiais e formatos necessários para a publicação, o executivo revelava que anexos à carta o pesquisador poderia encontrar os números anteriores do guia, que serviriam como modelo para o da nova série. Segundo a avaliação de Levine, a tarefa seria mais fácil do que Lomax havia previsto – caso, é claro, o pesquisador seguisse à risca suas instruções (Levine, 1939).

Após enviar o material com especificações precisas de como deveria ser impresso, Lomax escreve novamente ao assistente, reclamando das mudanças feitas na ordem dos temas dos programas. O pesquisador termina a carta declarando sua insatisfação com o resultado e solicitando a modificação urgente do conteúdo da publicação, impressa sem a sua aprovação. A recomendação de uma nova edição do guia, segundo Lomax essencial para que o projeto não fosse prejudicado, não foi atendida pelo executivo da CBS.

De forma geral, pode-se perceber que os roteiros que apresentavam regras mais flexíveis foram justamente os das séries criadas segundo estruturas mais simples, que, sem a necessidade de um trabalho exaustivo de pré-produção técnica, aproximavam-se das dinâmicas de *performance* que seriam atribuídas pelos pesquisadores as canções retratadas nos programas. Assim, os programas produzidos por Almirante na série *Curiosidades musicais* se assemelham àqueles feitos por Lomax para a série *Wellspring of music*, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo. Ou seja, em ambas as séries, as *performances* eram apresentadas em um formato mais livre e improvisado, que procurava aproximá-las, em alguns exemplos, dos contextos das práticas musicais pesquisadas.

Nota-se também que em ambas as trilogias foram produzidas adaptações dos temas folclóricos para orquestras sinfônicas em formatos que deixavam as *performances* distantes das sonoridades presentes nas *performances* observadas “em campo”. No caso de Lomax, o distanciamento provocado entre as orquestrações e as *performances* do pesquisador, fizeram com que os programas passassem a diferenciar cada vez mais as *performances*. Já no caso de Almirante, com exceção de *Curiosidades musicais*, as outras duas séries foram inteiramente musicadas por Gnattali apresentando diferentes possibilidades de interação para as trilhas

sonoras produzidas tais como “poemas sinfônicos” na série *Instantâneos sonoros do Brasil*, e “música descritiva” na série *Aquarelas do Brasil*.

* * *

Como se viu nos capítulos anteriores, as mudanças nos contextos políticos dos países alteraram significativamente as políticas públicas voltadas para a radiodifusão comercial, interferindo diretamente no funcionamento das empresas de mídia. Os diretores das empresas de radiodifusão ao implementarem novas estratégias de produção, alteraram o processo de criação, produção, transmissão e recepção das séries. Nesse novo contexto, tanto Lomax como Gnattali assumiram projetos que já haviam conquistado públicos específicos que, por meio das novas propostas de representação dos exemplos musicais, transformaram as dinâmicas de interação normalmente adotadas pelos músicos e apresentadores, alterando por sua vez as interações com a audiência.

Lomax, que nunca tinha tido experiência como apresentador de rádio, ao entrar pela primeira vez nos estúdios da CBS acabou modificando o formato dos programas a fim de contemplar as sonoridades que buscava representar segundo a sua experiência em campo nas gravações da música folclórica como pesquisador da LOC. Gnattali, por seu turno, passou a interferir diretamente no processo de seleção e criação dos temas dos programas de Almirante, utilizando-se da sua experiência como arranjador e orquestrador de gravadoras comerciais na produção musical das trilhas sonoras para os programas. Tais experiências fizeram com os programas apresentassem uma dinâmica mais homogênea diminuindo as interferências do narrador e modificando as interações entre Almirante e a audiência.

As modificações nos formatos e nos conteúdos foram fundamentais para a inclusão das séries nos projetos nacionalistas dos países. Dos objetivos educacionais e de entretenimento, os projetos passaram, posteriormente a representar seus países em contextos internacionais como parte das políticas pan-americanistas.

Percebe-se que as inovações nos formatos dos programas incluíram novas tecnologias de transmissão, estratégias de produção, roteirização, sonorização e pesquisa dos conteúdos que passaram a focar na recomposição de sonoridades de *performances* regionais. Tais análises foram, portanto, importantes para o exame de como essas sonoridades foram

construídas, transformadas e mantidas por meio de novos meios de interação musical e cultural criados pelos programas.

A fim de examinar as dinâmicas de criação e ressignificação operadas pelos programas, no próximo capítulo trato dos processos de semiose musical presentes em dois exemplos de programas das séries *Aquarelas do Brasil* e *Wellspring of music*, com base em seus respectivos roteiros e gravações. Os processos de semiose musical descritos por Turino (1999, 2000, 2008) serão aplicados aos modelos de performatividade presentes nos programas “Escolas de samba” e “Railroad songs”. Dessa forma, procuro fazer uma leitura dos signos sonoros e linguísticos criados pelos pesquisadores para os programas, com base na interpretação de Turino (2008) sobre os contextos de *performance*, aplicados aos modelos radiofônicos.

5 O FOLCLORE ESTÁ NO AR: A *PERFORMANCE* SÔNICA DOS PROJETOS IDENTITÁRIOS DE NAÇÃO NA RADIODIFUSÃO PAN-AMERICANA

As gravações dos programas e os demais documentos selecionados durante a pesquisa nos acervos revelam características das mudanças nos processos de comunicação social operadas na primeira metade do último século, que, potencializadas pela ação política que a radiodifusão exerceu nesse período, se apresentam como um desafio tanto no que diz respeito à densidade das *performances* como à sua recepção pela audiência. Antes de analisar os exemplos selecionados, examino como o processo de significação musical discutido pelos etnomusicólogos Charles Boilès (1982) e Thomas Turino (1999, 2000, 2008), com base no conceito de semiose postulado por Peirce (1955), pode auxiliar na produção de modelos de interpretação dos processos de comunicação simbólica operados pelos programas.

Mais especificamente, busco compreender, a partir das ferramentas da semiótica trazidas aos estudos de *performance* por Turino (2008), como a *performance* da música folclórica produzida pelos diretores dos programas radiofônicos foi potencializada pela ação dos signos sonoros e linguísticos que modificou a percepção da audiência dos conteúdos simbólicos transmitidos.

Conforme demonstrado no capítulo anterior, as representações da música folclórica, baseadas nas pesquisas de intelectuais e nos projetos políticos dos governos brasileiro e norte-americano, acessados tanto por Gnattali e Almirante como por Lomax para a criação de roteiros, foram transformadas pelos modelos de *performance* radiofônico empregados na produção das trilologias, que, por sua vez, foram pensadas de forma integrada aos processos de modernização e nacionalização da cultura nesses países.

Considero as gravações dos programas como registros históricos de eventos culturais complexos que se estruturaram segundo os modelos teóricos baseados no estudo do folclore e as interações performáticas entre signos sonoros e linguísticos presentes nas produções radiofônicas. Tais produções estariam abertas à recepção diferenciada pela audiência, que estava situada em contextos socioculturais distantes das fontes sonoras em que foram baseadas. Faz-se necessário, portanto, acessar tais registros pensando-os não só como documentos históricos, mas como amostras dos processos de comunicação cultural e política potencializados pelas novas tecnologias de transmissão sonora, dados que forneceram as bases para as análises das transformações das práticas culturais operadas por Lomax e Gnattali tanto no contexto nacional como no pan-americano.

Em referência à etnomusicologia, Charles Boilès (1982) e Thomas Turino (1999, 2000, 2008) buscaram adaptar os conceitos de Peirce (1955) para uma teoria musical semiótica. A ideia de uma teoria musical semiótica, contudo, não se restringiu à etnomusicologia: foi também adotada na musicologia por Jean-Jacques Nattiez (1990), e na composição musical por Murray Schafer (1997), por meio do conceito de paisagem sonora. Com o propósito de discutir uma aplicação social e cultural mais abrangente das ideias de Charles Peirce (1955), Turino (2008) propõe que a eficácia do modelo musical semiótico demandaria não só a exploração das possíveis aplicações dos conceitos de semiose em referência ao fenômeno musical mas também a incorporação desses conceitos de forma coerente à própria dinâmica da pesquisa etnomusicológica.

Boilès (1982) atribui ao objeto sonoro três formas de geração de sentido, tocantes às dimensões físicas, psicológicas e sociais; tais formas fazem com que o simbolismo musical presente no processo de análise venha a considerar esses sentidos dentro de uma esfera limitada onde operam semanticamente. Esse processo, segundo o autor, deve ser pensado de acordo com os aspectos construtores e designadores dos grupos sociais e das tradições culturais envolvidas, caso contrário se está sujeito ao erro etnocentrista e positivista da generalização de significados.

Mesmo considerando a radiodifusão como uma experiência mediatizada em que tais sentidos foram gerados de forma controlada, a recepção e o uso das mensagens foram constantemente ressignificados de acordo com os contextos de recepção. Os receptores apresentam reações das mais diversas às mensagens simbólicas produzidas pelos programas, nem sempre inteiramente previstas pelos produtores. Nesse sentido, mais do que campos de *performance* musical, os programas apresentam a superposição de signos sonoros e

linguísticos que conferem às produções um efeito simbólico único dado o momento histórico de construção identitária brasileira e norte-americana no projeto pan-americanista.

Para Turino (2008), uma vez que os signos linguísticos evocados no discurso cotidiano estabelecem relações icônicas, indiciais e simbólicas, a maioria dos signos operados pelo fenômeno musical são de natureza icônica e/ou indicial. De fato, as adaptações da teoria semiótica de Peirce que encontramos em Charles Boilès (1982) e posteriormente em Kofi Agawu (1991) e Phillip Tagg (1999) focam estritamente as relações “intraculturais” dos signos musicais, sem considerar aspectos distintivos presentes na linguagem e em outros processos de construção social e cultural.

Segundo Turino (2008, p. 13), para que os signos sonoros possam atuar como símbolos, eles devem necessariamente sofrer a intervenção direta da linguagem, que, no caso das gravações dos programas radiofônicos aqui abordados, representa uma parte significativa da *performance*. Ainda segundo o autor, que se valeu dessas teorias para a interpretação dos movimentos nacionalistas ligados à música popular no Zimbábue, os produtos culturais sintetizados pelos movimentos nacionalistas geralmente envolvem um processo de reforma modernista, onde o “melhor” da cultura local é mixado ao “melhor” da cultura estrangeira, de modo a forjar novas imagens de uma moderna nação, ainda que essencialmente distintas das originais. Para Turino, esse processo baseia-se na manipulação e combinação de signos indiciais a fim de criar, em um único signo icônico, o sinal de nível macro para uma nova identidade social (1999, p. 245).

Assumo, tal como Turino propõe, que por meio da estrutura semiótica de Peirce seja possível analisar como as diferentes relações entre o signo e o objeto durante a recepção dos programas de rádio analisadas neste capítulo foram produzidas, e como tais relações podem ter colaborado para a construção da identidade nacional no Brasil e nos EUA no contexto ideológico pan-americanista.

Nota-se ainda que tais *performances* foram ressignificadas a partir da participação direta da audiência, que enviava suas impressões e sugestões aos produtores, identificando-se como a receptora da mensagem e formando assim a *cadeia semiótica* de Peirce discutida pelos autores mencionados anteriormente. Assim, o conceito de semiose de Peirce (1955), adaptado ao fenômeno musical segundo Turino (1999, 2000, 2008), surge como uma interessante reflexão teórica sobre a construção de modelos de *performance* que podem

auxiliar no desafio da interpretação dos diferentes processos de comunicação simbólica operados pelos programas radiofônicos.

Com base nas fontes descritas no capítulo anterior, selecionei como *corpus* analítico gravações, fotos, cartas e roteiros referentes ao programa “Railroad songs”, da série *Wellspring of music* de Alan Lomax, que integra o projeto School of Air of the Americas, e ao programa “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*, produzida na Rádio Nacional por Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro.

Quanto aos critérios de escolha dos exemplos que analiso mais detalhadamente neste capítulo, opto por me concentrar nas séries que integraram oficialmente o projeto pan-americanista e, dessa forma, deixaram clara essa filiação nas *performances* e nos tópicos apresentados; ambas as produções, vale sublinhar, foram incluídas nas transmissões de ondas curtas entre os países. Assim, tanto a série *Wellspring of music*, que passou a abordar temas do folclore musical de outras nações americanas, quanto a série *Aquarelas do Brasil*, que contava com o patrocínio da Pan-American World Airlines e anunciava no início das transmissões a sua adesão ao ideal pan-americanista, tinham como objetivo estreitar as relações comerciais e políticas entre EUA e Brasil por meio do sistema de radiodifusão comercial.

É importante ressaltar que as informações compreendidas neste exercício interpretativo que não puderam ser obtidas pela apreciação das gravações dos programas e pela análise dos documentos escritos procedem de bibliografia específica sobre Alan e John Lomax (Porterfield, 1996; Szwed, 2010; Cohen, 2003) e sobre a parceria entre Radamés Gnattali e Almirante (Barbosa; Devos, 1985; Cabral, 1990, 1997).

Apesar de não ter tido acesso a nenhuma carta recebida pelos produtores a respeito da recepção internacional das séries – o que certamente ampliaria o escopo deste trabalho –, baseio-me aqui nas recepções dos programas nos contextos locais que teriam sido responsáveis pelas transformações das propostas iniciais dos produtores. Assim, acredito que, com base nas análises apresentadas nos capítulos anteriores, seja possível produzir uma reflexão crítica sobre os modelos de *performance* norte-americano e brasileiro, bem como sobre suas contribuições para o projeto musical pan-americanista.

Os roteiros, a correspondência e os demais documentos referentes às transmissões dos programas são tomados como “*sign vehicles*”, em conformidade com a linguagem peirciana de Turino (1999). O presente capítulo foi repartido em três seções: início pela análise dos

signos sonoros e linguísticos presentes nos processos de produção dos exemplos apresentados, passo a seguir para os agenciamentos dos produtores e receptores das imagens sonoras produzidas e concluo com as relações semióticas operadas durante as transmissões entre os signos sonoros e linguísticos, baseado na apreciação de alguns trechos das gravações dos programas e na análise paralela dos respectivos roteiros.

5.1 A música folclórica como objeto na construção dos temas dos programas

Os programas da série *Aquarelas do Brasil* foram transmitidos entre 6 de abril de 1945 e 16 de abril de 1946, das 22h às 22h30 das sextas-feiras. Segundo a propaganda publicada pela empresa patrocinadora do programa (a Pan-American World Airlines) em diversos jornais e revistas, os programas foram também transmitidos em ondas curtas pela Rádio Nacional para outros países do continente. A série, tal como o anúncio publicado no jornal *A Noite* revela, foi criada para apresentar à audiência “evocações sonoras do folclore brasileiro” (*Aquarelas do Brasil...*, 1945, p. 7), coletadas em diversas regiões do país.

O número total de programas não é confirmado pelas fontes acessadas. Caso não tenha havido interrupções, pode-se estimar 54 programas, considerando transmissões semanais ao longo de cerca de um ano. Deve-se ponderar que a série não foi planejada com uma duração definida; a continuidade dependia, entre outros fatores, de um retorno positivo tanto da audiência como do patrocinador. Os tópicos dos programas procuravam mostrar as manifestações musicais do norte, do sul e das regiões centrais do país. Os tópicos sobre o folclore estariam, como se viu anteriormente, disponíveis nos livros publicados no período sobre o folclore nacional por Almeida (1942) e Andrade (1928). As informações disponíveis nessa bibliografia se referem tanto às descrições gerais sobre as diferentes manifestações folclóricas, como às classificações operadas pelos pesquisadores sobre tais práticas musicais. Categorizações similares podiam ser observadas na organização dos temas dos programas como, por exemplo, “Cantigas de roda”, “Pregões”, “Canções de cego”, “Canções de ninar” e “Cantigas de jangadeiros”. Outras categorizações teriam sido observadas tanto pelos diretores como pelos pesquisadores em referência as denominações êmicas atribuídas às danças dramáticas, aos rituais tradicionais e às danças urbanas pelas próprias comunidades, como é o caso de “Bumba meu boi”, “Congadas”, “Frevos”, “Maracatus” e “Escolas de samba”. Os exemplos de canções associadas a essas temáticas, como se viu no capítulo anterior, foram obtidos nos livros acima indicados e nas contribuições da audiência, que teria enviado suas

sugestões para Almirante durante a primeira temporada da série *Curiosidades musicais*, a primeira produção sobre música folclórica do radialista para a Rádio Nacional.

Pode-se inferir ainda que os produtores frequentemente se baseavam nos conteúdos das séries anteriores, incluindo outros exemplos de canções que serviam para expandir os roteiros para os diferentes formatos implementados. Foi exatamente nesse processo de readaptação de material musical e dramático já utilizado que foi concebido um dos programas de que trato neste capítulo.

O programa “Escolas de samba”, o quinto da série *Aquarelas do Brasil*, foi transmitido às 22h05 da sexta-feira 4 de maio de 1945. O tema “samba” já havia sido abordado por Almirante nos programas da série *Curiosidades musicais* “Como nasceu o samba”, de 20 de junho de 1938, e “Escola de samba de Mangueira”, de 9 de janeiro de 1939, bem como em um programa da série *Instantâneos sonoros do Brasil* irradiado em 21 de outubro de 1940 e reprisado em 5 de novembro do mesmo ano que se utilizou do mesmo título; “Escolas de Samba”.

Na audição da gravação do programa homônimo, foi possível identificar arranjos e *performances* musicais comuns ao programa da série “Aquarelas do Brasil” selecionado para as presentes análises, confirmando a hipótese de que parte do conteúdo presente nos programas anteriores foi adaptado por Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro para a nova série. Algumas canções reaproveitadas no novo programa estavam ligadas ao contexto de criação das escolas de samba do Estácio e da Mangueira, outras tinham a autoria de compositores ligados às escolas que já atuavam diretamente nas gravadoras e editoras comerciais – como “Adeus o Coló”, de Heitor dos Prazeres e “Não quero mais”, de Cartola.¹⁰⁶

As canções, que já haviam sido orquestradas por Gnattali, mantiveram a “assinatura musical” do arranjador e alcançado então certa notoriedade com a orquestração feita em 1941 para o samba “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso.¹⁰⁷ Outras duas orquestrações feitas por Gnattali para o samba “Morro de mangueira”, de Manuel Dias, e “Nós queremos uma valsa”, de Nássara e Frazão, também foram reaproveitadas para o programa, sendo que a última ganhou um novo arranjo. A canção, apresentada pela primeira vez no programa da série

¹⁰⁶ A composição de Cartola, vice-campeã do carnaval de 1936, foi apresentada, em 1939, no último programa da primeira temporada da série *Curiosidades musicais*, em comemoração aos dez anos de fundação da escola de samba da Mangueira.

¹⁰⁷ A sonoridade orquestral popularizada a partir do tema de Ary Barroso teria sido construída com o auxílio do maestro Luciano Perrone. Gnattali (1985) afirma que, por sugestão de Perrone, passou a se utilizar do padrão rítmico do samba no arranjo da seção de metais, a fim compensar a ausência dos ritmistas nas orquestras das gravadoras comerciais.

Curiosidades musicais transmitido em 27 de novembro de 1938, era na verdade uma adaptação dos compositores Frazão e Nássara para o ritmo de samba da “Valsa dos patinadores” composta pelo francês Émile Waldteufel em 1882; no novo arranjo de Gnattali, o ritmo variou entre a valsa e o samba. Além do conteúdo aproveitado das séries anteriores, os diretores tiveram de criar novas *performances* dramáticas e musicais a fim de expandir o programa para o formato de 30 minutos.

Almirante, na já citada carta, revela mais detalhes sobre o processo de criação dos roteiros para os programas dedicados às escolas de samba cariocas:

Quando posso, vou pessoalmente fazer minhas observações – como fui à Penha, como fui noites seguidas à Escola de Samba de Mangueira, como corri vários quartéis e como perdi dias inteiros na Quinta da Boa Vista fazendo reportagens junto dos Escoteiros dos Estados que ali estavam acampados num recente ‘a júri’”. Desse trabalho, feito exclusivamente por mim, saíram os programas ‘A penha tradicional’, ‘A escola de samba de Mangueira’, ‘Cantigas de escoteiros’ e ‘Toques de clarim e corneta’.
(Almirante, 1940 apud Cabral, 1990, p. 193).

Almirante procurava estabelecer uma relação de amizade com os músicos e diretores das escolas de samba; uma representativa parte da agremiação carioca foi convidada para a transmissão do programa dedicado às comemorações dos dez anos da fundação da Escola de Samba de Mangueira, o último da primeira temporada da série de *Curiosidades musicais*. Participaram compositores como Cartola, parte da diretoria, diversos músicos que integravam a bateria, além de um grupo de pastoras, atuando com os músicos da rádio e de Almirante no coro das canções.

A participação ao vivo dos músicos provenientes dos grupos sociais retratados por Almirante fazia parte das estratégias de produção dos programas. Segundo Sérgio Cabral (1990, p. 183), os músicos que tocavam instrumentos de percussão, além de participarem como convidados dos programas ligados ao carnaval e ao samba carioca, atuavam profissionalmente nas emissoras de rádio e no mercado fonográfico; é o caso de Alcebiades Barcelos, o Bide, e dos compositores Heitor dos Prazeres e João da Baiana, todos instrumentistas formados nas escolas de samba da cidade.

De acordo com Cabral (1990, p. 69), a incorporação da sonoridade dos instrumentos típicos das escolas de samba passou a ser adotada nas orquestras de rádio e nas gravadoras após o sucesso do arranjo de percussão da gravação do samba “Na pavuna” e que passou a ser citada na introdução dos programas de Almirante da série *Curiosidades Musicais*. Inference-se

que a mudança na formação musical das orquestras brasileiras possa ser relacionada à progressiva incorporação desses instrumentos a uma base rítmico-harmônica identificada com as práticas musicais vinculadas ao nacionalismo musical que nos referimos anteriormente, a partir das modificações propostas nas orquestras da Rádio Nacional e das gravadoras comerciais como a RCA-Victor – tal como Gnattali (1975) relata na entrevista transcrita no capítulo anterior.

Além dos músicos especializados nos gêneros musicais performatizados, novos locutores e produtores também foram responsáveis por mudanças nas dinâmicas de interação dos programas. Mauro Brasini e Celso Guimarães, assim como a maioria dos locutores que trabalhavam nas empresas de rádio brasileiras nesse período, atuavam profissionalmente como cantores de rádio e como atores de cinema e de radionovela. Como Brasini observa numa reportagem sobre a sua trajetória para a revista *Fon-Fon*, os atores de radionovela e cinema passavam a locutores de rádio somente após ganharem certa notoriedade em suas carreiras (Zarur, 1945).

Celso Guimarães, que apresentou quase toda a série *Instantâneos sonoros do Brasil*, viajou em 1945 aos EUA a convite do OCIAA – juntamente com outros profissionais de rádio – a fim de se aperfeiçoar em técnicas de locução, trabalhando em programas norte-americanos feitos em português para o projeto pan-americanista (Zarur, 1945, p. 29). Mauro Brasini foi o substituto de Guimarães na série *Aquarelas do Brasil* até o início de 1946, quando Guimarães retomou a locução, assumindo posteriormente as séries *Aquarelas das Américas* e *Aquarelas do mundo*.

José Mauro, o terceiro diretor da série, iniciou sua carreira como jornalista no periódico *A Noite*, antes de começar a trabalhar como radialista na Rádio Nacional em 1937. Segundo Cabral (1990, p. 203), em março de 1940, após a anexação da rádio pelo governo brasileiro e a entrada de Gilberto de Andrade na direção-geral, José Mauro passou a produzir exclusivamente os programas musicais, com maior remuneração e maior autonomia para a criação das temáticas, que deveriam contemplar os interesses comerciais e políticos da emissora.

Além de auxiliar Almirante na elaboração dos roteiros, Mauro foi responsável por introduzir uma linguagem cinematográfica nas *performances* dos programas (Lima, 2013 p. 51). Tais *performances*, segundo Saroldi e Moreira (1988) exigiriam, para isto, um diretor específico a fim de coordenar as intervenções sonoras, as *performances* teatrais e as

interações com a orquestra tendo em vista a complexidade das fontes sonoras que passaram a ser utilizadas durante as transmissões. Conforme Lima, Mauro se utilizaria da experiência com os programas para a elaboração da série “Brasilianas” ao lado de seu irmão, o diretor de cinema Humberto Mauro; a trilha sonora ficaria a cargo de Villa-Lobos e Mário de Andrade.

Segundo Paulo Tapajós (apud Lima, 2013 p. 69), o novo diretor não só foi responsável pela programação musical mas também pela participação de Radamés nos programas; ele teria chamado o arranjador para trabalhar em outros programas de grande porte como a série *Um milhão de melodias*, que montou uma orquestra sinfônica financiada pelos patrocinadores da Rádio Nacional. Como Moreira observa (1991, p. 24), com o início das operações do OCIAA e do Birô Interamericano na área da propaganda no Brasil, empresas como a Pan-American World Airlines ganharam espaço no mercado latino-americano, não só pelo fortalecimento da defesa continental como pelo aumento do interesse por viagens aéreas, consideradas mais seguras se comparadas ao risco que o conflito militar representava para os navios comerciais e de transporte de passageiros no oceano Atlântico nesse período.

A empresa norte-americana de aviação, assim como outras empresas de produtos e serviços que passaram a atuar no país, passou a investir em propaganda em jornais e no rádio, patrocinando programas musicais e eventos culturais como contrapartida ao subsídio dado pelo governo norte-americano para tal fim (Moreira, 1991, p. 24). Segundo as reportagens publicadas pela revista *Fon-Fon*, a iniciativa da empresa aérea incluía o apoio a projetos de intercâmbio musical, com o financiamento da ida de locutores e técnicos de radiodifusão brasileiros aos EUA a fim de receberem treinamento especializado. Foi o caso do locutor Celso Guimarães, que relatou nos diários publicados na revista *Fon-Fon* a sua experiência nos EUA (Guimarães, 1945, p. 63).

Outras informações relevantes para as descrições dos processos de produção dos temas folclóricos utilizados na série *Aquarelas do Brasil* se referem ao contexto histórico vivido durante a transmissão, que coincide com o final do período analisado por esta pesquisa e o início de uma nova etapa das produções para a radiodifusão comercial no Brasil.

A estreia da série ocorreu logo após o falecimento do presidente Franklin Delano Roosevelt e o fim da 2ª Guerra Mundial. Com as mudanças no panorama mundial, o projeto pan-americanista começou a enfraquecer, ao mesmo tempo que aumentou a pressão política para a dissolução do regime ditatorial do Estado Novo de Vargas. Com o enfraquecimento da interferência governamental (por meio do DIP) na indústria cultural, aumentaram as ofertas de

filmes estrangeiros e de músicas norte-americanas no país, tal como observa McCann (2004, p. 9). A fusão de imagens nacionais e importadas – como, por exemplo, na participação de Carmen Miranda em anúncios de aparelhos receptores de rádio de empresas norte-americanas – também se tornou comum no país (Tota, 2009, p. 83). Tal combinação de elementos pode ser igualmente percebida nas transmissões radiofônicas, que passaram a mesclar mais livremente os temas e as sonoridades das músicas populares dos dois países.

* * *

A segunda temporada de Lomax na CBS com a série *Wellspring of music* fazia parte da remodelação do projeto que passou a se chamar *School of the Air of the Americas*, transmitido entre 8 de outubro de 1940 e 22 de abril de 1941 (Ayers, 1940, p. 4). Como se viu no capítulo anterior, a série trazia uma perspectiva funcionalista da cultura norte-americana, apresentando canções identificadas com grupos sociais de diversas partes do país e mostrando diferentes tipos humanos que faziam parte da cultura norte-americana. A série abordava as canções folclóricas tanto em seu aspecto sociocultural como musical, em atividades dinâmicas voltadas para as séries do ensino fundamental e médio, (Wiebe, 1939; Ayers 1940).

A série foi dividida em dois blocos de 13 programas cada, apresentados por duas equipes diferentes que se alternavam nas transmissões a cada semana (Ayers, 1940, p. 28). Os programas do primeiro bloco, inteiramente dedicados à música folclórica, eram apresentados por Lomax e seus convidados. O segundo, focado no repertório sinfônico, era apresentado pelo comentarista e compositor Philip James e musicado pela orquestra da CBS, regida por Bernard Herrmann.

Os temas abordados no primeiro bloco incluíam temas como “Games and play parties”, “Square dances”, “Songs of make-believe”, “Animal songs”, “Lyric songs”, “British ballads in America”, “Voyagers songs”, “Songs of vaqueros”, “Negro spiritual”, “Negro work songs”, “Sailors songs”, “Western songs” e “Railroad songs”. Já no bloco dedicado à música sinfônica, além de algumas versões orquestradas para os temas folclóricos apresentados por Lomax nas semanas anteriores – como nos programas “Music for fun”, “Animal fantasies” e “Music of the sea” –, os demais programas continham em sua maioria temas ligados à música erudita, como “Symphonic dances”, “Ballets and fairy tales”, “Lyric music”, “Religious music”, “Work rhythms and marches”, “Music of the plains” e “Music of motion”. Neste

último bloco, como se viu no capítulo anterior, pode-se observar também a ocorrência de programas especialmente voltados para as músicas de outros países do continente americano que integraram o projeto de radiodifusão pan-americano, tais como “The composer looks abroad”, “French-Canadian Music” e “Latin-American music” (Ayers, 1940, p. 29).

O programa “Railroad songs” foi transmitido na terça-feira 15 de abril de 1941, às 9h15. O tema já havia sido abordado na série *Folk music of America* e algumas das canções como “Take this hammer” e “Rock island line” já haviam sido apresentadas no programa “Negro work songs” transmitido em 20 de fevereiro de 1940. Outras como “Ho boys caincha line'em ?” e “Paddy works on the Erie” foram apresentadas no programa “Negro railroad work songs”, transmitido em 27 de fevereiro de 1940. Já no programa “Railroad ballads”, transmitido em 5 de março de 1940, as canções “This old hammer” e “John Henry” que foram incluídas no repertório do programa “Railroad Songs” na nova série também foram apresentadas. Nessas primeiras versões das canções, ao contrário do que ocorreria nos programas da série *Wellspring of music*, Lomax foi auxiliado somente pelo grupo vocal Golden Gate Quartet e por Huddie Ledbetter que cantaram os temas *a cappella*. Os arranjos vocais do grupo contrastavam com as versões orquestradas de algumas das canções como “John Henry” pelo compositor Aaron Copland, e “Ho boys caincha line'em?” pelo compositor afro-americano William Grant Still.

Na série *Wellspring of music*, além de tocar nas *performances* das canções folclóricas, os músicos que foram chamados para participar dos programas tinham também de encenar as falas presentes nos roteiros, representando, conforme as suas heranças culturais, estilos presentes no canto e na fala dos grupos sociais representados nas canções. Antes de prosseguir com as descrições dos contextos de produção do programa “Railroad Songs”, farei uma breve descrição dos convidados que participaram desse episódio, importante para a compreensão de alguns aspectos envolvidos nas produções das *performances*.

O primeiro dos músicos apresentados na abertura do programa foi Burl Ives, ator e cantor *folk* norte-americano especializado na música celta, por conta da qual participou de diversos projetos de rádio e teatro nesse período. Ives, assim como Alan Lomax e Pete Seeger, tinha um perfil político de esquerda. Ives trabalhou neste período como professor em instituições como a Indiana State Teachers College e The Juilliard School of Music em Nova York. Apesar de suas atividades políticas o terem aproximado de Lomax e Seeger, segundo Szwed (2010, p. 242) o cantor acabou denunciando ambos ao FBI quando foi interrogado pelo serviço de inteligência norte-americano.

Pete Seeger foi outro convidado que passou a atuar frequentemente nas séries. Filho do musicólogo americano Charles Seeger, Pete iniciou sua carreira como jornalista e mais tarde atuou como ativista político e cantor *folk*, tanto nos programas da CBS como em projetos vinculados ao arquivo da LOC e ao movimento de valorização do folclore norte-americano idealizados por Lomax. Juntamente com Woody Guthrie, Will Geer e Bess Hawes, Pete fundou no final da década de 1930 o grupo Almanac Singers, conhecido pelas canções com mensagens de protesto contra a guerra e o racismo que tiveram grande influência nos movimentos sindicais do país. Segundo Denning (1996, p. 95), o grupo também fazia parte da Frente Popular (*Popular Front*), uma aliança política entre os partidos liberais e os da esquerda norte-americana que incluía o Partido Comunista.

Todos os demais convidados eram afro-americanos com origens e histórias peculiares. O Golden Gate Quartet foi criado em 1934 na cidade de Northfolk (no estado da Virgínia) por estudantes negros da Booker T. Washington College. Inicialmente, suas *performances* eram realizadas em igrejas e rádios locais, com um repertório composto basicamente de temas de *jazz* e *blues*. Szwed (2010, p. 154) relata que o grupo, após algumas gravações e concertos realizados nos estados da Carolina do Sul e Nova York, foi contratado pela subsidiária do selo Okeh da Columbia Records – o mesmo selo que gravaria mais tarde alguns sucessos *folk* interpretados pelos músicos que se apresentavam com Lomax nos programas –, passando a atuar em projetos da CBS financiados pelo governo norte-americano.

Outro convidado frequente de Lomax, justamente pela versatilidade de sua atuação musical, era Josh White, ator, cantor, compositor e guitarrista. White, que era amigo pessoal do presidente Roosevelt, nasceu e cresceu no sul do país e especializou-se em diversos estilos da música *folk* norte-americana, gravando com outros cantores e participando de filmes e musicais. No ano de transmissão da série, segundo consta em sua biografia escrita por Wald (2002, p. 51 e 57), White participou como ator e músico de uma produção musical que apresentava a trajetória de John Henry, Herói negro que seria representado mais adiante no programa de Lomax. Tal *performance* foi também incluída em eventos ao vivo dirigidos por Lomax para a CBS.

Por último e não menos importante, Huddie Leadbelly, cantor, guitarrista e compositor *folk* nascido em Bowie County, no Texas. Leadbelly, que chegou a ser preso diversas vezes, sempre obtinha salvo-condutos, concedido mais pelas suas *performances* musicais do que pelo seu bom comportamento. Segundo Porterfield (1996, p. 300), foi justamente durante a sua detenção na prisão-fazenda “Angola”, na Luisiana, que Alan e John Lomax o gravaram

pela primeira vez. A gravação agradou tanto os pesquisadores que dois anos depois Lomax voltou à Luisiana para tirá-lo da prisão, com o intuito de produzir novas gravações e concertos em projetos desenvolvidos para a LOC.

Como pude comprovar por meio da análise de sua correspondência profissional, Lomax também contou na série *Wellspring of music* com a participação de Earl McGill, professor da Universidade de Nova York especializado em novas técnicas radiofônicas que atuava como diretor dos programas da CBS. McGill falou sobre as estratégias de que se utilizava para as produções da CBS em seu livro lançado em 1940. Segundo ele, tais propostas, adaptadas do teatro e do cinema aos programas radiofônicos, seriam responsáveis por produzir o efeito necessário para que os ouvintes pudessem vivenciar o tempo e o contexto envolvidos nas encenações e *performances* musicais (1940, p. 102).

Utilizando-se das estratégias de roteirização baseadas nas artes dramáticas, inspiradas no sucesso das radionovelas, McGill passou a incluir efeitos sonoros nos programas musicais da CBS. Segundo Barnouw (2003, p. 79), sob a influência de outros profissionais ligados ao cinema que trabalharam no projeto sobre as novas linguagens para o rádio da LOC – como o especialista em técnicas radiofônicas Philip Henry Cohen, o escritor e editor de roteiros Joseph Liss e os engenheiros e técnicos de gravação de áudio Charles Harold e Jerome Weisner –, Lomax passou de um escritor descritivo dedicado ao conteúdo folclórico para um escritor dramático que se utilizava frequentemente das estratégias dos roteiristas de cinema em seus projetos, potencializando, dessa forma, a popularização desses conteúdos.

Tanto nos EUA como no Brasil tais estratégias foram idealizadas a partir de uma maior participação dos músicos que seriam responsáveis pela inclusão de signos e índices relacionados à música folclórica como uma forma de conferir maior “autenticidade” às canções apresentadas e assim potencializar a identificação da audiência. Após examinar os contextos em que as *performances* dos programas foram produzidas, passo a analisar como foram estabelecidas as relações entre os produtores (emissores) e os ouvintes (receptores) durante as transmissões dos programas.

5.2 As relações signo-objeto na recepção dos programas

Posto que tanto os conteúdos e técnicas utilizadas nas *performances* como os atores, locutores, diretores e músicos foram fundamentais para o processo de produção das mensagens dos programas, passo agora a examinar, do ponto de vista da recepção semiótica

das transmissões, o vínculo criado entre os produtores e os receptores dessas mensagens. Como se viu no capítulo anterior, tal vínculo foi responsável pelas transformações tanto nos formatos das séries de ambas as trilogias como na interpretação e ressignificação de seus conteúdos.

Se nos primeiros anos de atuação na Rádio Nacional Almirante foi capaz de organizar um expressivo acervo de canções e de gêneros musicais populares e folclóricos, cobiçado tanto pelos intelectuais como pelos compositores e arranjadores da rádio, nos anos seguintes passou a se utilizar desse conteúdo para a produção de novos programas, aprimorando a sua percepção sobre tais fontes de forma a corrigir os eventuais erros nas descrições e apresentações dos conteúdos com base nos comentários dos ouvintes. Na última série que produziu sobre a música folclórica na Rádio Nacional, mesmo não atuando como apresentador, o radialista deu continuidade à correspondência com os ouvintes – desde simples trabalhadores rurais a importantes intelectuais ligados ao folclore como Luís da Câmara Cascudo –, demonstrando a sua preocupação em manter ativo esse canal de comunicação.

A carta enviada em maio de 1945 por Câmara Cascudo ao apresentador, transcrita por Sérgio Cabral (1990), revela um pouco mais sobre as impressões de uma importante parcela da audiência a respeito da transmissão da nova série de programas.

Todas as sextas-feiras, cá estou, deixando a máquina e a papelada, acompanhando o *Aquarelas do Brasil*, ouvindo e gostando do arranjo que articula as melodias mais sugestivas da nossa música tradicional anônima. O maestro Radamés obtém vitórias deliciosas. Vez por outra, bato palmas, como no Pastoril, no Senhor do Bonfim, encanto para os ouvidos e pinicão de saudades suas, vontade de ouvi-lo contar os casos, ressuscitar os tipos, desenhando no ar fisionomias e aspectos, com gesto, entonação e graça inesquecíveis. (Cascudo, 1945 apud Cabral, 1990, p. 232).

Neste trecho, Cascudo fala dos novos arranjos musicais produzidos por Gnattali e dos recursos teatrais utilizados por Almirante por meio de referências a signos verbais e visuais. Os comentários sobre Gnattali “articular as melodias mais sugestivas” e assim “obter vitórias”, ou sobre Almirante “ressuscitar os tipos” e “desenhar no ar fisionomias e aspectos, com gesto, entonação e graça” remetem às estratégias de *performance* utilizadas pelos produtores dos programas e revelam como elas eram recebidas pelos ouvintes.

As observações feitas pelo folclorista sobre os programas, são interessantes sob o aspecto da recepção semiótica das transmissões, feitas por um veículo essencialmente sonoro.

As observações do receptor se referem tanto aos aspectos visuais presentes nas encenações de Almirante como às qualidades descritivas dos arranjos de Gnattali, que apresentavam as melodias e sonoridades das manifestações da “música tradicional anônima” por meio de uma linguagem própria, que poderia ser associada a termos da retórica verbal como “articulação” e “sugestão”.

Ao contrário de Câmara Cascudo, que apresentava em seu relato as sensações despertadas ao apreciar os programas, o musicólogo Renato Almeida – como se viu no capítulo 3 – estava mais interessado em analisar os conteúdos folclóricos apresentados por Almirante, que eram motivo de consultas frequentes. Raras vezes o musicólogo se referia mais diretamente aos programas a fim de relatar as suas sensações como ouvinte.

Em uma carta que data de 21 de junho de 1938, um dia após a transmissão do programa “Como nasceu o samba” da série *Curiosidades musicais*, Almeida escreveu para Almirante felicitando-o por sua “palestra”; observou, contudo, que o apresentador tinha se esquecido do ritmo da habanera como um elemento fundamental na formação do maxixe e portanto do samba. Essa consideração se refere ao fato de que Almirante não adotou nesse e nos demais programas a denominação de habanera para os ritmos formadores do maxixe e do samba, e sim a designação “polca-tango”.

Em seu artigo *Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habanera* (2005, p. 181), Sandroni afirma que a diferenciação entre as denominações tango, habanera e posteriormente maxixe para designação da música popular desse período era ainda incipiente nesse período; dado o caráter genérico dessas palavras, o significado atribuído a elas dependia do contexto em que eram utilizadas. Sandroni observa que Mário de Andrade tinha uma leitura diferente desse processo, de que cada um desses termos representava um grau de assimilação diferente, pelos brasileiros, do ritmo da habanera cubana. Assim, para Andrade, tal processo ocorreria em duas etapas: na primeira se modificaria apenas o nome do ritmo, produzindo assim o tango brasileiro; na segunda, se assimilariam temas tidos como “caracteristicamente” nacionais, como a dança e o instrumental típico, que seriam responsáveis pela origem do maxixe.

Assim como as interpretações dos ouvintes das séries produzidas por Gnattali variavam de acordo com o contexto de recepção, os programas de Lomax na série *Wellspring of music* também tiveram por parte da audiência respostas diversas. Percebe-se que apesar do pesquisador ter sido convidado a participar das séries para desempenhar o papel de “professor

de música” das escolas norte-americanas, os programas acabaram sendo também apreciados por uma audiência de fora do contexto escolar, que tinha reações que não se relacionavam às atividades didáticas inicialmente planejadas pelos coordenadores do projeto.

Em uma carta endereçada a Lomax em abril de 1941, logo antes da transmissão do programa “Railroad songs”, o ouvinte Venice Edmondson relata as suas impressões sobre os programas. Ele revela que as narrativas, canções e efeitos sonoros dos programas evocavam imagens associadas pela sua experiência aos contextos das canções apresentadas:

Sentado em minha sala de estar contemplando o areal, que um dia chamou-se O Grande Deserto Americano, onde o gado de cara branca com seus novos bezerros se espalha tão longe quanto os olhos podem ver. Meu rádio está transmitindo o seu programa que apresenta canções e histórias desta área. Posso sentar aqui e ver os rebanhos entrarem nos currais para serem enviados às cidades do leste. (Edmondson, 1941).¹⁰⁸

Os programas de Lomax acabaram por despertar a atenção de ouvintes de diversos contextos, como pude observar nas cartas acessadas durante a pesquisa, que relatavam experiências imaginativas, ricas em aspectos culturais e visuais representados pelas trilhas sonoras e pelas *performances* teatrais. Essas experiências que os ouvintes descreviam foram resultado do processo de produção implementado na série, que incluía uma equipe de produtores e diretores de rádio que buscava nas técnicas mais recentes de microfonação e captação de áudio novas formas de envolver a audiência. Essa proposta demandava tanto da equipe da CBS como do pesquisador e seus convidados a marcação de ensaios a fim de aprimorar as dinâmicas de interação idealizadas pelos diretores para os programas.

Na semana anterior à transmissão do programa “Railroad songs”, em 11 de abril de 1941, Lomax escreveu ao produtor da série *Wellspring of music*, William Fineschiber, com o intuito de marcar alguns ensaios antes das transmissões, preocupado com a *performance* dos músicos (Cohen, 2011). A preocupação de Lomax incluía não só a preparação dos músicos, mas também da própria estrutura da CBS, que por vezes demorava para enviar os roteiros, dificultando assim os ensaios com o diretor da emissora Earl McGill.

McGill, que produzia juntamente com Lomax os efeitos sonoros para os programas, tinha ideias bem inovadoras a respeito do processo de produção das séries. Uma delas era o

¹⁰⁸ No original: “Sitting in my living room looking out over the sandhills, as one time called The Great American Desert, where white faced cattle with their new calves range as far as the eye can see. My radio is carrying your program featuring the songs and the stories of this area. I can sit here and see the herds coming into the stockyards to be shipped to eastern cities”.

uso de marcos sonoros que informavam aos ouvintes a ocorrência de uma movimentação significativa de uma cena a outra. Tais efeitos poderiam ser produzidos tanto pelos músicos como por sonoplastas, que introduziam sons associados aos diferentes cenários descritos, criando assim uma ambiência original para as *performances*.¹⁰⁹

Para McGill, tal processo tinha como objetivo prender a atenção dos ouvintes, gerando na audiência a sensação de tempo e espaço por meio das técnicas de teatralização realizadas em estúdio. As sonorizações obedeciam a determinadas regras, a fim de garantir a ilusão despertada nos ouvintes por meio do movimento operado entre diferentes locais de *performance*. Segundo McGill (1940), era preciso projetar a percepção sonora do ouvinte como se ele estivesse inserido na cena; para isso, o diretor procurava construir uma ambiência de palco que aproximava as encenações conduzidas nos estúdios da rádio das *performances* teatrais.

O efeito provocado pelos programas fez com que Lomax recebesse inúmeros relatos escritos sobre as histórias evocadas na audiência. Em um deles, o ouvinte Reap Wessner conta ter lembrado, ao escutar os programas de Lomax, da sua experiência com o pai, que, trabalhando nas estradas de ferro do sul do país, aprendera as canções de trabalho diretamente com os integrantes das *gangs*. O ouvinte chega a escrever na carta algumas letras de canções e lamenta não saber escrever a pauta musical. Wessner afirma nunca ter acompanhado anteriormente um programa de rádio sobre música folclórica, muito menos escrito uma carta endereçada a um apresentador, e conclui desejando que Lomax incluía suas contribuições no arquivo da LOC.

Por meio desses relatos pode-se perceber que o diretor McGill foi bem-sucedido no propósito de que os efeitos sonoros fossem instantaneamente reconhecíveis. Para isso, a reprodução do fenômeno natural deveria ser cuidadosamente preparada a fim de fluir do texto, naturalmente, de forma tão realista que incluiria automaticamente o ouvinte no drama. No programa “Railroad songs”, como se verá a seguir, os sons imitativos, isto é, os signos icônicos, foram bastante utilizados; sons gravados em estações de trem e dentro dos trens em movimento, bem como imitações do veículo por uma harmônica de boca, provocavam nos ouvintes a sensação de deslocamento, produzindo assim a metáfora de uma viagem sonora.

¹⁰⁹ Tal conceito, também abordado por compositores no que se refere a criação e descrição de paisagens sonoras, seria formalizado anos depois pelo compositor canadense Murray Schafer no livro *The tuning of the world* (1977). O “Keynote” ou som fundamental, que na composição tonal teria vinculação com a tonalidade, segundo Schaffer, teria na paisagem sonora, tal como era pensado nos programas, uma correlação direta com determinados sons identificados pelos produtores como marcos sonoros das paisagens retratadas pelos programas.

Outros signos que faziam parte da produção de imagens sonoras nas transmissões norte-americanas podem ser observados nas chamadas de trompete ao início de cada programa da série. As associações evocadas pelo som do trompete eram igualmente importantes do ponto de vista das estratégias utilizadas pelos diretores da CBS para um maior envolvimento da audiência com os programas. A indicialidade sonora do trompete, inspirada em uma passagem incidental da abertura da “Sinfonia nº 3” de Beethoven, durava apenas 12 segundos, o suficiente para evocar nos ouvintes a segunda forma de conexão com o signo, o índice. Tal associação indicial seria evocada pela experiência do signo e do objeto conjuntamente, por meio da repetição da experiência do marco sonoro na abertura da transmissão do programa. A trilha de abertura composta por Gnattali, assim como o som do avião associado ao patrocinador dos programas, também tinha o propósito de criar esse tipo de relação indicial, como se verá a seguir.

A terceira forma de conexão dos signos com os objetos dos programas se refere diretamente aos significados criados pela superposição das partes narradas ao fundo sonoro musical. Assim, os programas evocam outras experiências ao associar passagens musicais com uma narrativa, criando não só os elementos sonoros dos cenários descritos, mas também situações específicas em que tais evocações provocam outras relações indiciais. As percepções narradas pelos ouvintes representam bem o tipo de conexão semiótica discutido por Turino (2008), uma vez que suas impressões estão relacionadas às experiências de citações já vividas. Ao relatarem aos produtores suas sensações, os ouvintes propõem também novas canções para os programas seguintes, que são lembradas durante as transmissões, gerando a cadeia semiótica mencionada por Turino.

É importante mencionar também um aspecto significativo das duas produções. No caso brasileiro, todos os programas eram ensaiados com a orquestra juntamente com os cantores, diretores, roteiristas e arranjadores antes das *performances*; as observações feitas durante os ensaios, devidamente anotadas no roteiro e nos arranjos, possibilitavam eventuais modificações nos roteiros. Lomax, por sua vez, não planejava os programas a partir de um arranjo musical escrito, e sim a partir de sua experiência prática nas pesquisas de campo e da familiaridade dos músicos com a *performance* do repertório; dessa forma, as *performances* musicais não previam a execução por meio de partituras, somente por meio dos roteiros. Os ensaios, nesse caso, eram ainda mais necessários para definir os conteúdos e formas musicais que teriam que se integrar aos demais elementos que compunham a transmissão. Os efeitos sonoros eram produzidos em estúdios diferentes das *performances* musicais, encenações e

locuções. No momento das transmissões estas *performances* se fundiam no processo de mixagem, sendo ressignificadas pelos ouvintes como um só evento.

A série *Aquarelas do Brasil*, por sua parte, era realizada em um único estúdio, onde eram coordenadas todas as *performances* envolvidas nos programas. As narrativas interpretadas pelos locutores, juntamente com as trilhas sonoras de Gnattali e as encenações realizadas pelos cantores e atores, eram mixadas pelos técnicos para a transmissão, registrada em discos que poderiam ser posteriormente reproduzidos. Esta sonoridade resultante evocava então as relações simbólicas reportadas pelos ouvintes.

Essa imagem sonora estava relacionada a uma identidade nacional articulada politicamente pelos interesses comerciais decorrentes das mudanças de contexto, de temas e de patrocinadores dos programas. Uma dinâmica similar pode ser observada nas séries de Lomax, que também foram responsáveis por mudanças nas concepções sobre a música folclórica, provocadas pelas diferentes experiências de recepção – nas salas de aula ou em outros contextos – relatadas nas mensagens dos ouvintes.

Tendo enumerado as possíveis conexões semióticas presentes nos processos de produção e recepção dos programas, exponho a seguir como foram articuladas as superposições entre os signos sonoros e linguísticos. Procuo discutir, com base nas leituras dos roteiros e nas apreciações das gravações, como tais categorias, que se referem a diferentes formas de apropriação do conteúdo folclórico, contribuíram para a construção de processos identitários no contexto nacional e pan-americano.

5.3 A semiose como ferramenta de análise dos modelos de *performance* dos programas

Turino (2008, p. 25-26), baseado no conceito de campo social de Bourdieu (1984, 1985), define a prática musical como diferentes campos de *performance* que seriam propícios aos agenciamentos de relações de poder, posições sociais e capitais culturais. Tais campos são caracterizados pelo autor na adaptação do processo de semiose ao fenômeno musical e delimitados com base nas relações sociais estabelecidas e nos tipos de atividade realizadas. Amparado em Turino (2008), conjecturo que os programas radiofônicos analisados nesta seção assumiriam, de acordo com as estratégias de seus produtores – moldadas pelos relatos de recepção dos programas –, diferentes campos de *performance* relacionados às transformações operadas pelas novas tecnologias da radiodifusão comercial e aos contextos políticos da doutrina pan-americanista.

Como se pôde observar nas seções anteriores, os signos sonoros produzidos pelas trilhas e efeitos, associados aos signos linguísticos evocados pelas encenações e locuções, operam as três relações básicas da semiótica peirciana entre signo e objeto: ícone, índice e símbolo. Tais relações produzem novos significados operados pelos receptores (ouvintes) durante as transmissões, que são novamente modificados por meio da interação direta entre os ouvintes e os produtores, que produzem, por sua vez, novas transmissões simbólicas responsáveis por novas interações – opera-se assim a cadeia semiótica peirciana.

No contexto das transmissões radiofônicas tratadas nesta pesquisa, os programas apresentam três formas distintas de performatividade relacionadas ao objeto-tema dos programas, a música folclórica. As três formas de associação são: a trilha sonora, que produz uma imagem sonora do objeto; a locução, que por meio de metáforas linguísticas procura descrever o objeto; e as encenações, que buscam reproduzir uma determinada realidade social associada ao objeto. Algumas possíveis superposições podem ser feitas entre esses elementos, que se relacionam tal como num jogo performático: por exemplo, entre a trilha sonora e a locução, entre a trilha sonora e os efeitos sonoros, entre as locuções, as encenações e os efeitos sonoros.

A música folclórica, objeto da mensagem dos programas, possui sonoridades que foram desassociadas de seus contextos originais e que passaram a integrar os tópicos presentes nas locuções, encenações e trilhas sonoras performatizadas pelos músicos nos programas. Tais *performances* se baseariam, por sua vez, em outras mensagens simbólicas produzidas sobre o objeto, compartilhadas por meio dos livros e dos relatos de pesquisa de intelectuais e folcloristas que se comunicavam ativamente com os produtores dos programas.

Ainda segundo Turino (1999, p. 194), certas sonoridades distintivas das *performances* musicais regionais, retiradas de seus contextos e sintetizadas pelos processos de normalização e comodificação operados pela indústria cultural, passaram nesse período de expansão da radiodifusão pan-americana a ser associadas entre si sob a denominação de música popular. Esse processo conduzido pela radiodifusão comercial ocorre fundamentalmente por meio da construção de imagens sonoras ao fundir os signos indiciais de grupos sociais preexistentes em um único ícone, produzindo novas identidades que passaram a ser vinculadas a criação de novos gêneros musicais (Turino, 1999, p. 202).

Foi sobretudo por meio das relações semióticas entre a trilha musical, as encenações e as locuções presentes nos programas que foram produzidos os elementos simbólicos

necessários para a construção de uma identidade nacional. Se o timbre, o andamento ou a instrumentação presentes nos arranjos podem remeter a um determinado gênero musical, quando associados aos discursos idealizados pelos diretores dos programas, esses elementos são capazes de revelar outras qualidades icônicas que se referem diretamente a um espaço especial de criação de conexões imaginativas.

Assim, as emoções evocadas durante a apreciação de uma passagem musical poderiam estar relacionadas a determinadas convenções culturais segundo as quais essa sonoridade produz um significado específico: por exemplo, escalas pentatônicas menores específicas de determinadas canções regionais do nordeste do Brasil ou do sul dos EUA provocariam associações (signos indiciais) com as populações dessas regiões estigmatizadas (os nordestinos no Brasil e os afro-americanos nos EUA), que passariam a ser vinculadas às sonoridades presentes nessas *performances* musicais, arrançadas e reproduzidas pelos programas.

Pela repetição da superposição entre esses signos locais em um novo contexto, seus objetos (grupos sociais e culturais provenientes de regiões específicas) podem conectar-se indicialmente uns aos outros com a intenção de criar uma imagem concreta de uma nova unidade de composição social. Ou seja, quando representados pelo discurso simbólico sobre uma identidade nacional à qual pertencem, tais signos passam a se conectar por associação indicial à nova entidade imaginada – ligada, por exemplo, à ideia de brasilidade ou de americanismo.

Segundo Turino (1999, p. 245), os ícones podem ser utilizados para criar realidades imaginadas e, por meio de suas novas associações, influenciar a realidade social. Contudo, por operarem inicialmente no primeiro nível de semiose, os ícones tendem a criar somente interpretações emocionais. Os componentes indiciais e icônicos, como no exemplo das *performances* musicais citadas acima, adicionariam às realidades imaginadas o segundo nível de semiose, que é o de um fenômeno existencial formado por componentes ligados à realidade cotidiana dos grupos sociais. Quando construídos com base em um conteúdo social relevante, esses ícones podem ser percebidos (no contexto da recepção) como uma projeção dessa realidade, passando a ser sentidos (primeiro nível) e experimentados (segundo nível) como realidade. Dessa forma, a associação entre as sonoridades produzidas pelos arranjos musicais e as locuções dos programas produziria imagens sonoras miméticas de determinadas identidades locais transformadas pelas produções radiofônicas em identidades nacionais.

Com o objetivo de melhor visualizar as estratégias de performatização utilizadas pelos produtores dos programas, apresento em linhas do tempo (diagramas 3 e 4) os signos sonoros e linguísticos, organizados verticalmente em camadas a fim de demonstrar de que forma as locuções e encenações foram superpostas às trilhas sonoras, aos efeitos sonoros e às *performances* musicais; a ocorrência desses signos é representada por diferentes cores identificadas com legendas.

Em seguida, disponho em uma tabela os tempos de utilização desses recursos, refletindo em cada um dos exemplos as propostas de performatização do conteúdo musical e narrativo dos produtores dos programas. São apresentadas algumas observações em relação a cada um dos exemplos por meio de uma audição comentada das gravações disponíveis nos CD 2 e 3 anexo; essas gravações foram separadas em excertos sonoros nomeados de A1 até A47, referentes ao programa “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*; e de B1 até B38, referentes ao programa “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*.

Alguns excertos sonoros dos programas foram assinalados nas cores laranja e azul e destacados tanto nos diagramas 3 e 4 como nas transcrições das audições comentadas, para então serem discutidos considerando-se os modelos de *performance* apresentados.

A estratégia de separação entre o processo de produção operado em estúdio e o resultado final busca uma melhor compreensão dos diferentes modelos radiofônicos, que foram analisados tendo como base as gravações das transmissões, os respectivos roteiros e as demais informações presentes no *corpus* documental desta pesquisa. Acredito, portanto, que, com base na descrição dos processos utilizados pelos produtores em estúdio – vistos como diferentes campos de *performance*, segundo o modelo analítico de Turino (2008) –, é possível propor uma interpretação do significado gerado por essas representações durante a transmissão e recepção dos programas.

Diagrama 4 – Linha do tempo da gravação do programa “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*

- Locuções do narrador
- Locuções do comentador
- Encenações
- Efeitos sonoros
- Trilhas sonora de abertura
- Trilhas sonoras
- Performances musicais
- Exemplos Sonoros A1-A47

AQUARELAS DO BRASIL
 “Escolas de Samba”
 Rádio Nacional – Brasil
 Sexta Feira, 04/05/1945
 22h05 (E. Time Zone)
 PRE8 (980KLC) - PRE7 (30.86m)

Escrito e dirigido por:
Almirante, Radamés Gnattali
 e José Mauro
 Comentaror: Almirante
 Narrador: Mauro Brasini
 Músicos: Orquestra da Rádio
 Nacional e músicos da Escola
 de Samba de Mangueira

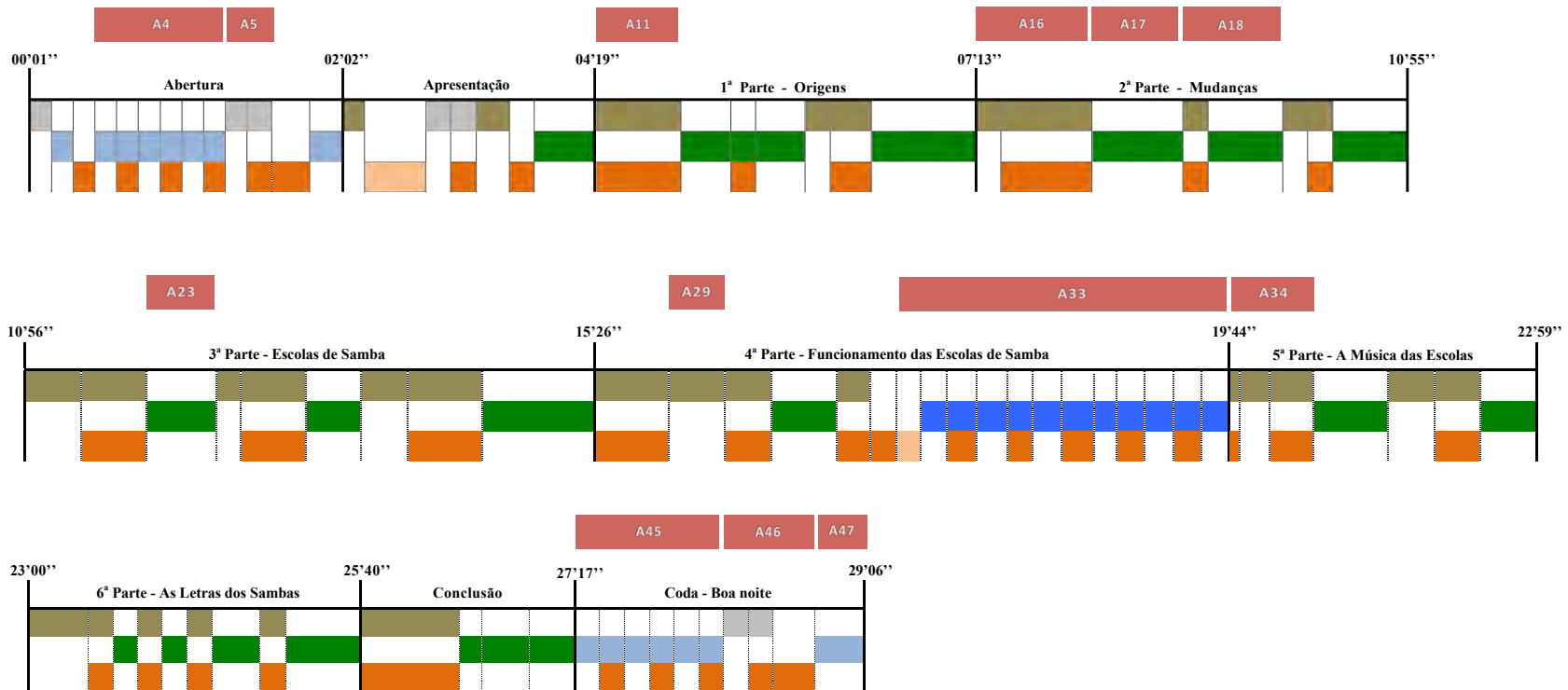


Diagrama 5 – Linha do tempo da gravação do programa “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*

- Locuções do narrador
- Locuções do comentador
- Encenações
- Efeitos sonoros
- Trilhas sonoras de abertura
- Trilhas sonoras
- Performances musicais
- Exemplos Sonoros B1-B38

WELLSPRING OF MUSIC
“Railroad Songs”
 Columbia Broadcast System (CBS)
 Terça feira 15/4/1941, 9h15 AM
 (E. Time Zone)

Escrito e narrado por:
 Alan Lomax
 Dirigido por: Earle McGill
 Comentado por: Niles Welch
 Músicos:
 Pete Seeger
 Burl Ives
 Golden Gate Quartet Joshua
 White
 Hudie Ledbetter

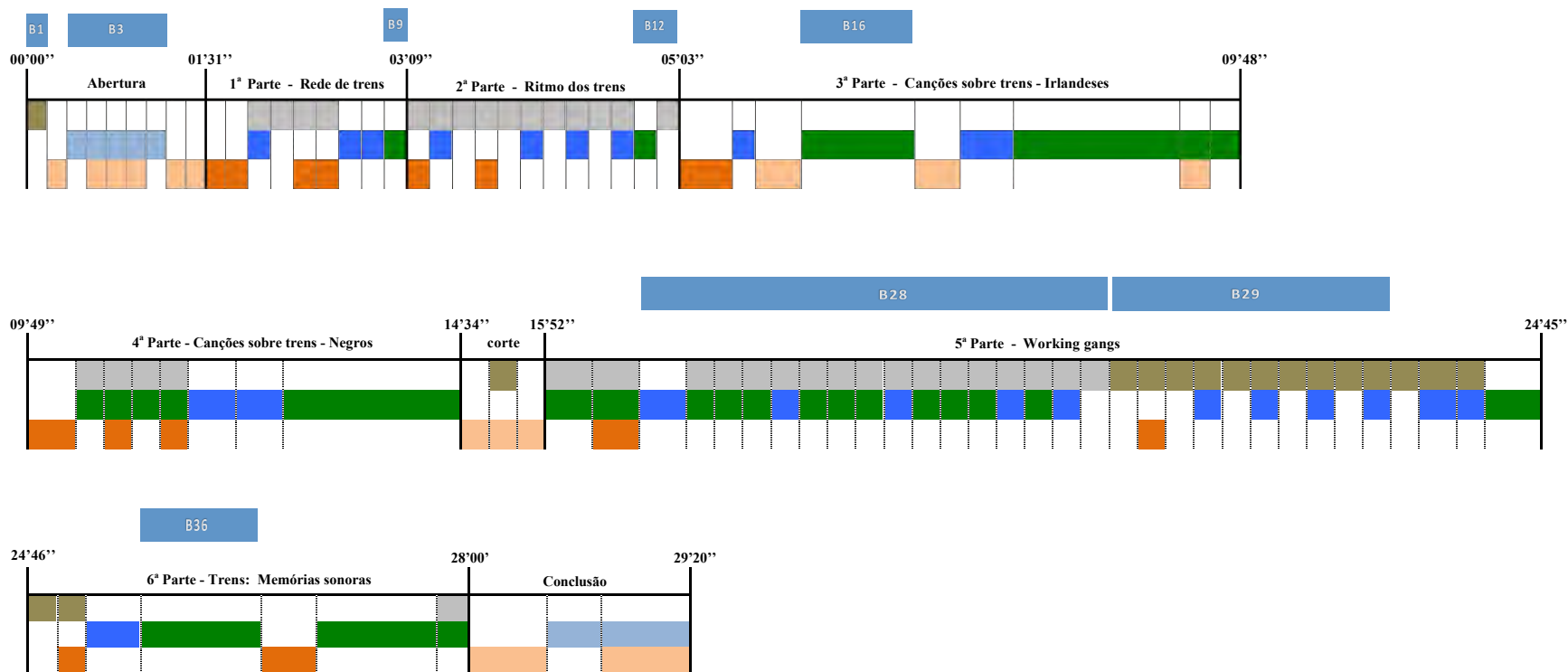


Tabela 2 – Dados referentes aos programas “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*, e “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*¹¹⁰

Signos sonoros e linguísticos	“Escolas de samba”, <i>Aquarelas do Brasil</i>	“Railroad songs”, <i>Wellspring of music</i>
Locuções do narrador	10min 15s	3min 6s
Locuções do comentador	45s	3min 10s
Encenações	5min 36s	6min 22s
Efeitos sonoros	34s	7min 44s
Trilhas sonoras de abertura	2min	1min
Trilhas sonoras	4min 18s	1min 34s
<i>Performances</i> musicais	9min 53s	13min 11s

No que se refere às associações entre os signos sonoros e linguísticos no programa produzido por Gnattali, Almirante e José Mauro, como se pode observar no diagrama 4 e na tabela 2, a combinação entre as trilhas sonoras e as locuções do narrador aparecem em maior número, seguida pelas superposições entre as encenações e as locuções do narrador. Já no programa produzidos por Alan Lomax e Earl McGill, como se vê no diagrama 5 e na tabela 2, os efeitos sonoros em combinação com as *performances* musicais aparecem em maior evidência, assim como os efeitos sonoros sincronizados com as locuções do narrador, que em alguns trechos se superpõe também às *performances* musicais.

Tais combinações evocam imagens sonoras relacionadas, por exemplo, a uma viagem de trem por meio do som de uma gaita de boca, ou do ensaio da *performance* musical de um grupo de percussão através da encenação de como ocorreria esta prática em uma escola de samba.

Segundo Turino (2008), tais conexões são feitas porque os efeitos sonoros em interação com as encenações evocam a relação de um signo de semelhança ou ícone. É importante notar que para esses efeitos icônicos de sons naturais ocorram, os receptores precisam ter tido a experiência prévia do contato com esses elementos em seus ambientes naturais, pois somente passando por experiências reais é que os eventos imaginativos alusivos aos sons não musicais podem ser evocados durante a recepção dos programas.

¹¹⁰ A sequência de classificação da tabela segue a ordem da legenda dos diagramas 3 e 4, que se dividem entre signos linguísticos – locução do narrador, locução do comentador e as encenações – e os signos sonoros – efeitos sonoros, trilhas sonoras de abertura, trilhas sonoras e as *performances* musicais. Os valores referentes aos tempos de duração de cada item não são complementares, uma vez que ocorrem algumas superposições.

Levando em conta essa dinâmica e as estratégias de *performance* utilizadas, passo agora à audição comentada das gravações dos programas, destacando os trechos assinalados nas linhas de tempo nos quais se pode observar a superposição entre os signos sonoros e linguísticos. É importante ressaltar que algumas *performances* diferem em diversos aspectos do que estava previsto nos roteiros dos programas (disponibilizados nos anexos H e J desta tese), seja por mudanças inesperadas na execução dos músicos, cantores e locutores, seja pela ação dos diretores, que se utilizavam das estratégias acima descritas a fim de garantir a recepção, por parte da audiência, da mensagem oral e musical originalmente ideada.

*AUDIÇÃO COMENTADA DA GRAVAÇÃO DO PROGRAMA
“ESCOLAS DE SAMBA”, DA SÉRIE AQUARELAS DO BRASIL
Rádio Nacional, sexta-feira, 4 de junho de 1945, 22h 5min
Duração total: 29min 6s*

- A1 00'01''-00'08'' – Som do motor de um avião.
- A2 00'09''-00'15'' – Vinheta temática com seis compassos, que apresenta uma melodia executada por um naipe de metais e percussão, tal como uma marcha, em C maior.
- A3 00'16''-00'23'' – Anúncio com o nome do patrocinador, Pan-American Airlines, que apresenta a série Aquarelas do Brasil.
- A4 00'24''-01'15'' – Vinheta do programa, criada com base em melodias folclóricas, que compõe a base para o texto de apresentação.
- A5 01'16''-01'43'' – Entra novamente o som do motor do avião, agora com o anúncio oficial do patrocinador é citado o foco do programa na música folclórica bem como o objetivo de estreitar as relações entre o Brasil e o EUA.
- A6 01'44''-02'01'' – Vinheta final em Bb.
- A7 02'02''-02'45'' – Após a chamada do trompete e percussão, citação da gravação do samba “Na Pavuna” e entra uma convenção de bateria seguida de pausa. Almirante anuncia o tema e alguns dos assuntos que serão abordados no programa, sem fundo musical.
- A8 02'46''-03'10'' – Nova mensagem do patrocinador, ao som do avião, que com uma frase de Almirante, de traço religioso, relacionada ao patrocinador.
- A9 03'11''-03'29'' – Entra após o som do apito, primeiro o surdo e depois o tamborim, cuíca e pandeiro em diferentes momentos sem uma sequência muito definida.
- A10 03'30''-04'18'' – A orquestra entra executando uma melodia em ritmo de samba logo após a frase “Escolas de samba”. Em seguida entra o coro, exaltando as escolas de samba Estácio de Sá, Oswaldo Cruz e Mangueira.

A11 A11 04'19''-05'04'' – O locutor Mário Brasini apresenta um texto sobre a origem do samba, seus locais de performance e raízes musicais. Ao associar o samba com a cidade do Rio de Janeiro, o texto procura desmistificar a origem do samba de morro, enfatizando a associação natural com as escolas de samba. Ao mencionar que a primeira utilização comercial do nome “samba” para qualificar a música popular carioca teria ocorrido em 1916, o autor se refere indiretamente à gravação do samba “Pelo telefone”. O texto sugere ainda que, no tempo da gravação da música “Pelo telefone”, a música popular tocada na cidade ainda era chamada de “polca-tango”, já que, nesse período, o nome “samba” era utilizado somente para designar uma “dança de negros”. O fundo musical passa então do tema das escolas de samba a um tema instrumental mais jocoso, que faz a transição do ritmo das escolas de samba para o ritmo da “polca-tango”.

A12 05'05''-05'37'' – Tema em ritmo de “polca-tango” intitulado “Dengo-Dengo”, de 1913, composto por Emília Duque Estrada Farias e Cardoso de Menezes, como exemplo do samba que era tocado antes das escolas. (Importante destacar que Cardoso de Menezes era um dos pianeiros que tocavam na casa Vieira Machado, administrada por Guilherme Fontainha, professor de Gnattali, onde o compositor teria aprendido a tocar samba no piano). Ao final o locutor anuncia o próximo tema, uma polca.

A13 05'38''-06'01'' – Exemplo de polca, a música “Urucubaca miúda”, de autor desconhecido, gravada pela primeira vez em 1915 por Bahiano na casa Edson.

A14 06'02''-06'47'' – Explicação sobre as origens do nome “samba”, que vem do quimbundo “Semba” ou “umbigada”. O texto estabelece a correspondência entre o samba e a umbigada, fornecendo também uma breve descrição do contexto da dança. O andamento da parte musical acelera um pouco e muda para o tema principal “Umbigada”.

A15 06'48''-07'11'' – O tema folclórico “Umbigada termina com a introdução de “Pelo telefone” de Donga, numa ponte modulatória.

A16 A16 07'12''-07'50'' – O tema da música “Pelo telefone” surge estilizado, apresentando algumas variações melódicas e harmônicas que procuram preservar a melodia principal que viria a seguir. O locutor fala sobre os primórdios do samba, trazido para o Rio de Janeiro pelas famílias baianas (neste ponto Almirante não menciona diretamente que tais famílias seriam formadas por mulatos ou negros recém-libertos), com suas crenças católicas e africanas (candomblé), que teriam sido responsáveis pela criação do samba. O autor ressalta também o ineditismo do tema “Pelo telefone”, ao apresentá-lo como o primeiro samba gravado.

A17 A17 07'51''-08'48'' – “Pelo telefone”, samba de Donga interpretado por Almirante e coro. O arranjo da orquestra realiza muitas intervenções melódicas. No meio da performance o cantor faz uma pausa inesperada antes da estrofe, sem que ocorra nenhum solo ou intervenção instrumental; essa pausa parece não ter sido programada, o que dá ênfase ao arranjo de acompanhamento de Gnattali. Logo após o tempo que seria destinado à estrofe o cantor volta, juntamente com o coro, diretamente ao refrão. Em seguida a orquestra executa o arranjo final.

A18 A18 08'49''-09'10'' – Mudança do tema para a música de Sinhô; no texto o locutor apresenta o compositor como um dos principais responsáveis pela divulgação do gênero samba. A introdução tocada pelas cordas não possui um ritmo definido nem uma melodia reconhecível; faz a função de uma cama melódico-harmônica para os contrapontos no clarinete e da flauta, que perduram até a entrada do cantor.

A19 09'11''-09'43'' – “Papagaio Louro”, composto por Sinhô em 1920, é cantado por um novo intérprete, que modifica o timbre de voz.

A20 09'44''-10'55'' – “Gosto que me enrosco”, outro tema de Sinhô em parceria com Heitor dos Prazeres; agora um samba romântico, anunciado pelo locutor como pitoresco e acessível a todos. A gravação apresenta outro cantor, que procura nitidamente imitar o timbre de voz de Francisco Alves, que era o principal intérprete da música.

A21 10'56''-11'20'' – Mudança rítmica e melódica com modulação. O andamento é acelerado, com a introdução gradual da melodia do samba seguinte em diversas alturas, com mudanças harmônicas estranhas ao samba.

A22 11'21''-12'06'' – O locutor apresenta um texto sobre o contexto social e cultural do morro, bem como o seu papel no imaginário do sambista e na criação das primeiras agremiações carnavalescas.

A23

A23 12'07''-12'35'' – “Morro de Mangueira”, de Manuel Dias, gravado por Pedro Celestino para o carnaval de 1926, é interpretado por Almirante; é o primeiro samba que cita diretamente o morro da Mangueira.

A24 12'36''-13'16'' – O locutor apresenta um texto sobre a criação das escolas de samba a partir das agremiações carnavalescas.

A25 13'17''-13'39'' – Entra o “Tema do Estácio de Sá” cantado pelo coro, em andamento rápido.

A26 13'40''-14'37'' – Quebra no andamento, samba lento, dolente, em forma de marcha. O locutor apresenta então um texto sobre as escolas de samba e as disputas ou “quezílias” entre elas, performatizadas por meio da música.

A27 14'38''-15'25'' – Samba de resposta feito pelos compositores de uma outra escola cantado em coro no mesmo ritmo.

A28 15'26''-16'09'' – A bateria para e o coro permanece cantando a melodia principal (em bocca chiusa), enquanto o locutor apresenta um texto sobre a transformação da instrumentação do samba.

A29

A29 16'10''-16'27'' – Base rítmica no andamento anterior com uma nova parada (convenção), que permite a mudança do andamento e da divisão rítmica para o novo samba do Estácio.

A30 16'28''-16'37'' – O locutor apresenta um texto que procura descrever a nova performance do samba das escolas de samba, que incluía somente a percussão e a voz (não menciona, contudo, a harmonia tocada no exemplo sonoro pelo cavaquinho).

A31 16'38''-17'02'' – Repetição do “Tema do Estácio de Sá”.

A32 17'03''-17'32'' – O locutor apresenta um texto que descreve a importância do “diretor de harmonia” nas escolas de samba. Em um dado momento, a música de fundo para e fica somente o locutor, que menciona as funções do diretor na organização musical da escola de samba, preparando para a demonstração a seguir.

A33

A33 17'33''-19'43'' – Fala do diretor, apito, surdos, fala do locutor, entram três tamborins em sequência, nova fala do locutor, pandeiros, outra fala do locutor, cuicas, novamente o locutor, batucada, última fala do locutor, apito do diretor e final.

A34

A34 19'44''-20'27'' – Volta a batucada com a frase “Escolas de samba”. Logo depois entra a orquestra e o locutor apresenta então um texto sobre a nova sonoridade da batucada e das escolas de samba, que se utilizam somente do ritmo da batucada e das vozes em suas performances, apresentando no estribilho variações entre quadrinhas conhecidas e/ou improvisadas, com versos em métricas variadas que se encaixam na melodia original. Novamente nota-se na descrição do locutor a ausência do instrumento responsável pela harmonia, no caso o cavaquinho, que aparece em destaque na gravação.

A35 20'28''-21'17'' – Tema “Adeus ó Coló”, de Heitor dos Prazeres, executado ao ritmo das escolas de samba. A música é interpretada por Almirante, que se reveza nas improvisações das estrofes com os outros cantores, tal como ocorre no samba de partido alto. O acompanhamento instrumental é feito somente pelo cavaquinho e a batucada.

A36 21'18''-21'40'' – Entra o tema “Valsa dos patinadores”, do compositor francês Émile Waldteufel (1882), em ritmo de samba. Em 21'35'', quase ao final da performance, a levada se modifica para o ritmo de valsa.

A37 21'41''-22'24'' – O locutor apresenta um texto sobre a prática de algumas escolas de adaptar melodias de óperas, operetas e valsas célebres para o ritmo de samba quando não haviam músicas autorais disponíveis. Na parte musical ocorre uma transição do arranjo da “Valsa dos patinadores” novamente para o ritmo das escolas de samba. A orquestra faz então uma ponte modulatória para introduzir o canto, em coro, da melodia de “Valsa dos patinadores” em ritmo de samba com letra em português.

A38 22'25''-22'59'' – Entra o tema “Nós queremos uma valsa”, composto por Frazão e Nássara para o carnaval de 1941, calçado na melodia da “Valsa dos patinadores”.

A39 23'00''-23'24'' – Introdução de “Não quero mais” de Cartola, arranjado para quinteto de cordas, clarinete e flauta.

A40 23'25''-23'30'' – O locutor apresenta diferentes “sambas” que abordam a temática do amor.

A41 23'31''-24'55'' – Na ordem do pot-pourri de sambas sobre amor são apresentados os temas: “Lirismo” – intervenção do locutor –, “Amargura” – intervenção do locutor e “Amor Brigão” – finalizando com a intervenção do locutor.

A42 24'56''-25'39'' – Entra o tema “Não quero mais”, dos compositores mangueirenses Angenor de Oliveira (Cartola), Carlos Moreira de Castro (Carlos Cachaça) e José Gonçalves (Zé Com Fome).

A43 25'40''-26'24'' – O narrador apresenta um texto de encerramento sobre as escolas de samba, seu significado e importância para a cultura da cidade do Rio de Janeiro.

A44 26'25''-27'16'' – “Tema da Estácio de Sá” – final.

A45

A45 27'17''-28'09'' – Vinheta do programa, criada com melodias do folclore, que compõe a base para o texto de apresentação.

A46

A46 28'10''-28'53'' – Som do avião; volta Almirante para dar mensagem do patrocinador e anunciar o tema do próximo programa.

A47

A47 28'54''-29'06'' – Tema musical final do programa.

O primeiro trecho a ser analisado inicia-se em A11; antes disso são apresentadas, como em todos os programas desta série, as mensagens dos patrocinadores e as vinhetas oficiais, que serão discutidas mais adiante. Na primeira folha do roteiro, representada na figura 7, percebem-se algumas indicações de tempo nas margens à direita e à esquerda, além de um comentário ao lado do primeiro texto narrado, em A11, com a seguinte observação sublinhada em vermelho: “sem batucada”.

Pode-se inferir que tal comentário refere-se ao arranjo original idealizado por Gnattali para o programa da série *Curiosidades musicais* “Como nasceu o samba”, de 20 de junho de 1938, que não previa a participação dos instrumentistas das escolas de samba, excepcionalmente acrescentados à orquestra nesta transmissão. As sonoridades dos instrumentos de percussão, associadas indicialmente às práticas dos instrumentistas das escolas de samba, não se encaixariam na sonoridade antiga dos “sambas amaxixados” exemplificados na primeira parte do programa; a observação sobre a exclusão possivelmente foi feita no ensaio pelo arranjador e maestro Radamés Gnattali. (faixa 11 do CD 1 anexo)

Figura 7 – Roteiro “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*

ALMIRANTE

"AQUARELAS DO BRASIL" ALM-2127/4

"ESCOLAS DE SAMBA"

4 de Maio de 1945

ORQUESTRA - RITMO DE SAMBA, COMEÇANDO PELO APITO. DEPOIS CENTRO, TAMBORES, PANDEIROS E CUIÇAS. VAZ CRESCENDO, CRESCENDO E FINALISA NUM STACATO.

SPEAKER - (Na pausa rápida) Escolas de samba!

ORQUESTRA - ATACA COM INSTRUMENTOS E RITMO O ACOMPANHAMENTO DE SAMBA:

C Ó R O -

Tem bateria,)

Tem harmonia,)

Com o nosso "time")

Não há quem possa. (BIS .35

Salve o Estacio de Sá,)

Oswaldo Cruz.)

Em Mangueira tem cabrocha...)

4.15 ORQUESTRA - VAZ TRANSFORMANDO O RITMO DE MODERNO PARA O ANTIGO.

SPEAKER - (Sobre a musica) Instaladas nas colinas ou pontos elevados ou, mais frequentemente, em suburbios afastados, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro crearam a lenda do samba de morro. A verdade, porem, é que o samba nasceu na cidade e, mais positivamente ainda, no Distrito Federal - tanto que seu melhor qualificativo seria: "musica popular ca-

SEM BATUCADA

Fonte: Almirante (1945, p. 1).

Quanto às instruções musicais originalmente previstas no roteiro, vê-se ainda na figura 7, além de uma indicação de dinâmica relacionada à execução do “piston”, uma observação direcionada a todos os músicos do grupo: “Orquestra: Vae [sic] transformando o ritmo de moderno para antigo”. O arranjo de percussão executado nesse trecho da gravação de fato vai aos poucos se modificando em relação ao restante da orquestra até assumir o ritmo do maxixe, já associado na época ao samba moderno, como se escuta em A16. Para os diretores do programa, a levada rítmica presente no final da ponte instrumental simbolizaria a rítmica antiga, própria das “polcas-tango”, conforme demonstrado no exemplo musical 1.

Exemplo musical 1 – Ritmo de polca-tango



Com o objetivo de analisar mais detalhadamente as dinâmicas operadas pelas modificações rítmicas do samba representadas nos arranjos de Gnattali para o programa – o que pode ajudar a definir as relações simbólicas entre a trilha sonora e o texto criado por Almirante –, passo para o trecho A16 do programa (faixa 12 do CD 1 anexo).

Neste trecho, Gnattali interpreta uma versão instrumental da melodia do refrão do samba de Donga “Pelo telefone”. O arranjo instrumental da canção funciona como pano de fundo para a locução e também como introdução à *performance* que vem a seguir. Sobreposto à trilha de Gnattali, o locutor Mauro Brasini apresenta o texto de Almirante sobre a origem do gênero samba:

Foram as inúmeras famílias baianas que fixaram residência no velho Rio, que ao reproduzir aqui as cerimônias típicas com que no seu estado festejavam certas épocas do ano, os santos da sua devoção católica ou os orixás da sua crença africana – introduziram na cidade o gérmen da nova forma musical. E em fins de 1916, uma composição famosa, trazendo pela primeira vez a designação de samba, em lugar das antigas denominações de polcas, lunda ou tango, lançava o novo gênero musical. (Almirante, 1945, p. 2).

A trilha traz uma sonoridade que pode ser associada tanto à música popular urbana tocada no Rio de Janeiro como às *jazz-bands* norte-americanas; essa mistura, já popularizada pelas gravadoras brasileiras desde o final dos anos 1920, deu ao samba o caráter de um gênero moderno e de uma das mais autênticas manifestações da música popular brasileira. O arranjo musical de Gnattali pretendia dar ao texto narrado por Mauro Brasini o caráter imagético e simbólico que possibilitaria aos ouvintes uma experiência sonora caracterizada pela transformação temporal, apresentando em um trecho de 37 segundos as modificações operadas ao longo de 30 anos entre os antigos padrões presentes na música urbana carioca e as primeiras versões do “samba amaxixado” popularizadas pela nascente indústria fonográfica.

O exemplo musical 2 fornece algumas pistas a respeito dos processos musicais utilizados por Gnattali para a construção de uma sonoridade imaginada para a narração de Mauro Brasini. As técnicas de orquestração modificavam a melodia do samba de Donga – como observa Câmara Cascudo em sua carta –, moldando-a aos acompanhamentos rítmico-harmônicos do “samba amaxixado” e mantendo nos arranjos melódicos a sonoridade das *jazz-bands* – que já então era adotada nos gêneros musicais brasileiros, “modernizados” conforme as influências urbanas da época.

A função do arranjo de Gnattali era, portanto, reproduzir sonoramente o processo de surgimento do gênero samba, que, como se viu anteriormente, estaria baseado na adaptação de elementos rítmicos característicos da polca-tango para o maxixe – elementos que ressurgem, posteriormente, no samba moderno. Na transcrição feita deste trecho, percebe-se na melodia, na harmonia e no acompanhamento rítmico que os padrões de acompanhamento do maxixe presentes na parte B do arranjo (compassos 21 a 29), por meio de uma ponte instrumental (compassos 17 a 20), não contrastam de forma tão acentuada com o estilo das antigas polcas-tango apresentadas na parte A (compassos 1 a 16); apesar de simbolizar as transformações operadas antes do primeiro samba gravado, a trilha da parte B mantém contudo a mesma célula sincopada e a levada rítmica da parte A, introduzindo apenas algumas novas subdivisões, conforme se pode observar no exemplo musical 2. Essa semelhança entre os acompanhamentos rítmicos da polca-tango e do samba-maxixe demonstra o que Andrade propõe acerca dos graus de adaptação da habanera: a transformação estaria neste momento centrada na dança, no instrumental típico e na designação do gênero, mais do que em padrões sonoros novos.

Exemplo musical 2 – Transcrição do arranjo de “Pelo telefone”, de Donga,
para o programa “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*

1 **A**

Saxofones

Cordas

Percussão

Madeiras

6

Cordas

11

Flautas

Cordas

16

B

Saxofones

Percussão

21

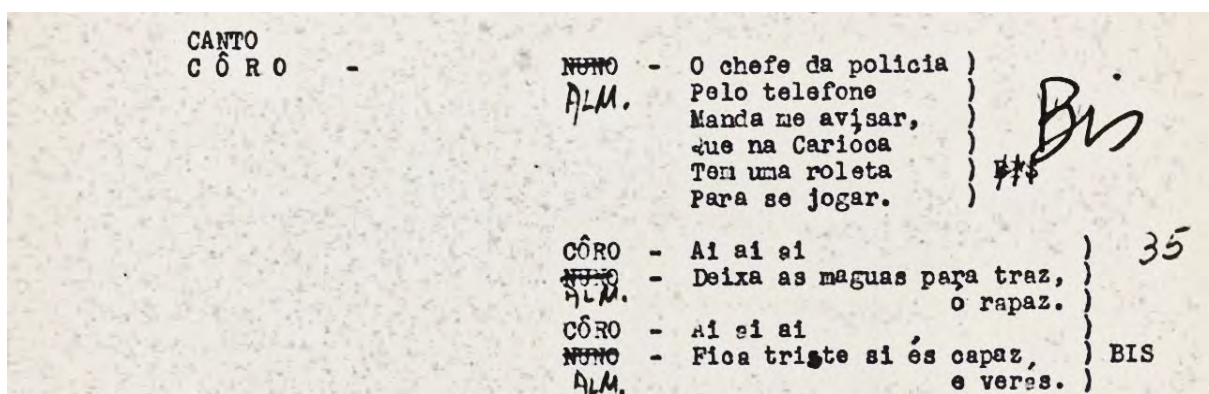
26

Cordas

The musical score is arranged in systems. Each system includes staves for different instruments: Saxophones, Strings (Cordas), Percussion (Percussão), Woodwinds (Madeiras, Flautas), and a Bass line. Section A (measures 1-15) starts with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The instruments play a rhythmic pattern of eighth notes. Section B (measures 16-26) starts with a key signature of one flat (Bb) and continues the rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rhythmic patterns.

Assim a trilha sonora de Gnattali procurava apresentar uma imagem sonora relacionada ao objetivo principal do texto de Almirante, que era de apresentar o nascimento do samba, mesmo que não modificando de forma marcante o acompanhamento rítmico harmônico. Um fato curioso ocorre logo após a locução na *performance* vocal de Almirante. É possível perceber na reprodução do roteiro, na figura 8, a palavra “bis” à direita da letra do samba, que indica ao cantor a repetição da estrofe antes do refrão. Contudo, conforme se pode comprovar em A17, (faixa 13 do CD 1 anexo) Almirante se esquece de repetir a estrofe, deixando a base executar todo o trecho sem a sua intervenção, e volta a cantar somente no refrão. A modificação ocasionada pelo engano de Almirante põe em evidência, ao contrário do que estava planejado, os arranjos pensados por Gnattali para o acompanhamento da *performance* vocal, executados pela base harmônica e pelo naipe de metais.

Figura 8 – Roteiro “Escolas de samba” da série *Aquarelas do Brasil*



Fonte: Almirante (1945, p. 2).

As possíveis razões para esse esquecimento também foram analisadas seguindo algumas pistas deixadas por Almirante no roteiro. As anotações feitas pelo pesquisador a lápis dão a entender que a interpretação da música “Pelo telefone”, originalmente atribuída ao cantor “Nuno”, teria sido incumbida posteriormente a Almirante, e a mudança indicada no roteiro pouco antes da transmissão.

Dessa forma, pode-se supor que Almirante, apesar de ter feito a pesquisa e escrito o roteiro, além de ter uma grande experiência como cantor de sambas e outros gêneros, não estivesse muito ensaiado ou seguro a respeito da forma da música, decidida antes da *performance* ao vivo, tendo por isso se equivocado em sua interpretação. Apesar da grande preocupação dos diretores com ensaios e anotações nos roteiros, percebe-se que tais enganos ocorriam, uma vez que não era possível fazer regravações – principalmente por se tratar, neste

caso, de uma *performance* complexa que envolvia inúmeros técnicos e músicos, bem como um considerável custo.

Almirante – como se viu em sua carta ao colunista Celestino Silveira citada na p. 187 –, não se considerava um músico erudito e, por isso, recorria aos maestros das emissoras onde trabalhava para a elaboração dos arranjos para as *performances* musicais que queria apresentar; não se abstinha, contudo, de dar os devidos créditos pela criação das trilhas musicais durante a apresentação dos programas. Apesar da confissão de Almirante sobre suas limitadas capacidades como arranjador e compositor, segundo Anna Paes (2012) o radialista tinha uma orientação estética muito clara no que toca às qualidades musicais e vocais da canção popular brasileira.

Essa orientação pode ser percebida nas observações feitas a lápis nos roteiros, como, por exemplo, na grafia das palavras “que(r)” e “faze(r)” no samba de Sinhô “Papagaio Louro”, para indicar ao coro a pronúncia mais adequada para a letra da canção – o objetivo era aclarar o significado das palavras e neutralizar qualquer regionalismo nas *performances* dos cantores. Percebe-se também na escolha das *performances* musicais e na elaboração dos tópicos dos programas essa mesma orientação estética: com os exemplos de diversas regiões do país não se dava excessiva ênfase a determinados aspectos regionais, com a intenção de englobar as sonoridades em uma identidade única, relacionada à ideia de brasilidade como forma de coesão simbólica.

Apesar da preocupação de Almirante com a pronúncia das letras das canções, o apresentador não procurava esconder alguns elementos da crítica popular presentes nos exemplos de canções trazidos aos programas. Veja-se, por exemplo, que a música selecionada por Almirante, conhecida também como “Fala, meu Louro” – composta por Sinhô para a revista teatral *Papagaio Louro*, que estreou em julho de 1920 no Teatro São José (Rio de Janeiro) – apresentava em sua letra uma crítica política, comum ao teatro de revista; a mensagem implícita, apesar de não ter sido mencionada nas descrições do programa, era evidente para a audiência.

Sinhô apresenta uma crítica ao político e jurista brasileiro Rui Barbosa, que havia sido derrotado na sua candidatura à presidência da república; sua reconhecida eloquência é retratada na crônica popular sob a forma do “bico dourado”. Evidencia-se nos sambas da década de 1920, segundo McCann (2004, p. 12), a particularidade do uso da música como forma de participação política de uma parcela da população que havia sido alijada do ainda

incipiente processo democrático do país. O teatro de revista, vale mencionar, representava um dos principais veículos de divulgação das obras dos compositores de samba antes da sua popularização pela radiodifusão comercial.

Outro exemplo relacionado à crítica política nas letras de samba pode ser percebido na omissão de uma estrofe do samba “Morro de Mangueira”, de Manuel Dias, que já havia feito parte de um programa homônimo apresentado anos antes na série *Instantâneos sonoros do Brasil*. O samba, diferentemente do que aparenta o refrão, trazia por exigência do DIP uma mensagem de exaltação ao trabalho e por isso o autor não teve nenhum problema com a censura ao submeter a gravação da composição em sua forma original. Contudo, se considerarmos somente o refrão (tal como a música figurou em ambos os programas), o sentido se modifica inteiramente, como se vê na transcrição abaixo, a partir do exemplo sonoro A23. (faixa 14 CD 1 anexo)

Morro de Mangueira (Manuel Dias)

(Refrão)

Eu fui a um samba lá no morro da Mangueira
Uma cabrocha me falou de tal maneira
Não vai fazer como fez o Claudionor
Para sustentar família foi bancar o estivador

(Estrofe)

Ó cabrocha faladeira
Que tens tu com a minha vida?
Vai procurar um trabalho
E corta esta língua comprida

Tal alteração na *performance* do samba produziu uma mensagem que exaltava a malandragem, contrária à foi apresentada por seu autor ao DIP. A modificação ocorreu também no outro programa que tinham se utilizado dessa música como exemplo; infiro que a significativa alteração no sentido da letra tenha sido planejada por Almirante, uma vez Gnattali não fez o arranjo para a segunda parte da música.

Sobre o processo de produção dos programas, as interações propostas no roteiro tinham que ser adaptadas à trilha sonora pelo arranjador com a antecedência necessária para que ele pudesse refazer os pontos de transição, relacionados às mudanças de clima planejadas

pelos diretores. Essas mudanças incluíam pontes instrumentais que tinham como objetivo sincronizar a trilha sonora às locuções e encenações. Nesse sentido, percebe-se a indicação do arranjador na transição instrumental durante a *performance* dos instrumentos de percussão das escolas de samba no exemplo sonoro A29. (faixa 15 CD 1 anexo) Como se observa nesse trecho, as mudanças de andamento e de levada tinham de ser feitas, por vezes, em separado da orquestra, após uma pausa e conseqüentemente a mudança de andamento, e o seu retorno coordenado pelo maestro, que procurava encaixar o arranjo novamente na levada percussiva.

A necessidade de manter a trilha sonora de fundo em todas as transições do programa, revelada por Gnattali em entrevista a Lourival Marques (1975), fazia com que os diretores tivessem que adaptar as trilhas às entradas dos cantores e à volta das locuções, o que não raramente provocava uma diferença entre o tempo previsto pela trilha sonora e o tempo efetivamente realizado pelo locutor. Tal processo atribuía ao cantor a responsabilidade de aguardar a repetição das modulações orquestradas por Gnattali, que coordenava ao vivo a *performance* dos músicos, para iniciar o número musical – dinâmica que suponho ter provocado o equívoco de Almirante na *performance* do samba “Pelo telefone”. Outro exemplo pode ser identificado em A18, onde se percebe claramente a assincronia entre a trilha sonora de fundo, a narração de Mauro Brasini e a entrada dos cantores. (Faixa 16 CD 1 anexo) Essas alterações produziam, assim, mudanças significativas de sentido que não estavam previstas originalmente nos roteiros, e somente resolvida a sincronia entre esses elementos, a superposição produziria os efeitos desejados.

Um exemplo onde essa adequada superposição de elementos sonoros e dramáticos torna-se mais evidente é quando os diretores trazem o ouvinte para dentro do ensaio da *performance* de uma bateria da escola de samba em A33, (faixa 17 CD 1 anexo) com o objetivo de exemplificar o som e o papel de cada instrumentista no grupo. Em tal dinâmica musical, percebe-se a estratégia de inclusão do ouvinte na cena por meio da encenação de Almirante, da atuação do diretor de bateria e das *performances* musicais dos percussionistas, que procuravam recriar o ambiente de um ensaio ao vivo em uma escola de samba. Não só as interações entre o locutor e os músicos eram importantes, como também a recriação do tempo musical característico de um ensaio, a fim de incluir a perspectiva do ouvinte na cena.

Figura 9 – Roteiro “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*

VOZ-APITO	--Atenção, Escola! (APITO)
<u>CENTRO</u>	- <u>ATACA O PEDAL DO RITMO:</u>
SPEAKER	- (Sobre o ritmo) O primeiro a atacar é o "centro", ou "bar-rica" ou "surdo". É a base do ritmo. Seguem-se os tambo-rins - pequeninos tambores feitos de pele de gato e nos quais batem os tocadores com pequenas varetas:
<u>TAMBORINS</u>	- <u>PRIMEIRO UM SÓ - DEPOIS O SEGUNDO:</u>
SPEAKER	- (Sobre o ritmo) Entram depois os pandeiros fazendo soar suas batinelas de tampas de cerveja...
<u>PANDEIROS</u>	- <u>BATIDA. DE PE'</u>
SPEAKER	- (Sobre o ritmo) Por fim, as mugidôras "cuícas". São cons-truídas com pequenas barricas com um dos lados coberto por uma pele esticada no centro da qual prende-se um pequeno pão, bem liso. Nele vai escorregando, untada de breu, a mão do tocador, extrahindo grunhidos, verdadeiros gemidos:
<u>C U Í C A</u>	- <u>GEMIDOS, GRUNHIDOS, ETC. SONS BEM VARIÁVEIS:</u>
SPEAKER	- (Sobre o ritmo) O conjunto instrumental denomina-se "bate-ria". É ao extravagante agrupado de sons que produz, dá-se o nome de "batucada":
<u>BATERIA</u>	- <u>CRESCE O VOLUME.</u>
SPEAKER	- (Sobre o ritmo) Sem a mais vaga idéa do que sejam as notas musicais, a menor noção de contagem de compassos, os toca-res de tamborins, pandeiros ou cuícas, têm uma perfeita intuição de ritmo. É graças a essa inata sabedoria que todos param instantaneamente, todos juntos, logo após o toque em que o "deretor de harmonia" anuncia o final:
APITO	- <u>TOQUE PROLONGADO</u>
BATERIA	- <u>SEGUE ALGUNS COMPASSOS E PÁRA INSTANTANEAMENTE.</u>
SPEAKER	- (No silencio rápido), Escolas de Samba!

Fonte: Almirante (1945, p. 4).

Como se nota no roteiro, figura 9, a regência do grupo é feita por Almirante, que desempenha o papel de mestre de bateria, indicando a entrada dos instrumentistas sonoramente ao som do apito. A *performance* foi toda pensada a partir do roteiro e as entradas, indicadas em vermelho, serviam para facilitar a montagem do arranjo e a interação entre os músicos que eram intercaladas pelas descrições do locutor.

Com o objetivo de alcançar uma maior qualidade técnica na transmissão e destacar a sonoridade dos diferentes instrumentos, vê-se na figura 9 a orientação para que os músicos responsáveis pela execução dos pandeiros se levantassem, devido ao baixo volume do instrumento em relação aos demais, bem como a recomendação para que os instrumentistas entrassem com um tamborim após o outro, ou para que fizessem determinadas ênfases nos

sons extraídos da cuíca a fim de evidenciar as diferenças sonoras presentes na descrição do locutor.

Outra modificação sonora que pôde ser percebida na gravação A34 está na escolha do instrumento de acompanhamento harmônico para os sambas com a batucada. Na figura 10, onde aparece a descrição sobre a *performance* das escolas de samba, pode-se ler também uma observação sobre o acompanhamento indicando o instrumento utilizado: violões, assinalados pelo arranjador como uma alternativa ao acompanhamento característico dos grupos de samba. Nas audições do programa, contudo, se constata que o timbre do instrumento harmônico presente na gravação é o do cavaquinho e não o do violão, que apresentaria uma tessitura mais grave. Tal mudança evidencia também o caráter imagético buscado pelos produtores, que procuravam reproduzir certas singularidades associadas pelo ouvinte à experiência nas escolas de samba. Essa ambiência estaria incompleta sem a sonoridade marcante do cavaquinho no acompanhamento harmônico tipicamente utilizado pelos grupos – mais adequado, por sua tessitura mais aguda, ao acompanhamento dos instrumentos de percussão, em maior número e volume.

Figura 10 – Roteiro “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*

SPEAKER - (Sobre a musica) Vivendo quasi que exclusivamente do ritmo, êsse extraordinario e ardente ritmo do samba, a musica das "Escolas" se resume, às vezes, numa batucada que se prolonga por uma noite inteira, sempre com o mesmo estribilho, interrompido somente pelos vergejadores -um que pergunta e outro que responde- e que vai intercalando quadrinhas conhecidas ou improvisadas, versos de metrica variavel mas que vão sendo geitosamente encaixados no ritmo e na melodia:

CÓRO
CANTO -

1ª VOZ: Adeus ó Coló, adeus ó Coló)
CÓRO: Adeus ó Coló, mulher da hora)
1ª VOZ: Adeus ó Coló, adeus ó Coló) BIS
1ª VOZ: Eu vou-me embora.)

VIOLÕES

Fonte: Almirante (1945, p. 4).

Algumas informações extras que surgiram a partir da leitura do roteiro se relacionam com as imagens sonoras criadas pelas trilhas de Gnattali, a fim de produzir uma relação icônica com os programas. Tais trilhas passaram a configurar uma assinatura musical nas aberturas e encerramentos dos programas da série. A partir do roteiro pude descobrir mais a respeito da vinheta oficial de *Aquarelas do Brasil* composta por Gnattali, especificamente no que se refere aos temas folclóricos que a constituem e que mantêm a ideia de uma colagem de elementos distintos tal como analiso no primeiro capítulo o processo de criação da “Fantasia brasileira nº 1”. Devido às modificações sonoras provocadas pelas *performances* sobre

música folclórica utilizadas nos programas, as técnicas orquestrais empregadas na vinheta por Gnattali passam a associar-se, por meio da “conexão indicial”, à transmissão dos programas. Na figura 11, as indicações do roteiro mostram que a primeira parte da vinheta se vale da canção folclórica “Terezinha de Jesus” com as seguintes observações: “tema popular, grandioso”. Já a segunda parte está relacionada à expressão “efeito de sanfona” e à observação “bem alegre”. Finalmente, no terceiro trecho musical que compõe a abertura, o tema utilizado é identificado como “sôdade matadêra”, que vem com a observação “melodia popular, grandiosa”.

Figura 11 – Roteiro “Escolas de samba”, da série *Aquarelas do Brasil*

ORQUESTRA	- <u>TEREZINIA DE JESUS. Tema popular. Grandioso.</u>
SPEAKER	- (Sobre a musica) "AQUARELAS DO BRASIL"! Quadros sonóros sobre costumes, tradições, festas e cantigas populares...
ORQUESTRA	- <u>EFEITO DE SANFONA. Bem alegre.</u>
SPEAKER	- (Sobre a musica) Temas legítimos do folclore apresentados na forma original, e pela orquestra em arranjos altamente descritivos...
ORQUESTRA	- <u>SÔDADE MATADÊRA. Melodia popular. Grandioso.</u>
SPEAKER	- (Sobre a musica) Um programa de "ALMIRANTE", RADAMÉS GNATTALI e JOSÉ MAURO, Narrador: MARIO BRASINI.

Fonte: Almirante (1945, p. 7).

Tanto no tema de abertura, em A4 e A46, como nas inserções do patrocinador, em A5 e A47, as execuções são nitidamente idênticas, dando a impressão de que foram gravadas previamente a fim de garantir o efeito icônico desejado por meio da repetição da experiência sonora. A trilha apresenta em sua estrutura rapsódica uma sequência variada de elementos musicais que reproduzem os elementos dramáticos exemplificados nas descrições do roteiro – grandioso, alegre e saudoso –, simbolizando a diversidade dos temas tratados nos programas da série.

Estão indicadas também na figura 11 a vinheta oficial, os textos dos anúncios e o encerramento intitulado “rápido característico”, em A6 e A48 – que, a julgar pela semelhança de timbres e dinâmicas, também parecem ter sido reproduzidas de discos. Já o som icônico do motor do avião associado ao comercial da Pan-American World Airlines opera outros signos semióticos. Ao mesmo tempo que leva os ouvintes para as viagens musicais propostas pelo programa, o iconismo sonoro produz uma associação indicial com a empresa de aviação

patrocinadora dos programas. Vale destacar que a frase repetida em todos os programas da série, “Pelos caminhos do céu se abraçam na terra os homens de boa vontade”, é proferida por Almirante, cujo timbre de voz era facilmente reconhecido pela audiência, graças à sua grande experiência com os programas de auditório.

O modelo de *performance* radiofônica criado por Gnattali, Almirante e José Mauro, como se viu, buscava apresentar os signos sonoros e linguísticos de forma integrada, dando determinadas ênfases à narrativa por meio da trilha sonora que atuava de forma praticamente contínua em todo o programa. A sensação do “ao vivo” é evocada em alguns trechos pela *performance* da batucada, que “insere” o ouvinte em um ensaio de escola de samba. Além das *performances* ao vivo que fazem parte da estratégia de recriação da *performance* musical em estúdio, os produtores se utilizam também de gravações de amostras sonoras como a do som do avião, feitas com os recursos indiciais acionados pela gravação, a fim de atribuir uma identidade sonora à abertura e ao encerramento dos programas. Ademais da *performance* dos músicos, técnicos e diretores durante as gravações em estúdio, ocorria, conforme se descreveu anteriormente, a participação dos ouvintes por correspondência postal com sugestões e críticas aos produtores dos programas.

Quanto aos gêneros musicais apresentados, ao pensarmos nos signos sonoros associados ao samba presentes nas narrativas de sua gênese, como um elemento discursivo e performático, podemos perceber nas imagens sonoras produzidas as estratégias de legitimação das escolas de samba enquanto construções simbólicas que faziam referência tanto aos afro-brasileiros como seus criadores, como à música popular urbana carioca como um contexto de modernização essencial para a popularização do gênero. Esse discurso alteraria a questão étnico-racial do samba ligada de forma restrita à escravidão por meio da homogeneização de seus elementos sonoros característicos, tendo como mito fundacional a cidade do Rio de Janeiro e como elemento popularizador as escolas de samba.

Pode-se inferir ainda que esse programa, centrado na veiculação do samba como símbolo de brasilidade, procurava atribuir ao gênero a denominação de música popular carioca. Tal sonoridade sintetizaria os elementos essenciais da brasilidade em um gênero local tipicamente urbano e comercial, por meio de um discurso de autenticidade ligado à identidade nacional e à miscigenação racial enquanto os principais valores de sua tradição. Não somente o samba mas também o baião, o frevo e o choro foram gêneros que tiveram espaço na série e construíram as relações identitárias de brasilidade e diversidade na música e na cultura brasileira.

No âmbito internacional a participação dessas produções no projeto pan-americanista possibilitou aos músicos e produtores a transmissão de programas comerciais de rádio com um grande conteúdo informativo e cultural, responsáveis por uma concepção de brasilidade que passou a ser aceita por diversos setores da sociedade passando a simbolizar essa identidade em contextos nacionais e internacionais. Tal concepção de “brasilidade” tinha como foco a construção dos gêneros musicais por meio de certos elementos presentes nas manifestações folclóricas transformadas pelo processo de normalização operados pela mídia sob o signo da gênese da música popular brasileira.

Pode-se inferir, com base nas revisões críticas da historiografia sobre música popular – tais como as realizadas por Vianna (1995), Sandroni (2001) – que tais concepções de brasilidade e autenticidade, acionadas pelas narrativas e pelos arranjos musicais presentes nos programas, foram assimiladas tanto pela bibliografia dos historiógrafos da música popular – produzida por Araújo (1963), Vasconcelos (1977), Almirante (1963) dentre outros – como por aquela relacionada com a formação de um conhecimento “musicológico” – Corrêa de Azevedo (1952) e Almeida (1924/1942) por exemplo –, produções que acabaram por influenciar as percepções contemporâneas dessa música.

* * *

Passo agora para as considerações sobre a gravação de “Railroad songs”, programa da série *Wellspring of music* escrito e comentado por Alan Lomax, que teve como diretor Earl McGill, como apresentador Neil Welch e como convidados especiais Burl Ives, Pete Seeger, Golden Gate Quartet, Josh White e Huddie Leadbelly.

*AUDIÇÃO COMENTADA DA GRAVAÇÃO DO PROGRAMA
“RAILROAD SONGS”, DA SÉRIE WELLSPRING OF MUSIC
Columbia Broadcast System (CBS), terça-feira, 15 de abril de 1941, 9h 15min
Duração total: 29min 20s*

B1

B1 00'00''-00'13'' – Chamada de trompete.

B2 00'14''-00'24'' – Locutor a cappella anunciando o 25º programa da série.

B3

B3 00'25''-01'15'' – “Midnight Special”, música-tema do programa caracterizado no estilo country blues com elementos da música urbana norte-americana, pelo coro do Golden Gate Quartet. A música passa para o fundo a partir do início da apresentação, narrada pelo locutor oficial da CBS, Neil Welch, voltando ao primeiro plano ao final.

B4 01'16''-01'30'' – O locutor anuncia os convidados especiais e apresenta Alan Lomax como um especialista da LOC em folclore americano.

B5 01'31''-01'45'' – Lomax inicia o programa com um texto falando sobre os significados das linhas férreas nos EUA. O texto procura demonstrar que elas simbolizam a liberdade e que o sistema de trens do país é visto por diferentes perspectivas por cada uma das pessoas que o utiliza.

B6 01'46''-02'10'' – Encenação de um embarque de trem: o fiscal anuncia os destinos e ao fundo é possível identificar uma série de sons característicos das estações.

B7 02'11''-02'22'' – Lomax volta a discorrer sobre o alcance e as utilidades das estradas de ferro, bem como sobre seus significados para as pessoas. O pesquisador apresenta o texto em forma de prosa, evocando imagens descritivas e terminando com a ideia de que é possível fazer música com os nomes dos locais de partida e destino das linhas férreas.

B8 02'23''-02'50'' – Os convidados passam a falar os nomes das linhas, tal como Lomax sugere, alternadamente.

B9

B9 02'51''-03'08'' – Rock Island Line, uma das mais conhecidas linhas de trem dos EUA, é a última mencionada, o que dá a deixa para o tema musical de mesmo nome performatizado por Huddie Leadbelly e o restante dos convidados.

B10 03'09''-03'30'' – Ainda sobre as perspectivas musicais relacionadas às linhas férreas, Lomax propõe que se os seus nomes fazem poesia, os sons de suas máquinas fazem a música, iniciando um texto parcialmente dramatizado em que jovens de uma pequena cidade comparam sonoramente um trem com 200 cavalos relinchando.

B11 03'31''-04'28'' – Após o som do apito, Lomax sugere que outros sons presentes nos trens também podem soar como música. As falas seguem intercaladas com os diferentes sons do trem e as respectivas descrições, feitas pelos convidados, que contam o que o som do trem significa para cada um.

B12

B12 04'29''-05'02'' – O tema “Rock Island Line” entra novamente, finalizando com um apito de trem.

B13 05'03''-05'24'' – Lomax, se referindo aos exemplos, conclui que o fato de existirem tantas canções sobre as linhas férreas estaria relacionado a rica sonoridade trazida pelo padrão rítmico dos sons de suas máquinas.. Em seguida, Niles Welch apresenta uma canção feita por irlandeses que trabalhavam na empresa Union Pacific e que construíram as estradas de ferro em direção ao oeste do país no século XIX.

B14 05'25''-05'32'' – Fala de Mike, personagem criado e interpretado por Burl Ives procura imitar o sotaque dos irlandeses e encenar o cotidiano desses trabalhadores.

B15 05'33''-05'51'' – O locutor oficial da CBS, Niles Welch, explica por meio de números quanto os irlandeses tiveram que trabalhar para concluir um trecho das linhas de ferro entre

as costas leste e oeste do país, em resposta ao desafio proposto para o grupo que construísse mais rápido um dos trechos da linha férrea.

B16

B16 05'52''-06'55'' – É apresentada “Paddy works on the erie”, canção irlandesa que fala do trabalho nas estradas de ferro. Ives volta a cantar com sotaque irlandês, acompanhado do coro nos refrãos.

B17 06'56''-07'08'' – O locutor Niles Welch fala da disputa entre os trabalhadores irlandeses do leste e do oeste do país ocorrida 62 anos antes, preparando para a dramatização que começaria a seguir.

B18 07'09''-07'47'' – O personagem irlandês interpretado por Ives volta para narrar a façanha de seu grupo e a seguir descreve as músicas do folclore irlandês que cantavam após o almoço.

B19 07'48-09'48'' – É apresentada a canção “Drill, ye tarriers, drill”, publicada pela primeira vez em 1888 sob autoria de Thomas Casey e Charles Connolly. A canção é diretamente associada às construções das estradas de ferro nos EUA; a música tem um formato semelhante a “Paddy work on the erie”, com estrofes, solos e refrão entoado pelo coro, que acentua as palavras “blast” e “fire”. Ao final da performance, o locutor conta o resultado da disputa, com um acompanhamento leve ao violão, para logo em seguida o cantor entoar a estrofe final.

B20 09'49''-10'05'' – Lomax revela que enquanto os irlandeses construíram as estradas para o oeste, no sul foram os trabalhadores negros que fizeram esse serviço, e passa a apresentar as canções de trabalho criadas pelos grupos negros do sul do país.

B21 10'06''-11'07'' – É apresentada então a canção de trabalho “Old hammer”; em um determinado momento, Lomax volta a falar chamando a atenção sobre a letra da música que trata do herói John Henry, que morreu trabalhando nas estradas de ferro.

B22 11'08''-11'21'' – Lomax volta para falar a respeito de John Henry, que tornou-se um herói negro cultuado por todos os trabalhadores no sul. Ele anuncia então a dramatização na qual os trabalhadores dão as suas versões sobre quem era John Henry.

B23 11'22''-12'21'' – As versões acerca da vida de John Henry são dramatizadas pelos músicos convidados; apesar de diferenciarem-se umas das outras, todas valorizam os seus feitos, aumentando a cada relato a genialidade de seu herói. Ao final, os convidados contam como o herói tinha desafiado uma máquina fabricada pela empresa férrea para bater os pinos substituindo-os no trabalho, derrotando-a.

B24 12'22''-14'33'' – É apresentada uma canção que narra a história de John Henry. A música é acompanhada por uma guitarra típica do blues do sul, tocada por Josh White.

B25 14'34''-14'51'' – Niles Welch volta para fazer o anúncio do programa e da vinheta da CBS. (Antigo corte do programa exatamente às 9h30).

B26 15'52''-15'25'' – Os músicos voltam com a canção “Mobele”, que fala dos locais de trabalho nas prisões ao sul do país e das suas dificuldades.

B27 15'26''-15'44'' – Lomax narra um texto em que procura descrever as gangs de trabalhadores e o ambiente pesado de trabalho nas linhas de trem.

B28

B28 15'45''-20'12'' – Trecho dramatizado no qual um capataz anuncia o trabalho a ser feito e junta a “gang”. A dramatização é intercalada pelo canto de trabalho responsorial “Ho,

boy, caincha line?”, no qual o cantor principal, atuando como “líder”, chama o coro, que entra logo após a frase inicial. Ao fundo ouvem-se cantos e sons de martelos. Após os três primeiros trechos, o capataz volta para apressar o grupo, a fim de que o trabalho de alinhamento dos trilhos termine antes do trem passar. Quando a “gang” volta a trabalhar, a canção muda: “Oh Lula” aborda a saudade da terra natal e da mulher amada. O capataz volta mais duas vezes, interrompendo a canção, para acelerar o trabalho antes da fala final, quando os trabalhadores são retirados da linha e se ouve o som de um trem passando.

B29

B29 20’13’’-22’37’’ – Nesta parte do programa uma gaita de boca passa a substituir o som da máquina e do apito do trem. Lomax anuncia a história de um trem antigo que andava muito devagar; os convidados vão contando as suas versões, intercaladas pelo som da gaita.

B30 22’38’’-23’26’’ – A gaita faz a introdução para uma música que utiliza como letra os nomes das linhas férreas do país, passando a acompanhar o cantor que também procura imitar o som do trem. Aos poucos, a gaita vai saindo para a entrada de um banjo que faz a conexão com a música seguinte, sobre o mesmo tópico, cantada e tocada por Pete Seeger.

B31 23’27’’-24’45’’ – Pete Seeger apresenta o tema “Wabash cannonball”, editado por J. A. Roff em 1882 com o nome “The great Rock Island Route”. A letra da música fala dos trens e de suas conexões pelo país, acompanhada por um banjo e uma guitarra. A canção foi performatizada com um arranjo no gênero bluegrass, tal como era conhecida desde a sua primeira gravação pela Carter Family em 1929.

B32 24’46’’-24’57’’ – A gaita volta novamente, fazendo o apito do trem em uma performance mais melancólica. Lomax declara ser este o som mais solitário do mundo.

B33 24’58’’-25’25’’ – Os convidados contam o que o som da gaita os faz lembrar.

B34 25’26’’-26’29’’ – O último a falar é Leadbelly, que revela que a gaita o fazia lembrar “Rock Island Line”; eles voltam a cantar a canção sobre a linha de trem. A voz estridente de Leadbelly é intercalada por outra bem grave, provavelmente de um dos cantores do Golden Gate Quartet.

B35 26’30’’-26’56’’ – Lomax conta sobre o trem Midnight Special, que era o mais triste de todos, pois passava perto das prisões; sua luz era considerada pelos prisioneiros como um símbolo de esperança pela liberdade. Ao final Lomax, anuncia a música com o mesmo nome.

B36

B36 26’57’’-27’59’’ – “Midnight Special” é cantada por Leadbelly acompanhado por sua guitarra de 12 cordas, com o arranjo vocal do Golden Gate Quartet. A música termina com o apito de um trem.

B37 28’00’’-28’33’’ – O locutor oficial volta novamente para apresentar os convidados, e anunciar que este é o último programa de Lomax na série.

B38 28’34’’-29’20’’ – Volta a música “Midnight Special” com o anúncio do tema da semana seguinte, apresentado no último programa sinfônico. O tema seria a velocidade, o movimento e o transporte, trazendo a orquestra da CBS, dirigida por Bernard Herrmann, e o compositor Philip James responsável pelos comentários musicais. O locutor informa ainda que o programa apresentado foi escrito por Alan Lomax e dirigido por Earl McGill; termina a transmissão apresentando-se como Niles Welch.

Os programas da série *Wellspring of music* eram sempre introduzidos pelo locutor da CBS, que introduzia o tema do programa, Alan Lomax e seus convidados. A introdução tinha como pano de fundo uma canção representativa do tópico a ser abordado – no programa “Railroad songs”, a canção escolhida para servir de fundo sonoro foi “Midnight Special”.

A *performance* da canção ao vivo de Huddie Leadbelly – juntamente com Lomax e os demais músicos convidados –, procura recriar a sonoridade da gravação feita por Alan e John Lomax em junho de 1933, quando, ao visitarem a prisão de Parchmann (no estado do Mississippi), conheceram Leadbelly. A canção foi incluída no primeiro livro de Alan e John editado pela Macmillan, *American ballad and folk songs (1934)* curiosamente, a transcrição de Charles e Ruth Seeger teve como base outra gravação, feita pelos pesquisadores na penitenciária Jail House Bound com Ernest “Mexico” Williams, também em 1933 (antes, porém, de terem escutado Leadbelly pela primeira vez). Esta versão da canção difere muito da versão feita por Leadbelly, principalmente pela interpretação mais lenta e sem acompanhamento harmônico de Williams. A gravação só seria lançada comercialmente anos mais tarde pela gravadora Decca, no disco *John Lomax’s first southern prison recordings*. Essa incidência de diferentes versões evidencia o processo de criação coletiva da música que possibilitou aos pesquisadores optar pela versão que mais lhes agradava.

Leadbelly, que passou a ser agenciado pelos pesquisadores nesse período, interpretava a canção em um andamento mais rápido modificada pelo seu acompanhamento na guitarra; além disso, apresentava novas estrofes, que foram incorporadas nas descrições dos contextos de criação da música utilizadas por Lomax nas locuções do programa da CBS. A primeira versão comercial de “Midnight Special”, gravada por Leadbelly na gravadora Victor, data de junho de 1940 (um ano antes da transmissão do programa “Railroad songs”) e foi produzida por Lomax. Essa gravação incorporou uma sonoridade urbana trazida pelos arranjos vocais do Golden Gate Quartet, que contrastava com o estilo mais regional das *performances* registradas nas gravações de campo da LOC, bem como do primeiro registro fonográfico da música (então denominada “The Midnight Special blues”), feito por Sam Collins no estilo *country blues* em 1927. No livro *Hard hitting songs for hard-hit people*, publicado por Alan Lomax, Woody Guthrie e Pete Seeger em 1967, a versão que aparece se aproxima daquela interpretada no programa, com os novos versos e variações melódicas de autoria de Leadbelly – essencialmente distinta das edições anteriores registradas pelos pesquisadores.¹¹¹

¹¹¹ Segundo Szwed (2010), os direitos autorais da canção foram objeto de disputa judicial entre Leadbelly e Alan e John Lomax. A publicação da versão de Leadbelly no livro de 1967 – desta vez escrita não por Charles

Lomax tinha como estratégia adaptar as *performances* musicais registradas pelas gravações de campo para uma linguagem mais comercial, mantendo alguns instrumentos típicos e acrescentando sonoridades urbanas. No texto produzido para a apresentação do programa, Lomax procura apresentar os afro-americanos como parte da sociedade norte-americana, enaltecendo heróis como Casey Jones e John Henry, além dos trens como mitos modernos.

Assim, após algumas repetições do refrão da música, em B3 Niles Welch introduz o texto escrito por Lomax especialmente para o programa, com o refrão em volume reduzido. O locutor anuncia o tema do programa e o contexto de criação das canções de trabalho:

O povo americano foi pioneiro na construção de estradas de ferro. Ele lançou grandes linhas cruzando o país a fim de escoar seu trigo, seu carvão e seu gado. Ele criou canções e baladas nas estradas de ferro. Ele fez heróis de trabalhadores como Casey Jones e John Henry e de trens como o Old 97, o Old nº 9 e o Little Black Train. (Lomax, 1941, p.1).¹¹²

A canção “Midnight Special”, transcrita no exemplo musical 3 a partir do excerto B3, (faixa 18 CD 1 anexo) foi executada por um coro, em sua maior parte em uníssono, acompanhado pela guitarra de 12 cordas de Leadbelly que cantava uma segunda voz, uma terça menor acima. A forma da melodia apresenta um tempo extra no último compasso que rompe com a quadratura escrita. Para a sua transcrição foi necessário a inclusão de um compasso de dois tempos ao final do refrão. Essa diferença de metricidade era ajustada pelo grupo durante a *performance*. O tempo extra ao final do refrão, presente na versão de Leadbelly, não aparece na transcrição de Charles e Ruth Seeger para o livro *American ballads and folk songs* (Lomax; Lomax, 1934), baseada da gravação de Williams; aparece, contudo, nas versões gravadas por Leadbelly e na posterior edição da música em 1967, o que sugere ser este um elemento trazido diretamente da interpretação peculiar do músico.

Seeger e Ruth Crawford, mas por seu filho Pete Seeger – teria resultado dessa controvérsia. Os pesquisadores passaram a apoiar Leadbelly, uma vez que teria sido a sua interpretação que deu à canção notoriedade.

¹¹² No original: “*The American people pioneered railroad building. They flung great lines of steel rails across the country to haul their wheat and coal and cattle. They made railroad songs and ballads. They made heroes out of railroad men like Casey Jones and John Henry and out of railroad trains like the Old '97, the Old No. Nine and the Little Black Train*”.

Exemplo musical 3 – Transcrição da canção “Midnight Special” como apresentada no programa “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*, transmitido pela CBS no dia 15 de abril de 1941

The image shows a musical score for the song "Midnight Special". It consists of two staves of music in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The first staff is labeled "Voice" and contains the vocal melody. The second staff is an instrumental accompaniment. Chord symbols are placed above the notes: A-flat (Ab) above the first measure, D-flat (Db) above the first measure of the second system, and A-flat (Ab) above the final measure. The score includes a repeat sign in the second system and a key signature change to 2/4 time at the end.

A canção representa a sonoridade que Lomax buscava nas viagens de coleta de gravações por exemplos da música *folk* afro-americana. Dentre as canções que registrou nos estados do sul do país, Lomax acreditava que as que integraram o repertório deste programa eram as que melhor representavam as raízes da música afro-americana, por terem sido produzidas em locais onde a indústria cultural não teria influência – os campos prisionais.

A execução do arranjo apresenta as modificações harmônicas e melódicas introduzidas por Leadbelly e incorpora, paradoxalmente, elementos da música popular urbana comercial. Segundo Porterfield, após a estreia do programa, John Lomax escreveu a Alan sobre a *performance* do Golden Gate Quartet, afirmando que o grupo tinha “coesão e precisão”, mas que suas canções eram travestidas, “superfinas, acrobáticas, *tin-panny jazz*”, bem diferentes das “extensas, ponderosas e grandiosas canções genuínas dos negros” (Porterfield, 1996, p. 421).

A construção de uma sonoridade imaginada para a abertura dos programas se pautava inicialmente pela apresentação da canção como pano de fundo para a locução do comentador, antes de serem apresentadas as encenações e as demais *performances* musicais previstas no roteiro. Tal como a canção-tema, uma grande parcela das músicas escolhidas para retratar as atividades dos trabalhadores afro-americanos e irlandeses no programa constam do livro *American ballads and folk songs* (Lomax; Lomax, 1934) – que, como se viu nos capítulos anteriores, serviu tanto de guia para os roteiros como de fonte de registro dos direitos autorais das músicas atribuídas aos pesquisadores, influenciando também os discursos sobre os grupos sociais representados.

Alguns elementos presentes no roteiro escrito por Lomax acabaram sendo modificados durante as *performances*, apresentando algumas alterações significativas e outras pontuais.

Podem-se perceber, por exemplo, certas omissões de palavras consideradas pelos músicos e produtores como ofensivas, ou a contração de alguns nomes, ou ainda mudanças na ordem das *performances* musicais.

Em B9 ocorre a primeira modificação significativa na *performance* do programa: no lugar da música “Midnight Special” é apresentada outra canção, “Rock Island Line”, um dos primeiros sucessos fonográficos de Leadbelly como cantor profissional. A canção é performatizada mais uma vez após a dramatização, com a gravação do som de um trem como fundo sonoro em B12, (faixa 19 CD 1 anexo) trecho em que o roteiro indica somente a repetição da música. Sobre essa modificação, é importante considerar a estratégia da CBS de aproveitar os programas radiofônicos para a divulgação das gravações comerciais de empresas ligadas à emissora – tal como a Victor, responsável pela gravação da canção de Leadbelly.

Além da troca na ordem de apresentação das canções, algumas questões pontuais podem ser percebidas na *performance* vocal sobre os irlandeses, realizada por Burl Ives. Ives, que conhecia bem o repertório, inicia a sua participação em B16, (faixa 20 CD 1 anexo) apresentando a música “Paddy works on the Erie”, uma canção de trabalho originalmente associada ao mar e adaptada posteriormente aos trabalhos nas ferrovias – é a única canção irlandesa do programa presente no livro de Alan e John Lomax (1934).

Atuando tanto na fala quanto no canto associado aos trabalhadores irlandeses, Ives tenta manter-se fiel ao sotaque típico daqueles; perde, contudo, a clareza em algumas das frases. Quanto às narrativas, a menção as *gangs* neste caso de trabalhadores livres e pagos, é feita de forma mais suave que nas encenações sobre o trabalho dos afro-americanos nas estradas de ferro ao sul do país; o locutor ressalta o recorde conquistado pela grande capacidade de trabalho do irlandeses, não mencionando se tratar de uma atividade profissional ou de um trabalho forçado, tal como ocorria nas prisões ao sul do país. De forma geral, as *performances* que tratam do cotidiano dos trabalhadores negros e irlandeses deixam a impressão de que as falas dos grupos sociais representados foram adaptadas e os sotaques nos diálogos por vezes suavizados, o que facilitava a compreensão do conteúdo dramático por audiências não acostumadas a tais linguagens regionais.

As diferenças entre as relações de trabalho dos irlandeses e as dos afro-americanos, apesar de não estarem claramente descritas nos textos do roteiro, podem ser percebidas durante as *performances* musicais e encenações. Os feitos do herói negro John Henry são

apresentados no programa como um contraponto às façanhas das *gangs* irlandesas, que estabeleceram o recorde na construção nas ferrovias ao norte do país. Por outro lado o tipo de trabalho realizado em cada contexto, demonstrado nas letras das músicas e nas encenações, revela, como veremos a seguir, a situação de escravidão a que estavam submetidos os trabalhadores afro-americanos, ao contrário dos irlandeses.

O componente de racismo das relações de trabalho nas estradas de ferro pode ser percebido claramente nas encenações feitas pelos músicos durante a primeira canção de trabalho apresentada, “John Henry”, cuja letra apresenta um resumo da trajetória do herói. A música não possuía uma autoria definida até meados da década de 1950, bem antes disso, porém, surgiram as primeiras encenações sobre John Henry, protagonizadas por Josh White e outros atores negros tal como nos revela a biografia de Josh White escrita por Wald (2002, p. 50).

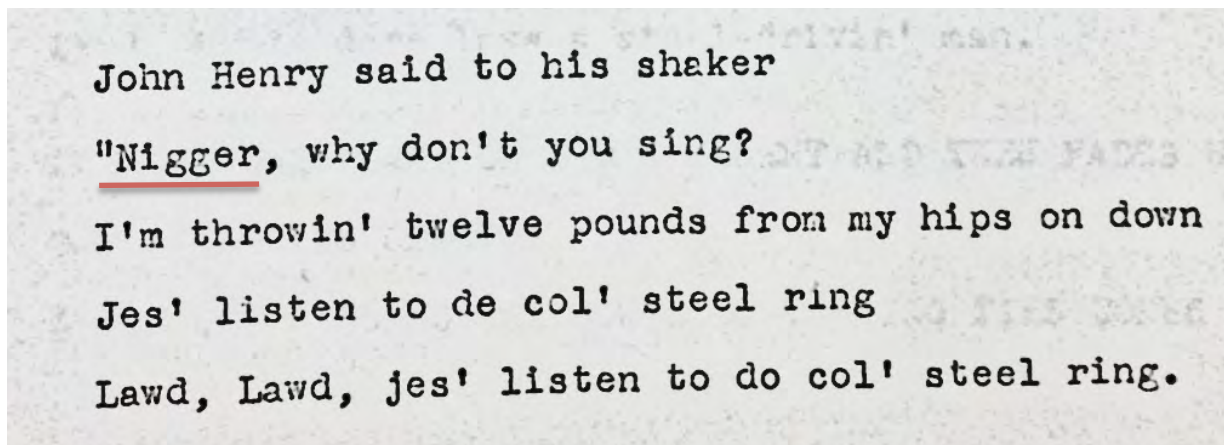
Com base nessas informações, infiro que as *performances* presentes neste trecho do programa tenham sido baseadas no musical, uma vez que a *performance* indicada no roteiro é de Josh White e do Golden Gate Quartet, artistas que participavam de produções da Frente Popular (Denning, 1996, p. 91, 119). As influências trazidas pelos músicos para o programa podem ser notadas na *performance*, que, além de apresentar uma forte referência ao *blues* urbano pela guitarra de White – que teria sido um dos discípulos do *bluesman* Blind Willie Johnson –, apresenta algumas modificações significativas em relação ao roteiro, tanto no formato como na letra, que inclui duas estrofes não previstas.

O processo de produção das *performances* musicais, como se descreveu anteriormente, era acordado e ensaiado antes da transmissão, quando era definida oralmente a ordem das estrofes bem como as tonalidades e solos que deveriam ser interpretados pelos músicos ao vivo. O conteúdo dramático, apesar de o conteúdo dramático permanecer o mesmo, as *performances* acabavam se modificando nos ensaios quando eram introduzidas novas falas e uma nova ordem das estrofes das canções, o que representava mudanças significativas em relação ao que havia sido previsto por Lomax no roteiro. Durante os ensaios, que eram acompanhados pela equipe de produção da CBS, os diretores buscavam ambientar as encenações com os efeitos sonoros, recurso que enfatizava as dinâmicas de interação entre os músicos e o locutor.

As alterações mais expressivas na letra da música referem-se diretamente à questão da identidade social dos afro-americanos. Na quarta parte da letra da canção, onde originalmente

constava a palavra “nigger”, referindo-se ao herói da narrativa, ocorre uma substituição pelas palavras “big boy” – como se ouve na faixa 21 (B28) –, que ocultam o conteúdo racista presente no original.

Figura 12 – Roteiro de “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*



John Henry said to his shaker
"Nigger, why don't you sing?
I'm throwin' twelve pounds from my hips on down
Jes' listen to de col' steel ring
Lawd, Lawd, jes' listen to do col' steel ring.

Fonte: Lomax (1941, p. 10).

Tal alteração pode ter sido feita até mesmo pelos músicos durante o ensaio, uma vez que esse era um tema sensível entre eles, muitos dos quais ativistas do movimento pelos direitos civis dos afro-americanos. Tanto as falas como a letra da canção “John Henry” foram transcritas diretamente do livro *American ballads and folk songs* (Lomax; Lomax, 1934) e adaptadas às *performances* dos programas. A modificação mais sensível porém seria a inclusão do quarteto vocal o que se diferenciava essencialmente do que foi gravado em campo pelos pesquisadores.

É justamente após a *performance* da música “John Henry” que são introduzidas as partes mais teatrais do roteiro, incluindo a intervenção do diretor e dos sonoplastas, que procuravam produzir uma indicialidade nas *performances* por meio da associação icônica com os contextos revelados pela pesquisa de campo. Na figura 12 são apresentados mais detalhes sobre o trabalho dos afro-americanos nas estradas de ferro ao sul do país, por meio da performance da música “Ho boys caincha line'em?”. A música de trabalho foi gravada pela primeira vez por John e Alan Lomax em 1936 numa prisão no estado do Alabama sendo posteriormente editada em 1947 no livro *Folk song USA: the best American ballads* (1947, p. 275).

Pode-se observar na figura 12 algumas sinalizações quanto à sonoplastia que deveria ser acrescida durante as transmissões: “*sound of bars*”, ou “som de marteladas”, efeito

produzido pelo choque entre duas barras de ferro, que deveria ser emitido simultaneamente à pronúncia das sílabas “*ho*” e “*line*”; e “*sound of feet*”, ou “som de pés”, que se refere aos passos dos trabalhadores.

Figura 13 – Roteiro “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*

LEAD BELLY: Ho, boys, is you right?
 GANG: Done got right.
 LEAD BELLY: If I could I sholy would,
 Stand on the rock where Moses stood.
 (SOUND OF BARS ON ACCENTED SYLLABLES)
 GANG: Ho, boys, caincha line 'em?
Ho, boys, caincha line 'em?
Ho boys, caincha line 'em?
 See Eloise go linin' track/
 LEADER: Little Evaline, settin' in the shade,
 Fig'in' on the money I done made,
 CHORUS:
 LEADER: Jack the rabbit, Jack the bear,
 Can't you move it just a hair.
 CHORUS:
 FOREMAN: That one's made all right boys so, wait a minute, stop
 right there. Put your guns on your shoulder and come
 walkin' back.
 (SOUND OF FEET)

Fonte: Lomax (1941, p. 13).

As vozes do líder eram interpretadas por Leadbelly e a dos trabalhadores pelos demais músicos. As *performances* eram sonorizadas durante as transmissões, em ações coordenadas por Lomax e pelo diretor Earl McGill. Tais intervenções, que podem ser ouvidas em B16, conferem ao trecho uma dramaticidade extra, que inclui a perspectiva do ouvinte na cena. Esses recursos, como se viu no capítulo 3, já haviam sido utilizados por Lomax durante as gravações de campo e reproduzidos em *performances* ao vivo. Contudo, no formato

radiofônico o conteúdo simbólico e indicial introduzidos nas *performances* foi recebido de forma diferente pela audiência, que podia sentir como se estivessem dentro dos campos de trabalho, sem que os diretores precisassem explicar a utilidade de tais canções de forma explícita, exemplificadas, portanto, nas encenações.

Na palestra “Reels and Work Songs” realizada 1943 na LOC em comemoração aos 75 anos de abolição da escravidão nos EUA, Lomax declara que as canções de trabalho dos negros nas linhas férreas ao sul do país tinham uma função motivacional, variando o estilo conforme a natureza do trabalho realizado (Cohen, 2003, p. 74-76).¹¹³ A canção “Spiking song”, por exemplo, relacionava-se ao processo de fixação (*spike*) das vigas após os trilhos terem sido alinhados. Assim, a frase que puxa a canção é intercalada com as marteladas – processo que não só mantém o ritmo de trabalho como ajuda a evitar acidentes entre os trabalhadores.

Além das funções icônicas trazidas pelas *performances* das canções e pelas encenações do cotidiano dos grupos de trabalhadores, notam-se nas partes encenadas do programa outras alterações em relação ao texto original. Na fala do capataz, performatizada por um dos músicos, Lomax utiliza-se da expressão *gang*, que se aplica tanto a um grupo de trabalho de homens livres como a um grupo prisional denominado *Prison Work Gang*; o conteúdo realista, que evidencia a condição submissão do trabalhadores, pode ser percebido na fala do capataz em B28, na qual grita para as *gangs* que trabalhem como se estivessem sendo pagas.

Nessas *performances* se constata que a militância política de Lomax contra o preconceito sofrido pelos negros na sociedade norte-americana, apesar ter sido atenuada no contexto da radiodifusão educativa para as escolas, com o corte de determinados termos associados neste período ao racismo, ainda pode ser percebida pela crítica social presente nas encenações dos trabalhadores negros nas prisões ao sul do país. Tais menções as condições ainda precárias dos negros, demonstram que a militância de esquerda assumida pelo pesquisador nesse período, que como revela Denning (1996) estaria atuando na indústria cultural como um “agente infiltrado”, buscava difundir implicitamente nas *performances* dos programas a crítica social em relação ao racismo ao público norte-americano.

¹¹³ A palestra, transcrita e publicada por Cohen, foi proferida por Lomax em 1943 no auditório da LOC. O pesquisador mostrou algumas gravações realizadas com seu pai nas prisões do sul e apresentou também algumas *performances* musicais ao vivo com seus convidados – entre eles o Golden Gate Quartet. Tais *performances* se assemelham muito às encenações realizadas no programa “Railroad songs”, da série *Wellspring of music*, tanto no formato quanto no conteúdo.

O pesquisador procurou apresentar tanto as encenações como as *performances* musicais por meio de interações recriadas pelos músicos ao vivo, utilizando-se para isso de uma linguagem coloquial e de gírias peculiares das diversas regiões do país. Dialogando com tais *performances* foram inseridos os efeitos e as trilhas sonoras pelos diretores, que procuravam recriar os ambientes originais onde tais músicas eram praticadas. Um aspecto importante desse modelo era a necessidade de produzir as canções folclóricas atribuindo as mesmas uma tonalidade definida o que modificava as sonoridades das gravações de campo por meio das rearmonizações feitas pelos músicos em estúdio. Como se viu nas observações de Adorno (2009) no capítulo 3, isso reduziria o formato das canções por meio da adaptação a uma sequência refrão-estrofe que, acrescida aos arranjos vocais, se aproximaria do processo de normalização aplicada pelas gravadoras comerciais às canções populares. Para Adorno (2009), a representação sonora produzida diferenciava-se essencialmente da *performance* original, tornando-se um novo fetiche.

Quanto aos processos de semiose observados por Turino (1999, 2008), nos trechos analisados se vê que as modificações mais sensíveis foram feitas na performatização das canções tendo como modelo as gravações de campo pela interpretação dos músicos que participavam dos programas. As canções, ao serem adaptadas pelos produtores e diretores com o objetivo de desempenhar diversas mimeses ao longo do programa, sofreram a intervenção dos signos indiciais e icônicos produzidos pelos efeitos sonoros e narrativas, responsáveis pelas relações simbólicas evocadas nos ouvintes. Tais *performances* estabeleceram uma relação indicial com o objeto dos programas durante a recepção, que, estimuladas pelo locutor e orientadas pelos professores nas salas de aula, contribuíram para o maior engajamento dos alunos durante as práticas musicais.

* * *

Pude inferir, após as análises dos exemplos, que as estratégias utilizadas pelos produtores na adaptação das canções folclóricas para um formato radiofônico seguiram diferentes conceitos de produção. Lomax procurava apresentar os exemplos de canções por meio de *performances* ao vivo no estúdio, enriquecidas por efeitos sonoros e encenações feitas pelos próprios músicos; essa estratégia ajudava a audiência, formada por jovens estudantes, a desenvolver o engajamento necessário para as interações musicais em sala de

aula, por meio de atividades de canto e apreciação musical que seriam dinamizadas pelas “imagens sonoras” produzidas pelos programas.

No modelo de *performance* criado por Lomax e dirigido por McGill, tanto as gravações como os diários de campo foram adaptados ao formato radiofônico, modificando-se para isso partes características do material, tanto no que diz respeito ao conteúdo como à forma. Assim, os significados originalmente atribuídos a tais canções – gravadas em contextos onde tais *performances* tinham uma função social específica –, passaram por um processo de transformação, com a inserção de novos conteúdos, que levou a audiência a estabelecer com elas novas conexões simbólicas.

Gnattali, por sua vez, produzia as trilhas sonoras dos programas utilizando-se das técnicas de orquestração que aplicava em seu trabalho composicional, bem como de sua experiência como arranjador de música popular – combinação que resultou numa nova sonoridade para as canções folclóricas. As *performances* musicais apresentadas nos programas eram complementadas pelas narrativas de Almirante, que compartilhava com os musicólogos e especialistas no folclore determinadas impressões sobre tais práticas – que foram aos poucos sendo modificadas pelas contribuições de intelectuais e da audiência. Os programas eram transmitidos para locais onde as canções eram cultivadas passando a modificar os processos de transmissão musical desse repertório modificando mais uma vez o processo simbólico associado a tais práticas.

Assumo que esses diferentes modelos de *performance* podem ser compreendidos como diferentes estratégias de adaptação criadas pelos produtores para as transcrições, gravações, *performances* musicais, transmissões e recepções destas imagens sonoras, que produziram assim diferentes formatos para a mídia. As ações individuais dos produtores e as dos intelectuais a eles associados, portanto, foram igualmente relevantes para a interpretação dessas dinâmicas de produção.

Os livros escritos por Mário de Andrade (1928) e Renato Almeida (1924/1942) serviram como importantes referências para os diretores de *Aquarelas do Brasil*. Nos EUA, as transcrições musicais feitas por Ruth Crawford das gravações de campo realizadas por Lomax e seu pai, publicadas no livro *American ballads and folk songs* (1934) e *Our singing country: a second volume of American ballads and folk songs* (1941), foram essenciais para a concepção dos roteiros de rádio produzidos por Lomax para as séries. A gravação das canções, a produção dos livros e a divulgação do folclore por meio dos programas

radiofônicos configuram, portanto, estratégias similares de patrimonialização de tais materiais, que envolviam a apropriação dos direitos autorais, pagos pelas empresas de radiodifusão aos produtores dos programas.

Foi também possível observar que o processo de escolha das canções a serem utilizadas se relacionava diretamente com a busca por uma “autenticidade”, recriada em estúdio por meio das *performances* legitimadas pelas pesquisas. Os conteúdos presentes nos roteiros buscavam apresentar as *performances* musicais das comunidades representadas sem referências explicitamente negativas em relação à sua condição étnica e social, ao mesmo tempo que procuravam dar importância às suas contribuições para a construção de uma identidade nacional.

O samba “Pelo telefone” foi apresentado inicialmente como uma criação coletiva registrada por Donga, da mesma forma que a canção “Midnight Special” acabou sendo associada, por sua *performance* singular, a um importante representante do gênero *folk* norte-americano, Leadbelly. Ambas as canções estavam relacionadas às histórias de criação em um local mítico, seja a casa da Tia Ciata, sejam os campos de trabalho prisionais na região sul dos EUA. As *performances* seguiam o formato comercial exigido pela indústria cultural, tanto nas transmissões radiofônicas como nos registros fonográficos. As canções eram portanto adaptadas a partir das *performances* em estúdios e que se tornariam símbolos associados aos gêneros de música popular criados a partir desses processos. Um significativo conteúdo crítico pode ser observado nas narrativas associadas a tais canções que passaram a ser alvo de censura e restrição por parte dos órgãos oficiais. Apesar da censura, tais críticas eram ainda veiculadas pelos programas de forma implícita nas escolhas das canções e na apresentação de seus contextos de criação e à importância da inclusão das diferentes propostas culturais representadas nos programas. Tanto a crítica social ao racismo da sociedade norte-americana feita por Lomax como a crítica política ao populismo de Vargas feita por Almirante estão visíveis nas *performances* musicais analisadas neste capítulo.

Assumo, portanto, que o samba no Brasil assim como a música *folk* nos EUA podem ser analisados como gêneros que, disputados por correntes políticas, passaram a simbolizar uma identidade social emergente e unificadora que apresentavam, em relação às suas estruturas sonoras, discursos de legitimação heterogêneos e contraditórios. No contexto das políticas culturais brasileiras e norte-americanas durante a 2ª Guerra Mundial, os novos gêneros musicais podem ser vistos também como criações culturais resultantes desses diferentes projetos políticos.

Além desses processos de ressignificação dos conteúdos musicais e dramáticos operados pelos produtores e receptores dos programas e das novas funções atribuídas pelas redes sociais analisadas por esta pesquisa, pode-se inferir ainda que tais produções tinham outros objetivos, perceptíveis nos discursos e nos conteúdos transmitidos pelas séries, relacionados aos contextos políticos e culturais discutidos no capítulo 3.

O primeiro seria o de promover a popularização do folclore por meio de canções atribuídas a fontes orais ou escritas herdadas das imigrações europeias e africanas nas regiões norte e sul do continente que passaram, após a difusão em um contexto nacional e internacional por meio da transmissão dos programas, a ser reconhecidas de origem americana. Tal objetivo se relacionaria diretamente com as teorias culturais críticas introduzidas nos projetos dos intelectuais que passaram a atuar nos quadros oficiais dos governos do Brasil e dos EUA. A presença de músicos pertencentes a estas tradições trouxe não somente exemplos de canções mas também as vozes destes grupos permitindo que a crítica política presente em tais canções se apresentasse como uma contribuição relevante na construção das identidades nacionais no Brasil e nos EUA. Os formatos trazidos pelas novas tecnologias de reprodução e transmissão sonoras, por sua vez, possibilitariam a inclusão social simbólica dessas heranças culturais nas mensagens dos programas, diretamente dirigidas às classes médias urbanas.

Do ponto de vista etnomusicológico, pode-se sustentar que a importância do presente estudo está na reflexão sobre como foram pensadas as *performances* dessas músicas nos seus contextos sociais e políticos, bem como sobre as consequências da ampliação da recepção de tais produções radiofônicas pela doutrina pan-americanista após a inclusão de tais projetos nas transmissões de ondas curtas entre os países.

Essas mudanças nos modelos de *performance* radiofônicos, vistas em relação aos paradigmas que tratamos anteriormente referentes à ação dos intelectuais e das redes musicais pan-americanas através do agenciamento de Lomax e Gnattali, se apresentam como uma excelente possibilidade de reflexão sobre as disputas sociais, políticas e econômicas entre os grupos sociais em disputa, que será retomada nas considerações finais apresentadas a seguir.

CONCLUSÃO: FIM DA EMISSÃO

“Boa noite, ouvintes de todo o Brasil, aqui está o programa inaugural das ‘Aquarelas do Brasil’, apresentando o bumba meu boi. Quero, antes de mais nada, recomendar aos ouvintes que acompanhem estas ‘Aquarelas’ não somente com os ouvidos, mas também e bastante com a imaginação. Conduzida pela descrição falada e com o auxílio do arranjo musical que tudo vai narrando em efeitos sonoros claramente compreensíveis, a imaginação estará com o dom mágico de fazer com que cada um dos ouvintes veja nitidamente, tal qual num filme cinematográfico, todas as minúcias destes quadros pitorescos e movimentados. Nas ‘Aquarelas’ de hoje vão surgir as curiosas cenas do bumba meu boi, que aqui aparecerão pintadas com as suas verdadeiras cores, isto é, suas cantigas legítimas colhidas em demoradas pesquisas folclóricas [...]” (Almirante, 1945).¹¹⁴

Almirante, depois de três anos afastado da Rádio Nacional, retomava o projeto sobre música folclórica na emissora com a série *Aquarelas do Brasil*. Um ano após o seu retorno oficial à rádio, dirigia-se diretamente aos ouvintes na abertura do primeiro programa da nova série, com o objetivo de apresentar a sua proposta de representação do conteúdo folclórico – como se ouve, o trecho acima transcrito. Formatos empregados pelo radialista na série *Curiosidades musicais*, conforme se viu no capítulo 4, reaparecem amadurecidos nos programas da série *Aquarelas do Brasil*.

As transmissões, como Almirante descreve, se propõem a apresentar as canções folclóricas colhidas após uma demorada pesquisa, apresentando-as como “cores” em uma “aquarela”; a metáfora se refere tanto aos recursos utilizados por Gnattali para as orquestrações como ao fato de que tais canções se apresentam como elementos fundamentais para a criação dos quadros apresentados pelos programas. Na exposição que Almirante faz de forma intuitiva, a fusão dos arranjos de Gnattali com as narrações feitas pelo locutor, que analisamos no capítulo 5 por meio dos modelos de *performance* musical de Turino (2008),

¹¹⁴ Transcrição do trecho do programa iniciado em 2min 2s.

produziriam imagens sonoras das manifestações folclóricas que poderiam ser “vistas” tal como no cinema ou numa “aquarela”, em referência ao título da série.

Em outro trecho do mesmo programa, Almirante se dirige novamente à audiência a fim de apresentar o patrocinador das séries, a companhia de aviação Pan-American World Airlines. Revelando um pouco da sua experiência de quase dez anos como apresentador e diretor na Rádio Nacional, o radialista menciona, em um trecho do roteiro que não chegou a ser narrado, a sua percepção sobre a transformação, por que as canções folclóricas estavam passando:

A nossa música folclórica é uma das mais belas expressões da *alma brasileira*. Velhos costumes tradicionais que o tempo e o progresso vão transformando e que nos são contados pela expressiva linguagem da música. (Almirante, 1945, p. 6; grifo no original).¹¹⁵

Tais canções, de acordo com o radialista, estavam em transformação, e, portanto, os costumes e tradições a elas associados seriam rapidamente alteradas pela ação da radiodifusão e das novas tecnologias de transmissão sonora utilizadas pela indústria cultural. A “alma brasileira” a que Almirante se refere em sua coda estaria presente também nos discursos sobre o folclore musical publicados por Andrade (1928) e Almeida (1924/1942), que convergiam na ideia de que as manifestações espontâneas do povo deveriam ser salvas por meio de projetos de popularização e preservação.

As descrições feitas por Almirante veiculadas pelas séries de programas, estariam, como se mencionou anteriormente, relacionadas ao contexto macropolítico responsável pelo processo de nacionalização e homogeneização das práticas musicais locais que fariam parte da construção de uma identidade cultural no Brasil. Esse processo produziu inúmeros exemplos identitários vinculados à ideia de “brasilidade”, como foi o caso da canção “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso.

A canção de Barroso, homônima da série de Almirante, Gnattali e José Mauro, teve a sua primeira versão gravada por Francisco Alves (na Odeon, em 1939) e arranjada por Gnattali, que incorporou à obra a sonoridade orquestral brasileira que a tornaria conhecida.

¹¹⁵ Transcrição do roteiro do programa “Bumba meu boi”, da série *Aquarelas do Brasil*; apesar de não ter sido aproveitado na transmissão de 6 de abril de 1945, o trecho, que resumia uma ideia bastante enfatizada por Almirante, foi utilizado em outros programas da série *Curiosidades musicais*. O apresentador buscava justificar as imprecisões dos exemplos demonstrados recorrendo à grande diversidade de formas e estilos presente nas manifestações folclóricas, o que relativizava o conceito de autenticidade e representatividade das canções.

Segundo Tota (2009, p. 86), por intermédio de acordos firmados pela agência de relações internacionais do governo brasileiro, a canção foi regravaada por Aloysio de Oliveira e incluída na trilha sonora do filme *Saludos amigos* – produzido por Walt Disney em 1942 –, utilizando-se das ideias rítmicas e melódicas de Gnattali. O filme converteu-se em ícone das produções culturais resultantes do projeto pan-americanista.¹¹⁶ “Aquarela do Brasil”, um dos mais conhecidos símbolos da “brasilidade”, tornou-se também uma das canções mais tocadas nos Estados Unidos nas versões de Carmen Miranda e Frank Sinatra, atingindo o recorde de um milhão de execuções nas rádios norte-americanas.

O processo de construção simbólica de uma “brasilidade” para a música nacional, como se observa nesse exemplo, foi originado nas redes sociais e os contextos de atuação profissional em que Gnattali estava inserido. É por meio dessas redes que a indústria cultural brasileira seja pela radiodifusão, gravação comercial ou cinema, seria capaz de garantir o acesso ao mercado norte-americano e mundial a estes produtores.

Os programas produzidos por Lomax na CBS tinham em comum com o projeto brasileiro a proposta de se basearem em pesquisas sobre a música folclórica e de terem como objetivo a produção de uma identidade nacional, estratégia que visava unir os países do continente a fim de enfrentar os desafios ocasionados pelo conflito mundial. O projeto em que Lomax se inseriu, se concentraram na música folclórica e popular como elemento estratégico para o sucesso das políticas norte-americanas de aproximação cultural no continente. Interessante notar que o título da série, *Wellspring of music* (“Fonte de música”, em tradução livre), está relacionado à própria definição do folclore defendida pelos pesquisadores norte-americanos, que viam nas atividades de coleta de gravações a possibilidade de acesso a uma fonte abundante de música relacionada às raízes da cultura norte-americana.

As imagens presentes nos títulos das séries, relacionadas às estratégias de seus idealizadores, surgem nesta reflexão final como fonte de inspiração para outras possíveis aproximações entre os projetos radiofônicos. A *performance* da música folclórica por meio da interação dos arranjos de Gnattali com as narrativas de Almirante, procurava criar a ideia de uma sonoridade imaginada para essa música, que, para Almirante, poderia ser descrita por meio da metáfora das cores de uma “aquarela musical”. No que diz respeito aos programas idealizados por Lomax na CBS, apesar de tanto o título como o conceito central da série se

¹¹⁶ No trecho do filme que apresenta a versão de Aloysio de Oliveira para “Aquarelas do Brasil”, o projeto de animação gráfica feito pelos roteiristas norte-americanos dá vazão justamente à ideia da aquarela como uma representação visual em cores da música e da cultura brasileira (Tota, 2009, p. 86).

referirem ao folclore como uma fonte profusa de material musical, as suas representações estariam condicionadas aos modelos de produção dos programas radiofônicos, que passaram a agregar elementos estéticos e culturais resultantes do processo de modernização cultural do continente americano.

Essas diferentes concepções sobre a música folclórica, que deram origem aos formatos e títulos dos programas, exemplificam as relações entre as produções musicais e os contextos sociais e políticos, retomadas nesta reflexão final.

A principal correspondência entre os processos de criação de uma identidade nacional por meio da música no Brasil e nos EUA reside no fato de que esses fenômenos culturais estavam vinculados a projetos políticos que se associaram aos interesses da indústria cultural. O conteúdo nacionalista veiculado pela radiodifusão, analisado nesta pesquisa por meio do agenciamento de Lomax e Gnattali e da rede de intelectuais associados ao estudo do folclore, surgiu como peça de um fenômeno continental.

Segundo Turino (2003, p. 202), a música teve um papel central nos movimentos nacionalistas da América Latina, que se utilizaram do folclore para vincular grupos historicamente excluídos da construção das identidades nacionais. A música popular foi importante nesse processo principalmente por oferecer uma grande capacidade de conexões indiciais por meio de fórmulas curtas e repetitivas, o que a convertia em produto cultural privilegiado para a propaganda política dos países. O projeto de incorporação e adaptação de canções populares às ideias, estéticas, contextos e práticas cosmopolitas tornou-se uma receita de sucesso para o nacionalismo musical, que apresentou um conceito mais inclusivo de nação que os movimentos anteriores.

A inclusão do folclore como elemento de destaque dessa produção musical não só atendia os interesses comerciais envolvidos como correspondia aos modelos de produção cultural defendidos pelos intelectuais da esquerda socialista do continente. Tais intelectuais viam em tais produções a chance de realizar a revolução cultural por meio de uma práxis transformadora pela estética da montagem e do antirrealismo, rompendo assim com a tradição clássica baseada na criação individual, padrões que as vanguardas americanas procuravam contestar por meio de uma produção musical conectada à estética das massas.

No seio dessas discussões, descritas no capítulo 3, foram desenvolvidas diferentes propostas sobre a adoção dessa modernidade técnica. Para Walter Benjamin (2012), a indústria cultural representaria um novo campo estético produtor e emancipador da classe

operária, que acompanharia as mudanças políticas no contexto internacional. Já segundo Adorno (2009), seria pela arte desinteressada e esteticamente não comprometida com as questões de mercado que tal revolução cultural poderia ser de fato efetivada.

Com base nos exemplos musicais analisados, pode-se inferir que entre os produtores e os intelectuais “engajados” as afinidades iam além da música, do texto e das técnicas radiofônicas a empregar: também era corrente a crítica em relação aos modelos estéticos anteriormente utilizados pela mídia. As críticas dos intelectuais marxistas às diferentes propostas de assimilação do folclore pelos projetos identitários de nação no continente americano, se materializaram de formas específicas nos modelos de produção analisados nesta pesquisa, variando conforme a estratégia de adaptação dos produtores dos programas à mimese realista ou ao estranhamento formal na produção de imagens sonoras relacionadas aos símbolos nacionalistas.

Assim, foi possível examinar como as teorias culturais sobre a funcionalidade da arte modificaram o papel dos intelectuais e dos artistas na criação e na produção da cultura e da identidade nacional focadas na produção radiofônica. E ainda como as mudanças nos processos de escuta trazidos pela modernização dos centros urbanos alteraram a relação entre a sociedade e a sua música, convertendo a cultura regional em um produto simbólico ligado a interesses políticos e de mercado. Desse modo, as *performances* musicais utilizadas na produção de programas radiofônicos sobre a música folclórica no Brasil e nos EUA podem ser compreendidos como uma parte relevante das relações políticas e culturais sendo portanto influentes nessas perspectivas macropolíticas.

Pesquisas recentes vêm interpretando de formas distintas a produção sobre música folclórica nas transmissões radiofônicas durante a 2ª Guerra Mundial. Bryan McCann (2004), em seu livro *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*, analisa a contribuição da música popular e folclórica para a construção de um eficiente símbolo de identidade nacional, especialmente no que se refere ao samba, que estabeleceria para o autor no período analisado nesta pesquisa, outras relações simbólicas vinculadas à democracia racial e à crítica política.

Com o objetivo de relacionar tais produções com o conceito de identidade nacional no Brasil, Daryle Williams, no livro *Culture wars in Brazil*, argumenta que: “Essa *brasileidade*, um intangível mas altamente complexo sentido de brasilianismo, é disputada por burocratas, artistas, intelectuais, críticos e cidadãos comuns que competem entre si e com o Estado. Essa

guerra moldou o cenários cultural e político do primeiro regime de Vargas como um Estado centrado, nacionalista e contestado” (Williams, 2001, p. vii).¹¹⁷ O autor afirma também que essas políticas culturais foram fortes o suficiente para modificar as impressões nacionais e internacionais da ideia de brasilidade muito além do fim do Estado Novo.

A presente pesquisa, ao ponderar sobre essa mesma questão, buscou refletir sobre o que esses fenômenos têm em comum no Brasil e nos Estados Unidos, examinando a mútua influência percebida nos formatos e nos roteiros dos programas radiofônicos que reavaliam a conexão entre a identidade nacional e a música folclórica. Considerando este projeto como um estudo intercultural pela perspectiva da etnomusicologia histórica, deve-se ter em mente que os conceitos utilizados pelos produtores dos programas para a classificação e produção desse material musical estavam condicionados aos paradigmas descritos anteriormente e se configuram, portanto, como uma parte importante dessas construções históricas de identidade nacional. Da mesma forma, é importante lembrar que as estratégias pensadas pelos produtores devem ser consideradas não apenas em relação aos projetos nacionalistas, mas também ao ideal do folclore que tornou-se um importante aspecto na construção de identidade na mídia.

O crescimento do interesse da indústria cultural pelo material folclórico deve ser compreendido como parte de um projeto de modernização das formas de escuta e consumo da música potencializadas pelo cinema e pelo rádio, que levaram suas produções a uma audiência de proporções jamais vistas. No contexto político abordado nesta investigação, deve-se considerar que as trilhas sonoras poderiam ser percebidas como projetos diferenciados de produção e difusão cultural que interagiriam simbolicamente de forma direta e indireta com um grande número de pessoas e grupos sociais. A percepção dessas diferentes estratégias de representação do folclore e suas influências no processo de transformação da escuta, portanto, se apresenta como uma importante proposta de análise identitária considerando este, como um período crítico para a formação das identidades nacionais destes países antes da intensificação do processo de comodificação e internacionalização que sofreram os diferentes gêneros musicais criados pela indústria cultural no último século.

Ao pensar o material sonoro e as fontes históricas do ponto de vista etnográfico, foi possível, por meio da reconstrução desse tempo historiográfico, discutir de forma crítica o papel dos produtores na criação das *performances* musicais responsáveis pelos processos

¹¹⁷ No original: “*This* Brasilidade, an intangible but highly coveted sense of Brazilianness, is disputed by bureaucrats, artists, intellectuals, critics, and everyday citizens competed against one another and the state. This war shaped the cultural and political landscapes of the first Vargas regime as a state centered, nationalist, and contested”.

identitários analisadas por esta pesquisa. Para tanto, procurou-se examinar as conexões entre os signos musicais e as redes construídas pelos principais personagens desta pesquisa, tomando como exemplo os programas de rádio e os elementos políticos e culturais que foram essenciais para o projeto pan-americanista.

Quanto às produções musicais e à sua vinculação com o fenômeno cultural em uma perspectiva histórica, Stephen Blum afirma: “Estamos preocupados com as interpretações musicais da história e com as interpretações históricas da música e atividade musical” (1991, p. 1).¹¹⁸ No livro *Ethnomusicology and modern music history*, que apresenta uma coletânea de artigos sobre a colaboração da pesquisa etnomusicológica para a história da música, Blum (1991) demonstra que a música é uma ferramenta poderosa que pode ajudar a historiografia a refletir sobre as múltiplas vozes presentes na história cultural e, sobretudo, pode nos ajudar a compreender as nossas atitudes ante a manutenção ou contestação dessa história.

Assim como Blum (1991), acredito que historiografia do período aqui analisado, apesar de abundante, ainda não foi esgotada em suas múltiplas possibilidades de interpretação e contestação – sobretudo no que toca às narrativas sobre música popular, que apresentam diferentes “pontos de escuta” sobre os acontecimentos sociais e políticos, mantidos ou contestados pela historiografia atual. Tais possibilidades seriam passíveis de aprofundamento enquanto construções simbólicas referentes à nacionalidade e à identidade nos contextos tratados por esta investigação. Dessa forma, a fim de indicar como a música folclórica mediada pela radiodifusão nesse período histórico se apresenta como um terreno fértil para novas reflexões acerca da formação de identidades nacionais dinamizadas pelo contexto de internacionalização das sonoridades associadas a tais práticas, apresento a seguir três considerações finais que sinalizam possibilidades abertas por meio de uma nova atitude diante de tais fontes.

As produções radiofônicas brasileiras e norte-americanas ligadas ao projeto pan-americanista durante a 2ª Guerra Mundial, podem ser vistas como criações culturais resultantes desses projetos políticos. O samba no Brasil e a música *folk* nos EUA podem ser considerados nesse contexto como gêneros musicais utilizados pelas correntes políticas em disputa a fim de representar uma identidade social homogênea e unificadora, conforme discutido por Turino (2003) em relação à América Latina.

¹¹⁸ No original: “*We are concerned with musical interpretations of history and with historical interpretations of music and musical life*”.

O processo de construção de uma identidade musical com base nos discursos associados aos signos da música folclórica apresentados pelos programas apresenta outras dinâmicas igualmente importantes. Ao mesmo tempo que essas descrições procuravam apresentar ao público gêneros musicais em processo de formação, infiro que acabaram por fixar na memória coletiva as narrativas associadas a sua criação. Mais ainda, infiro que tais narrativas passaram a ser adotadas pelos projetos nacionalistas no âmbito das produções comerciais pan-americanas.

Como se pôde observar nas análises das estruturas de produção dos programas, a repetição da superposição de signos sonoros e linguísticos ligados aos gêneros musicais locais possibilitou a formação de uma conexão indicial com a identidade nacional, criando uma imagem concreta ligada à nova unidade de composição social. Tais signos, quando representados pelo discurso simbólico sobre a identidade nacional à qual pertenceriam, passaram a se conectar à nova sonoridade imaginada, associando-se à ideia de “brasilidade”, reivindicada pelos grupos sociais em disputa nesse período – como nos releva Williams (2001). Da mesma forma que esses ícones foram utilizados a fim de criar sonoridades imaginadas, os novos gêneros musicais produzidos por meio desse processo passaram a influenciar, como observa Almirante em seu programa, os grupos sociais originalmente associados a tais músicas.

O segundo ponto a ser destacado, tal como Richard Middleton (1990) propõe em seu livro *Studying popular music*, é que as estruturas do fenômeno musical podem estar relacionadas às estruturas de poder, mas não são determinadas por elas. Apesar da relevância do contexto político cultural retratado no presente trabalho, a produção dos programas analisados foi influenciada por outros fatores relacionados às disputas internas e externas entre os movimentos sociais e políticos dos países, que transformaram de forma única a *performance* final. Por meio do estudo das trajetórias foi possível tematizar os contextos político e cultural e examinar os primeiros momentos de internacionalização dessas músicas que foram associadas à ideia de nacionalidade de forma tão expressiva.

Essa sonoridade ligada a identidade nacional produzida em ambos os países apoiados por projetos nacionalistas passou a se vincular aos ideais pan-americanistas. O apoio da política de boa vizinhança de Roosevelt oferecido a certos projetos culturais foi motivado principalmente pela posição estratégica do Brasil como parceiro político e militar durante o conflito mundial. Assim, se esse jogo de poder provocou uma troca cultural nem sempre favorável aos países latino-americanos, tais políticas oportunizaram, por outro lado, as

primeiras projeções internacionais das identidades “latinas”, colaborando para a consolidação de um “pan-americanismo musical”.

O pan-americanismo musical, mais do que um ideal artístico adotado pelos compositores americanos, pode ser resumido pela busca por uma independência cultural perante as doutrinas colonialistas europeias. Essa busca foi realizada por meio de uma associação nem sempre coerente entre os compositores do continente americano e sua música popular ou folclórica. O próprio conceito de cultura, que seria posteriormente revisto pela crítica dos intelectuais “modernistas” e “engajados”, estava nesse momento rompendo com padrões ainda condicionados aos modelos etnocêntricos e evolucionistas.

Esse rompimento, que produziu conflitos com antigas identidades musicais dos países americanos, teve a ver com novos paradigmas decorrentes do crescimento da atuação da indústria cultural. Assim, percebe-se que o uso político e funcionalista da arte com base na construção de uma identidade nacional e pan-americana, analisado pela perspectiva modernista, teria produzido novas identidades em que as diferenciações entre a música popular, a música erudita e a música folclórica passaram a integrar os discursos dos grupos sociais em disputa.

O terceiro e último ponto que gostaria de destacar se refere às diferenças entre os estudos sobre o folclore musical realizados nos Estados Unidos e no Brasil que gozaram, em ambos os contextos, de relativa importância atuando diretamente no campo político e cultural. Os intelectuais brasileiros e norte-americanos que se associaram aos projetos nacionalistas dos governos, como vimos, foram responsáveis pela criação e adaptação de teorias sobre o folclore e sobre a identidade nacional. Tais teorias, por sua vez, nos forneceram alguns elementos importantes para as interpretações dos modelos motivadores para a construção das narrativas relacionadas aos signos musicais analisadas nesta pesquisa que propomos, portanto, retomar nesta reflexão final.

Mário de Andrade, em uma palestra proferida em 1942 sobre *A expressão musical nos EUA*, apresenta alguns temas úteis para esta reflexão final. Segundo o musicólogo, a cultura norte-americana foi construída com base em um processo que envolveu algumas propriedades que caracterizariam de forma marcante a cultura norte-americana que estariam relacionadas a determinados aspectos de suas estruturas sociais. O tradicionalismo e o associativismo seriam traços socioculturais norte-americanos diretamente relacionados às suas produções musicais que determinariam nestes contextos a função social que a música folclórica passou a

desempenhar no discurso nacionalista durante a 2ª Guerra Mundial por meio das produções analisadas nesta pesquisa.

No que diz respeito ao Brasil, que tinha nesse contexto uma maior preocupação com a modernização de sua cultura, Andrade afirma existir uma grande capacidade de adaptação e improvisação dos músicos e compositores, que apresentavam ainda uma grande preocupação com o individualismo musical. Considerando o pertencimento de Andrade ao contexto histórico aqui em causa, acredito que suas considerações estão diretamente comprometidas com a interpretação dos modelos de representação sociocultural e política associadas às estruturas musicais identitárias que procurei tratar neste trabalho.

A identidade musical brasileira, tal como analisada nesta pesquisa, teria sido construída segundo práticas de orquestração que buscavam na estética modernista uma adequada representação descritiva e realista da cultura popular, aos moldes do modernismo andradiano. As metáforas contidas nos títulos dos programas estariam igualmente relacionadas à esta estética modernista e realista. Esse tipo de representação se manifestou não só na produção musical dos compositores brasileiros comprometidos com a música artística, mas também na representação das sonoridades imaginadas para os programas radiofônicos tal como “cores em uma aquarela”, na metáfora de Almirante.

Já nos EUA, a função social representada pela música folclórica para a Frente Popular, formada pelos intelectuais, artistas e políticos ligados aos sindicatos do país, foi unir a todos em torno de um discurso comum que seria responsável pelos elementos necessários para a produção de uma identidade nacional. Essa construção simbólica buscaria, por meio de um estranhamento formal, romper com a tradição realista e subjetiva da produção artística, e abastecer a indústria cultural com sonoridades fundamentais para a expansão comercial e cultural norte-americana no contexto pan-americano.

Como elemento diferencial para a interpretação dessas construções simbólicas, temos as trajetórias de Radamés Gnattali e de Alan Lomax, que, como se viu, colaboraram diretamente na construção de sonoridades imaginadas para as identidades nacionais potencializadas pela radiodifusão comercial. Por meio das redes sociais em que ambos se inseriram, tais sonoridades passaram durante a 2ª Guerra Mundial a se relacionar com a busca da tradição e autenticidade ligada aos projetos identitários de nação presentes nos discursos de intelectuais e da indústria cultural sobre a música folclórica. Os contextos de produção da radiodifusão podem ser analisados como campos de disputa responsáveis pela produção de

modelos de *performance* que colaboraram diretamente para a criação dessas construções musicais simbólicas. Cada modelo via nas canções folclóricas determinadas características de sua cultura social e política, que por meio da internacionalização das séries de programas, performatizaram nesses contextos a ideia de “brasilidade” no EUA e de “americanidade” no Brasil. Esses programas passaram, portanto, a compor a paisagem sonora pan-americana, influenciando as sonoridades posteriormente construídas em torno da música popular desses países. Essas produções configuram-se como importantes fontes de referência cultural e política, fundamentais para a presente análise e discussão – com a qual espero ter contribuído com novas perspectivas interpretativas.

ACERVOS CONSULTADOS

- Acervo do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro
- Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
- Biblioteca do Congresso Americano Washington D.C.
- Biblioteca Pública de Nova York
- Biblioteca Mckeldin da Universidade de Oregon
- Biblioteca da Universidade de Columbia NY
- Biblioteca da Universidade de Maryland
- Biblioteca da OAS Columbus Memorial
- Library of American Broadcasting Universidade de Maryland
- Associação Cultural Equity Nova York
- Acervo do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre
- Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP
- Acervo do núcleo de pesquisa em História UFRGS, Porto Alegre
- Acervo Mário de Andrade da IEB/USP, São Paulo
- Acervo da Fundação do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
- Acervo da Rádio Nacional, Rio de Janeiro
- Acervo particular de Valdinha Barbosa, Rio de Janeiro
- Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro
- Museu de Comunicação Social Hipólito da Costa, Porto Alegre
- Acervo da Collector's Studios de Restauração de Áudios Ltda., Teresópolis/RJ

FONTES PRIMÁRIAS

1. FONTES ESCRITAS

Impressas

A FESTIVAL of Brazilian Music arranged by Burle Marx in association with Hugh Ross. Museum of Modern Art (New York, NY) 1940 16p. 26 cm, Performing Arts Reading Room, Library of Congress, Washington, (DC), LC No: 48030004 Call: ML38.N3 M687

AYERS, Stuart. *The American School of the Air – Radio Escuela de las Americas 1940 – 1941.* Nova York: CBS, 1940. University of Maryland Archives, Library of American Broadcasting.

FISHER, Sterling; LEVINE, Leon. *Columbia's American School of the Air 1939 – 1940.* Nova York: CBS, 1939. University of Maryland Archives, Library of American Broadcasting.

OCIAA. *Data and rates of radio stations in the other American republics and Puerto Rico.* New York: Koppel Printing, 1945.

SEEGER, Charles. The importance to cultural understanding of folk and popular music. In: *Digest of Proceedings and Principal Adresses of the Conference on inter-american relations in the field of music.* Washington (DC), Department of State - Division of Cultural Relations, jan. 1940, seq. 6.

VIDAL, Armando. Pavilhão do Brasil, Feira Mundial de Nova York de 1939 – [n.p., c1939] Brazil. Comissariado Geral na Feira Mundial de Nova York, 1939-1940 Folklife Center Jefferson Main Reading Room Library of Congress, Washington (DC) [From old Catalog] LC control N. Itf90030698 – 1 v. (unpaged) Call: 4F Braz 116 FT MEADE OFFSITE

VIDAL, Armando. *O Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1941, 291, [2] p. 23 cm. Mckeldin Library, University of Oregon, Eugene. Alma NZ record number: 99111099850001451

WIEBE, G.D. Music education by radio: Round-table discussion. In: *Education on the Air. 12th Yearbook.* Columbus: Ohio State University Press, 1939. p. 165-176. University of Maryland Archives, Library of American Broadcasting_ LB1044.5.A1 I6 No. 7-20 (1936-1950)

Manuscritas

AUTHORITY on American folklore, 1941, Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C., LC-USZ62-121915, Panflet, Digital TIF.

COLLINS, Claude R. Introduction In: *Report of Newsreel and Film Department*, New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated Records. Manuscripts and Archives Division. New York Public Library, 1939. Motion Pictures Box 398, Folder 10, 5 pages.

FBI. *Copy of Bureau Letter to Washigton Field Division*, 6 de jul. de 1943, Alan Lomax FBI Files, Folklife Center, Library of Congress, Washington (DC), cód. 2006/054., p. 2.

LOMAX, Alan. Documentary Activity, In: *Radio Research Project Report*, 24 fevereiro 1942, part III, Alan Lomax Professional Activities, Washington (DC), Folklife Center - Library of Congress, AFS 4947.

Rádio Nacional - Ondas médias e curtas - Programa de Julho de 1946. Divisão de Divulgação, Arquivo da Rádio Nacional, Rio de Janeiro, 1946, p. 11. Panfleto.

SMITH, Carleton Sprague. *Report of the commitee of the conferene on the Inter-american Relations in the Fiel of Music*. ML230.S5, 1940, Performance Art Division - Library of Congress, Washington (DC).

Correspondência

ALMEIDA, Renato. [carta] 21 jun. 1938a, Rio de Janeiro [para] ALMIRANTE. Rio de Janeiro. 1 folha e anexo. *Pedido de informações sobre canções do programa com contribuição de Mário Andrade*. Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, ALM-2849 e 2834, manuscrito.

ALMIRANTE. [carta] s/d. Rio de Janeiro [para] ALMEIDA, Renato. Rio de Janeiro. 1 folha. *Resposta sobre informações de canções folclóricas*. Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, cod. 2834, manuscrito.

ALMIRANTE [carta] 23 ago. 1938b, Rio de Janeiro [para] ALMEIDA, Renato. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1 folha. *Carta com indicações da pesquisa de Villa Lobos* Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, ALM-2541, Datilografado, Digital TIF.

Dr. DIETRICH, [carta] 27 maio 1936, Berlim, [para] CAPANEMA, Gustavo. Rio de Janeiro. 1 folha. *Cópia da carta traduzida e encaminhada por VILLA-LOBOS, Heitor*. Série Ministro da educação e saúde, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC, Rio de Janeiro, CG - 32.12.00 rolo 35, Microfilme.

DOWNES, Olin. [carta] 18 jul. 1938, New York, [para] SPIVACKE, Harold. Washington (DC), 2 folhas, *World's Fair of New York*. Alan Lomax Collection, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, (DC), AFC 2004/004.

EDMONDSON Venice. [carta] 4 Abr. 1941, Bingham [para] LOMAX, Alan. Washington (DC). 1 folha. *Impressões sobre o programa*. CBS correspondence, Alan Lomax Colection, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, (DC), AFC 1939/002.

GNATTALI, Radamés. [carta] 7 ago. 1933, Rio de Janeiro [para] ANDRADE, Mário de, São Paulo. 2 folha. *Ver anexo B*. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros USP, São Paulo, MA-C-CP3466.

GNATTALI, Radamés. [carta] 1 set. 1934, Rio de Janeiro [para] ANDRADE, Mário de, São Paulo. 1 folha. *Ver anexo B*. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros USP, São Paulo, MA-C-CP3467.

LEVINE, Leon. [carta] julho de 1939, New York [para] LOMAX, Alan. Washington (DC). 1 folha. *Manual dos professores da ASA*. CBS Professional correspondence. Alan Lomax Collection, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, (DC), AFC 1939/002.

MEYER, Augusto. [carta] 3 Jan 1932, Porto Alegre para ANDRADE, Mário de. São Paulo, 1 Folha. *Envio de Literatura e poesia através de Radamés Gnattali*. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros USP, São Paulo, MA-C-CPL4738.

MEYER, Augusto. [carta] 10 fev 1932, Porto Alegre para ANDRADE, Mário de. São Paulo, 1 Folha. *Notícias dos trabalhos musicais de Radamés Gnattali e Luís Cosme sobre textos de poetas gaúchos*. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros USP, São Paulo, MA-C-CPL 4740.

OUVINTE do Piauí. [carta] 18 set.1938, Teresina, [para] ALMIRANTE. Rio de Janeiro. 1 folha. *Sugestão de preção*. Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, cod. 2842, Manuscrito, Digital TIF.

SPIVACKE, Harold. [carta] 3 out. 1939, Washington (DC) [para] LOMAX, Alan, New York. 1 folha. *Impressões sobre a estreia no ASA*. Alan Lomax Correspondence 1915-2002, Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington (DC), AFC 1933/001.

Roteiros

ALMIRANTE. *Aquarelas do Brasil* - “Bumba meu Boi, 6 de abril de 1945, Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, ALM – 2127-1, Roteiro, 7 folhas, Digital TIF.

ALMIRANTE. *Aquarelas do Brasil* – “Escolas de Samba”, 4 de maio de 1945, Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, cod. 2127-8, Roteiro, 6 folhas, Digital TIF.

LOMAX, Alan. *Wellspring of Music* – “Railroad Songs”, 15 de abril de 1941, Alan Lomax CBS rádio Series Collection, 1939-1941, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, D.C., Roteiro, Digital TIF. AFC 2004/004:04.01.01(1/3)

Partituras

GNATTALI, Radamés. *Flor da Noite*. Rio de Janeiro: Vitale, 1940. 1 partitura, Violino e piano. Universidade de Ilinois Urbana Champaign.

GNATTALI, Radamés. *Rapsódia brasileira: para piano solo*. São Paulo: G. Ricordi, 1930. Parte de piano (17p.), CD-ROM (Gnattali, 2005).

GNATTALI, Radamés. *Concerto n° 2 para piano e orquestra*. Rio de Janeiro: Gnattali, 1936, CDROM (Gnattali, 2005).

GNATTALI, Radamés. *Flor da Noite*. Rio de Janeiro: Manuscrito da Rádio Nacional, 1938. 1 partitura, violino e piano, CD-ROM (Gnattali, 2005).

GNATTALI, Radamés. *Fantasia Brasileira n° 1* Rio de Janeiro: Revista Turismo n.º 1, julho de 1937. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Seção de Música, Coleção Andrade Muricy, M785.1 g-I-7.

Periódicos

AQUARELAS do Brasil: um grande programa de folclore. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 8 abr. 1945. Álbum de recortes de Radamés Gnattali, Arquivo da Pesquisadora Valdinha Barbosa.

CHASE, Gilbert. Music and musicians: interview with Elsie Huston. *Inter-American Monthly*, Washington, v. 1, n. 2, p. 22-33, 1942. Microfilm & Eletronic Ref. Center, Library of Congress. SF 8709.

GUIMARÃES, Celso. Celso Guimarães escreve. *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, p. 63, [12 maio 1945]. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1945/fonfon_1945.htm>. Acesso em: 10 jan. 2015.

HELLMER, Joseph. On the shortwaves: radio and the Americas. *The Inter-American*, p. 29, dez. 1943. Microfilm & Eletronic Ref. Center, Library of Congress. SF 8709.

O CINEMA brasileiro nos Estados Unidos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 ago. de 1939. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_03&PagFis=66469>. Acesso em: 15 jan. 2015.

OS INSTANTÂNEOS sonoros do Brasil: o mais perfeito programa de rádio da atualidade. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1940.

PROPAGANDA da cultura musical do Brasil no estrangeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1939, p. 7.

RUMO aos Estados Unidos. *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, p. 29, 3 mar. 1945. Coluna Rádio Carioca. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1945/fonfon_1945.htm>. Acesso em: 10 jan. 2015.

TODOS os esforços para o maior êxito do Brasil na feira de Nova York. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 set. 1938.

ZARUR, Alziro. Mário Brasini na Rádio Nacional. *Revista Fon-Fon*, Rio de Janeiro, p. 28, 29 e 62, [23 jun. 1945]. Disponível em:

<http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1945/fonfon_1945.htm>. Acesso em: 10 jan. 2015.

2. FONTES ICONOGRÁFICAS

Fotografias

Radamés Gnattali dirigindo a orquestra na série “Um milhão de melodias”. 1942, Coleção Rádio Nacional MIS, Rio de Janeiro, PNR 00007, 1 Foto, Digital TIF.

Novo Auditório da Rádio Nacional. 1942, Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, PNR 0008, 1 Foto, digital TIF.

Orquestra da Rádio Nacional com Almirante ao fundo, 1942, Coleção Radio Nacional, MIS, Rio de Janeiro, PNR-00011, 1 foto, Digital TIF.

Almirante no programa “Pregões do Brasil” da série *Curiosidades Musicais*, 18 jul. 1938. Coleção Almirante, MIS, Rio de Janeiro, cod. 41927, 1 Foto Digital TIF.

3. FONTES SONORAS

Gravações Coleção World Fair of New York 1939

GNATTALI, Radamés. *Fantasia Brasileira nº 1 (parte I, II e III)*, Interpretação: Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro. Solista: Radamés Gnattali, Maestro: Romeu Ghipsman. Rio de Janeiro, Odeon, 1939, 3 discos 78-rpm. Washington (DC): Rigler/Deutsch collection, Recording Division, Library of Congress, LC: Odeon 35, 36 e 37 (DLC 0182/1790-1792)

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. *Batuque (Nigger dance)*. Interpretação: Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro, Maestro: Francisco Mignone. Rio de Janeiro, Odeon,

1939, 1 discos 78-rpm. Washington (DC): Rigler/Deutsch collection, Recording Division, Library of Congress, LC: Odeon 45 (DLC 0182/1790)

Programas de Rádio CBS e RN

BUMBA meu Boi. *Aquarelas do Brasil* Direção: Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro, Narração: Mauro Brasini, Apresentação: Almirante, Intérpretes: Orquestra da Rádio Nacional. Rio de Janeiro: Collector's, 6 abr. de 1945, AER194A, Digital MP3.

COWBOY Songs (On the trail). *Folk Music of America*. Direção: Alan Lomax, Davidson Taylor e William Fineshriber, Narração: Alan Lomax, Apresentação: Neil Welch, Intérpretes: The Columbia Broadcasting Symphony Orchestra; Conduzida por Bernard Herrmann. Washington (DC): CBS Radio Programs, American Folklife Center, Library of Congress, 17 out. 1939, AFS: 4493A/4494A, Digital WAV.

ESCOLAS de Samba. *Aquarelas do Brasil*, Direção: Almirante, Radamés Gnattali e José Mauro, Narração: Mauro Brasini, Apresentação: Almirante, Intérpretes: Orquestra da Rádio Nacional e músicos da Escola de Samba de Mangueira. Rio de Janeiro: Collector's, 4 maio 1945, AER194B, Digital MP3.

PREVIEW of songs. *Folk Music of America*. Direção: Alan Lomax, Davidson Taylor e William Fineshriber, Narração: Alan Lomax, Apresentação: Neil Welch, Intérpretes: The Columbia Broadcasting Symphony Orchestra; Conduzida por Bernard Herrmann. Washington (DC): CBS Radio Programs, American Folklife Center, Library of Congress, 10 out. 1939, AFS 13488/13489, Digital WAV.

RAILROAD Songs, *Wellspring of Music*, Direção: Alan Lomax e Earl McGill. Narração: Alan Lomax, Apresentação: Neil Welch. Músicos convidados: Burl Ives, Pete Seeger, The Golden Gate Quartet, Josh White e Huddie LeadBetter. Washington (DC): Alan Lomax CBS Radio Series Collection, 1939-1941, American Folklife Center, Library of Congress, 15 abr. de 1941, AFS 4516B1 /4517B1 LWO 4872, Digital WAV.

REISADOS e pastoris. *Curiosidades Musicais*. Direção e Narração: Almirante, Apresentação: Celso Guimarães, Intérpretes: Célio Nogueira, Paulo Tapajós, Joeli Gaúcho, Romeu Ghipsmann e orquestra e coro da Rádio Nacional composto por Nelson Lopes, Dora Lopes, Regina Celi, Célio Bitá Amameto. Rio de Janeiro: Collector's, 6 jan. de 1941, AER200A, Digital MP3.

ROMEUA Silva Orquestra. *New York World Fair Special Program From Brazilian Pavilion*. Washington (DC): NBC Radio Programs, Recording Division, Library of Congress, 4 out. 1939, 2-230p.m. Over Special Network disc, RWA 4974.

4. FONTES ORAIS

Entrevistas

AVERILL, Gage. Entrevista concedida a Rafael Henrique Soares Velloso, 25 fev. 2014, Washington (DC), Áudio Digital por Skype.

FORMAGINE, Elizabeth Versiane. Entrevista concedida a Rafael Henrique Soares Velloso, 11 set. 2014, Rio de Janeiro, Áudio, Digital.

Depoimentos

GNATTALI, Radamés. *Depoimento de Radamés Gnattali a Lourival Marques*, 1975, Rádio Nacional, Rio de Janeiro, Série Depoimentos, Collectors', Rio de Janeiro, AER389, Digital MP3.

GNATTALI, Radames. *Ciclo personalidades*. Depoimento para posteridade, 1985, MIS, Rio de Janeiro.

HAWES, Bess. The David Dunway/ Pete Seeger Interviews Collection, 1977, New York, Archive of Folk Culture, American Folklife Center, Library of Congress, Washington, D.C. AFC 2000/019, Cassete.

LOMAX, Alan. *From Lead Belly to Computerized Analysis of Folk Song*, 1979, Celeste Bartos, Biblioteca Pública de Nova York. Disponível em: <<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-dil-details.do?sessionId=74>>. Acesso em: 10 set. de 2014.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Current of music: elements of a radio theory*. 2. ed. Cambridge: Polity, 2009.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: _____. *Dialéctica do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Originalmente publicado em 1947).

AGAWU, Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University, 1991.

ALMEIDA, Luiz Antônio de. *Ernesto Nazareth: vida e obra*. [s.d]. Disponível em: <<http://www.ernestonazareth150anos.com.br/Chapters/index/467>>. Acesso em: 30 jan. 2015.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. (Originalmente publicado em 1924).

ALMIRANTE (Henrique Foreis Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1963.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *A expressão musical nos EUA*. Rio de Janeiro: Ed. Leuzinger, 1942.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. [Organizado por ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flavia Camargo]. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Chiarato, 1928a.

_____. Hino às nações unidas. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963a. p. 387-391. (Originalmente publicado entre 1939 e 1942).

_____. Influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963b. p. 81-94. (Originalmente publicado em 1929).

_____. Música brasileira. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963c. p. 354-358. (Originalmente publicado em 1942).

_____. Música e canção popular no Brasil. In: _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972b. (Originalmente publicado em 1928).

_____. Música nacional. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963d. p. 283-287. (Originalmente publicado em 1939).

_____. Música popular. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963e. p. 278-282. (Originalmente publicado em 1939).

_____. Nacionalismo musical. In: _____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes,

1963f. p. 293-297. (Originalmente publicado em 1939).

_____. O samba rural paulista. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. p. 118-120. (Originalmente publicado em 1941).

_____. Outro dia era um compositor. *Revista do Brasil*, 3ª fase, ano 2, n. 12, p.133-135, jun. 1939.

_____. Por uma noite chuvosa. *Revista do Brasil*, 3ª fase, ano 1, n. 4, p. 426-428, out. 1938.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minesota Press, 1996.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2005.

_____. *O baú do animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Tese (Doutorado em Música) – Unirio, Rio de Janeiro, RJ, 2011.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVII*. São Paulo: Ricordi, 1964.

ARAÚJO, Samuel. Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica. In: ARAÚJO, S.; CAMBRIA, V. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2008.

ARMSTRONG, Donna. Interview with Tony Seeger on family, career, and work at UCLA. *Artistic House Music*, Los Angeles, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.artistshousemusic.org/videos/music+educator+profile+ethnomusicologist+anthony+seeger+of+university+of+california+los+angeles>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

AVERILL, Gage. *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago: Chicago University, 1997.

_____. Ballad hunting in the black republic: Alan Lomax in Haiti, 1936-37. *Caribbean Studies*, v. 36, n. 2, p. 3-22, jul./dez. 2008.

_____. Cantometrics and cultural equity: the academic years. In: COHEN, R. (Ed.). *Alan Lomax selected writings, 1934-1997*. New York: Routledge, 2003.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

BARNOUW, Erik. Mister Ledford and the TVA In: COHEN, Ronald D. (Ed.). *Alan Lomax: selected writings, 1934-1997*. New York: Routledge, 2003.

BARROS, Felipe dos Santos Lima de. *Construindo um acervo etnográfico musical: um estudo etnográfico sobre o arquivo de Luiz Heitor de Azevedo, seu método de campo e documentação produzida durante suas viagens a Goiás (1942), Ceará (1943) e Minas Gerais (1944)*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2009.

- BAUMAN, Richard. Folklore. In: _____. *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*. Oxford: Oxford University, 1992. p. 29-41.
- BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Londres: Greenwood, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BERRIEN, William. Music. In: BURGIN, Miron (Ed.) *Handbook of Latin American studies, 1939*. Cambridge: Harvard University, 1940. V.5, p. 404-409.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BIANCHI, William. *Schools of the Air: a history of instructional programs on radio in the United States*. Jefferson: McFarland, 2008.
- BLUM, Stephen. Prologue: Ethnomusicologists and modern music history. In: BLUM, Stephen; BOHLMAN, Philip V.; NEUMAN, Daniel M. (Ed.). *Ethnomusicology and modern music history*. Chicago: University of Illinois, 1991.
- BOHLMAN, Philip Vilas. Returning to the ethnomusicological past. In: BARZ, G.F.; COOLEY, T. J. (Org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Oxford: Oxford University, 2008. p. 246-270.
- _____. *The study of folk music in the modern world*. Bloomington: Indiana University, 1988.
- BOILÈS, Charles. Process of musical semiosis. *Yearbook for Traditional Music*, n. 14, p. 24-44, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- _____. *Distinction: a social critic of a judgement of taste*. Cambridge: University of Harvard, 1984. (Originalmente publicado em 1979).
- _____. The social space and genesis of groups. *Theory and Society*, v. 14, p. 723-744, 1985.
- CABRAL, Sérgio. *No tempo do Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- _____. *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.
- COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes de palavras e coisas em torno de uns batutas*. Tese (Doutorado em Antropologia) – UFSC, Florianópolis, SC, 2009.
- COHEN, Ronald D. (Ed.). *Alan Lomax, assistant in charge: the Library of Congress letters*,

1935-1945. Jackson: University of Mississippi, 2011.

_____. *Alan Lomax: selected writings, 1934-1997*. New York: Routledge, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1978.

_____. O “Ensaio sobre a música brasileira”: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, São Paulo, v. 6, n. 1/2, p. 75-121, maio 1995.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Brief history of music in Brazil*. Washington: Pan-American Union, 1948.

_____. Carleton Sprague Smith e o Brasil. *Revista Brasileira de Música*, v. XVI, p. 3-14, 1986.

_____. *Dois pequenos estudos de folclore musical*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1938.

_____. Música. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 7, 8 e 9, 1941.

_____. Música em discos. *Revista Brasileira de Música*, v. VI, p. 129-139, 1939.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor; PEQUENO, Mercedes Reis; MATTOS, Cleofe Person de. *Bibliografia musical brasileira, 1820 -1950*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 2, n. 10, p. 287-322, 2004.

DENNING, Michael. *The Cultural Front: the laboring of American culture in the twentieth century*. London: Verso, 1996.

DENORA, Tia. *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1803-1803*. Berkeley: University of California, 1995.

DIRKS, Nicholas. Annals of the archive: ethnographic notes on the sources of history. In: AXEL, B. K. (Org.). *From the margins: historical anthropology and its futures*. Durham: Duke, 2002. p. 47-65.

DONALDSON, Rachel C. Broadcasting diversity: Alan Lomax and multiculturalism. *The Journal of Popular Culture*, v. 46, n. 1, 2013.

DRACH, Henrique. *A rabeca de José Gerônimo: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – Música, folclore e academia na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) – UFF, Niterói, RJ, 2011.

ELIAS, Nobert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ERLMANN, Veit. *Hearing cultures: essays on sound, listening, and modernity*. Oxford:

Berg, 2004.

_____. *Music, modernity, and the global imagination: South Africa and the west*. Oxford: Oxford University, 1999.

FACINA, Adriana. *Artífices da reconciliação: intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 1997.

_____. Uma enciclopédia à brasileira: o projeto ilustrado de Mário de Andrade. *Estudos Históricos*, n. 24, p. 393-417, 1999.

FERRARETTO, Luiz Artur. *Rádio: o veículo, a história e a técnica*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2007. (Originalmente publicado em 1969).

GAMBINI, Roberto. *O duplo jogo de Getúlio Vargas: influência americana e alemã no Estado Novo*. São Paulo: Símbolo, 1977.

GARRETT, Charles. *Struggling to define a nation: American music and the twentieth century*. Berkeley: University of California, 2008.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*. 2. ed. Ithaca: Blackwell, 1983.

GNATTALI, Roberto (Org.). *Catálogo digital Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Olhar Brasileiro, 2005. 1 CD-ROM.

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

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Originalmente publicado em 1949).

GROVERMANN, Celina Delmonaco Tarragò. *O cancionero gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o bicentenário de Porto Alegre em 1940*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HARDIN, James. The Archive of Folk Culture at 75: a national project with many workers. *Folklife Center News*, v. XXV, n. 2, p. 3-13, spring 2003.

HAYES, Joy Elizabeth. *Radio nation: communication, popular culture and nationalism in México, 1920-1950*. Arizona: University of Arizona, 2000.

HERSKOVITS, Melville et al. Memorandum for the study of acculturation. *American*

Anthropologist, v. 38, n. 1, p. 149, jan./mar. 1936.

HESS, Carol A. *Representing the good neighbor: music, difference and the Pan American dream*. New York: Oxford University, 2013.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOWARD, Keith. Foreword: The past is no longer a foreign country. In: McCOLLUM, Jonathan; HEBERT, David G. (Ed.). *Theory and method in historical ethnomusicology*. London: Lexington, 2014.

HULLOT-KENTOR, Robert. Second salvage: prolegomenon to a reconstruction of Current of music. In: ADORNO, Theodor W. *Current of music: elements of a radio theory*. 2. ed. Cambridge: Polity, 2009.

JOHNSON, Henry. Introduction. In: _____. *Many voices: music and national identity in Aotearoa/New Zealand*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2010. p. 1-18.

KAPLAN, Elizabeth. "Many paths to partial truths": archives, anthropology, and the power of representation. *Archival Science*, n. 2, p. 209-220, 2002. Disponível em: <www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/kaplan.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2012.

KRAFT, James P. *Stage to studio: musicians and the sound revolutions, 1890-1950*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1996.

LIMA, Giuliana Souza de. *Almirante, "a mais alta patente do rádio", e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958)*. Dissertação (Mestrado em História) – USP, São Paulo, SP, 2013.

LIRA, Mariza. *1ª Exposição de folclore no Brasil: achêgas para a história do folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1953.

LOMAX, Alan. Appeal for cultural equity. *Journal of Communication*, n. 27, p. 125-138, 1977.

_____. *Folk song style and culture*. New Brunswick: Transaction, 1968.

_____. Folk song style: notes on a systematic approach to the study of folk song. *Journal of the International Folk Council*, v. VIII, p. 48-50, 1956.

_____. *The land where the blues began*. New York: Pantheon, 1993.

LOMAX, Alan; GUTHRIE, Woody; SEEGER, Pete. *Hard hitting songs for hard-hit people*. New York: Oar, 1967.

LOMAX, Alan; LOMAX, John A. *American ballads and folk songs*. New York: Macmillan, 1934.

_____. *Folk song USA: the best American ballads*. New York: Duell, Sloan and Peirce, 1947.

- _____. *Negro folk songs as sung by LeadBelly*. New York: Macmillan, 1936.
- _____. *Our singing country: a second volume of American ballads and folk songs*. New York: Macmillan, 1941.
- LOMAX, John A. *Adventures of a ballad hunter*. New York: Hafner, 1971.
- LUCAS, M. E. (Org.). *Mixagens em campo: etnomusicologia, performance e diversidade musical*. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.
- MACLEISH, Archibald. Introduction. In: LOMAX, Alan; LOMAX, John A. *Our singing country: a second volume of American ballads and folk songs*. New York: Macmillan, 1941, p. vii.
- McCANN, Bryan. *Hello, hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durham: Duke, 2004.
- McCOLLUM, Jonathan; HEBERT, David G. (Ed.). *Theory and method in historical ethnomusicology*. London: Lexington, 2014.
- McGILL, Earle. *Radio directing*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1940.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University, 1964.
- MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University, 1990.
- MOORE, Robin. *Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1997.
- MORAES, Dênis de. Graciliano no fio da navalha: cooptação, engajamento e resistência. In: ROXO, M.; SACRAMENTO, I. (Org.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.
- MORSE, Richard M. A formação do latino-americanista. In: _____. *A volta de McLuhanáima: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MOURA, Gerson. *O aliado fiel: a natureza do alinhamento brasileiro aos Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial, no contexto das relações internacionais*. Tradução CPDOC. Tese (Doutorado em História) – University College, London, 1984.
- NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, v. 19, n. 37/38, p. 25-26, jan./dez. 2011.
- _____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University, 1990.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois, 2005.

_____. *The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois, 1983.

OCHOA, Ana Maria. *Musicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma, 2003.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v. 2.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.

PAES, Anna. *Almirante e o pessoal da velha guarda: memória, história e identidade*. Dissertação (Mestrado em Música) – Unirio, Rio de Janeiro, RJ, 2012.

PASQUALINI, Maria Elisa. Os arranjadores da rádio Record de São Paulo, 1928-1965. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 185-208, jan./jun. 2012.

PEDROSA, Lilian Maria F. de Lima. *A hora do clique: análise do programa de rádio “Voz do Brasil” da Velha à Nova República*. São Paulo: ECA/USP, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical writings of Peirce*. New York: Dover, 1955.

PEIRCE, Charles Sanders; FISH, Max Harold; KLOESEL, Christian J. W. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological edition*. Bloomington: Indiana University, 1982.

PÉRET, Elsie Houston. Chants populaires du Brésil: première série, In: VVAA. *Volume 1 de Bibliothèque musicale du Musée de la parole et du Musée Guimet*. Paris: P. Geuthner, 1930.

PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: a life in American music*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1992.

PORTERFIELD, Nolan. *Last cavalier: the life and times of John A. Lomax*. Urbana: University of Illinois, 1996.

RAMNARINE, Tina K. Musical performance in the diaspora: Introduction. *Ethnomusicology Forum*, v. 16, p. 1-17, 2007.

REES, Helen; YOUNG, Bell. *Understanding Charles Seeger, pioneer in American musicology*. Chicago: University of Illinois, 1999.

RICE, Timothy. Time, place, and metaphor in musical experience and ethnography. *Ethnomusicology*, v. 47, 2003, p. 151-179.

_____. Toward the remodeling of ethnomusicology. *Ethnomusicology*, v. 31, n. 3, p. 469-488, 1987.

RICOEUR, Paul. O esquecimento de recordação: usos e abusos. In: _____. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *A brasilidade revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2010.

RINK, John. Rhapsody. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23313>>. Acesso em: 18 Abr. 2013.

RUSKIN, Jesse D.; RICE, Timothy. The individual in musical ethnography. *Ethnomusicology*, v. 56, n. 2, spring/summer 2012.

SALAS, Eugênio Pereira. *Notes on the history of music exchange between the Americas before 1940*. Washington: Pan-American Union, 1943.

SALLES, Vicente. *A modinha no Grão-Pará: estudo sobre ambientação e (re)criação da modinha no Grão-Pará*. Belém: SECULT/IAP/AATP, 2005.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.

_____. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habanera. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

SANTOS, Alcino et al. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. v. 2.

SANTOS, Luana Zambiazzi. *A casa A Electrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

SCHAFER, Murray. *The tuning of the world*. New York: Knopf; Michigan: Michigan University, 1977.

SEEGER, Anthony. The role of sound archives in ethnomusicology today. *Ethnomusicology Review*, v. 30, n. 2, p. 261-276, spring/summer 1986. Disponível em: <www.jstor.org/stable/851997>. Acesso em: 8 dez. 2012.

SEEGER, Charles. Music. In: BORDIN, Miron (Ed.) *Handbook of Latin American Studies*, 1943. Cambridge: Harvard University, 1942. v. 9, p. 444-447.

_____. Music. In: BORDIN, Miron (Ed.) *Handbook of Latin American Studies*, 1945. Cambridge: Harvard University, 1946, v. 11, p. 343-345.

_____. Music as a factor in cultural strategy in America. *Bulletin of the American Musicological Society*, n. 3, p. 17-18, apr. 1939. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/829414>>. Acesso em: 10 março 2013.

_____. *Reminiscences of an American musicologist*. Los Angeles: University of California, 1972.

SEEGER, Ruth Crawford. Music preface. In: LOMAX, Alan; LOMAX, John A. *Our singing country: a second volume of American ballads and folk songs*. New York: Macmillan, 1941. p. vii.

_____. *The music of American folk song*. In: POLANSKY, Larry; TICK, Judith (Ed.). Rochester: University of Rochester, 2001.

SEIGEL, Micol. *Uneven encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press, 2009.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Toward an ethnomusicology of the early music movement: thoughts on bridging disciplines and musical worlds. *Ethnomusicology*, v. 45, p. 1-29, 2001.

SOUSA, Marquildes Borges de. *Rádio e propaganda política: Brasil e México sob a mira norte-americana durante a Segunda Guerra*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham: Duke, 2003.

STONE, Ruth M. *Theory for ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.

SVEC, Henry. Folk media: Alan Lomax's deep digitality. *Canadian Journal of Communication*, v. 38, p. 227-244, 2013.

SZWED, John F. *Alan Lomax: the man who recorded the world*. London: Viking Penguin, 2010.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Pan-americanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, SP, 1998.

TAGG, Phillip. *Introductory notes to the semiotics of music*. Liverpool: Brisbane, 1999.

TAYLOR, Timothy; KATZ, Mark; GRAJEDA, Tony (Ed.). *Music, sound, and technology in*

America: a documentary history of early phonograph, cinema and radio. London: Duke, 2012.

TONI, Flávia Camargo. Me fiz brasileiro para o Brasil. *Revista do IPHAN*, n. 30, p. 72-89, 2003.

TOTA, Antônio Pedro. *The seduction of Brazil during World War II.* Texas: University of Texas, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira.* Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók.* Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

_____. Pontos de escuta da música popular no Brasil. In: ULHÔA, M.; OCHOA, A. (Org.). *Música popular na América Latina: pontos de escuta.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation.* Chicago: University of Chicago, 2008.

_____. Nationalism and Latin American music: selected case studies and theoretical considerations. *Latin American Music Review*, v. 24, n. 2, p. 169-209, 2003.

_____. *Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe.* Chicago: University of Chicago, 2000.

_____. Signs of imagination, identity and experience: a peircian semiotic theory for music. *Ethnomusicology*, v. 43, n. 2, p. 221-55, 1999.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo.* Rio de Janeiro: FGV, 1987.

VERMA, Neil. *Theater of the mind: imagination, aesthetics, and American radio drama.* Chicago: University of Chicago, 2012.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

VIANNA, Leticia C. R. *Bezerra da Silva produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VIDAL, Armando. *Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939.

_____. *Relatório geral: O Brasil na Feira de Nova York de 1939.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964.*

Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

WALD, Elijah. *Josh White: society blues*. New York: Routledge, 2002.

WILLIAMS, Daryle. *Culture wars in Brazil*. Durham; London: Duke, 2001.

ANEXOS

ANEXO A - Correspondência Augusto Meyer - Mário de Andrade	292
ANEXO B - Correspondência Radamés Gnattali - Mário de Andrade	293
ANEXO C - Anexo da revista <i>Turismo</i> nº 1	295
ANEXO D - Correspondência Renato Almeida.....	296
ANEXO E - Carta da empresa Rock Island and Pacific Railway	298
ANEXO F - Carta do departamento de direitos autorais da CBS.....	299
ANEXO G - Roteiro do programa “Escolas de Samba” da série <i>Aquarelas do Brasil</i>	300
ANEXO H - Roteiro do programa “Railroad Songs” da série <i>Wellspring of Music</i>	306

ANEXO A - Correspondência Augusto Meyer - Mário de Andrade IEB / USP

MA-C-CPL 4738 3 de jan 1932

Mário velho:

*Só agora pego na pena pra responder, mas como você já conhece as marés deste seu camarada, faz de conta que sua carta chegou agorinha. Não se zangue. É preciso que você saiba, seu Mário, que o seu exemplar seguiu viagem confiado a um rapaz daqui, **Radamés Gnattali**, com uma carta de apresentação. Foi um dos primeiros, e, si não me engano, o primeiro. Porém de certo o Radamés ainda não deu as caras por São Paulo. Si não aparecer, mando outro, está claro.*

Augusto Meyer

* * *

MA-C-CPL 4740 (10 de fev. 1932)

Mário,

Escrevo esta só pelo prazer de lhe mandar dizer que o Macunaíma foi mais uma conquista; o poeta Damasceno Ferreira, autor da “Lua de Vidro” descobriu agora o dito cujo e botou a boca no mundo. Armou um espanto enorme, vive de Macunaíma em punho, recomendando a leitura imediata até para cavalheiros respeitáveis que podem lesar com o herói sem nenhum caráter. (assim seja) Isso então nem se descreve. Seja a coisa melhor que apareceu nestes Brasis e a única de expressão propriamente brasileira.

Tanto que aconselhei o herói, mas o pessoal daqui parece que tem ouriço na cachola. O certo é que está chamando atenção. Parece, Mário, que não tem mais exemplares nas livrarias, digo isto porque desejo sinceramente que seja mais lido e porque há gente amiga que quer possuir o livro, a biblioteca também não tem exemplar, será possível você mandar?

*Dois moços daqui do Sul, o **Radamés Gnattali** e o Luiz Cosme estão trabalhando musicalmente sobre textos de poetas gaúchos: tem dado coisas boas. É preciso a gente não espantar o pessoal de boa vontade e que pode produzir melhor mais tarde. Estou entusiasmado com os dois com temas nossos. Prometem anotar motivos do repertório gauchesco. Será boa ocasião pra cumprir promessa velha feita a você.*

Um abraço do Meyer.

ANEXO B - Correspondência Radamés Gnattali - Mário de Andrade IEB/USP

MA-C-CP3466 (7-8-1933)

Sr. Mário de Andrade,

Não tendo recebido notícias desde 4 de julho, data do cartão que teve a gentileza de mandar-me, atrevo-me a lembrar-lhe que prometeu escrever dizendo a sua opinião sobre as minhas duas composições : " Ponteio, roda e samba" e "Valsa".

Creia-me que tenho verdadeiramente interesse em saber o que pensa, pois sei que é um trabalhador incansável neste caso sério que é a Música Brasileira. A minha suite, "Ponteio, Roda e samba" foi feita sobre influencia do seu livro "Ensaio sobre a música brasileira".

Neste gênero também tenho uma suite para quarteto de cordas e piano: [?,] Acalanto, Brinquedo e Dansa, que agora estou transportando para orquestra.

A valsa é de agora e é baseada na melódica popular. (1a parte)

O acompanhamento tem o ritmo original do cavaquinho e baixos de violão.

Naturalmente um violão pianístico como o "Ponteio" da suite também é um ponteio pianístico.

A valsa me custou anos de observação mas saiu boa. Das que eu conheço é a melhor e bem brasileira.

Neste caso de música brasileira o Sr. é o único que tem autoridade para falar, portanto espero a sua opinião.

Ficarei imensamente grato se me enviar os originais se, não for possível imprimir.

Sinceramente agradeço,

Radamés Gnattali

Rua Cardoso Júnior, 131 (antigo 103) Laranjeiras Rio.

* * *

MA-C-CPL 3467

Rio 1 de setembro 1934

Caro amigo Mario,

O fim d'esta é pedir a você um libreto para uma ópera. Uma ópera fantástica e ao mesmo tempo tão real como o seu Macunaíma.

Sei que você deu o Malazarte para o Camargo e eu também queria tentar fazer alguma coisa.

Tenho em projeto uma Evocação e Dansa e com isso poderia começar a tal opera.

Estou terminando um "jongo" onde botei o tema: "No terreiro de alibi"

Das pessoas que perguntei nenhuma me deu uma explicação satisfatória do que seja um Jongo peço-lhe que me indique como é o ritmo e andamento.

O Jongo que fiz é intuitivo e queria ter certeza quanto ao nome.

Peço-lhe que me mande também algum tema de Catimbó, assim como de evocação. Desde já lhe agradeço e receba um forte abraço do amigo e admirador

Radamés Gnattali

* * *

FANTASIA BRASILEIRA

CLARINETTO

Radamés Gnattali
(Rio 1937)

Animado. (♩ = 120)

1 2 4 A 5

mf ff sf

1

4 B 9 3

sf

C 2 4

sf

3 D 6

mf

3 E 14 F Platerzunge

sf

3 G 20 H 10

p

Soli

f

14

sf

Piano

23

Cordas

11

J Oboe solo

2

Solo

dim.

Expressivo

(♩ = 104) 11

dim.

pp

L

p cantado

Vivo (♩ = 132)

15

M 19 2

f

1 1

Trb.

M1735.1
9-T-7
(partes)

COLEÇÃO
D. J. C. ANDRADE MURICY
TURISMO

ANEXO D - Correspondência Renato Almeida – MIS/RJ

Rio , 21/6/38

Meu caro Almirante,

Ainda por intermédio do nosso caro Dr. Jorge Maia, venho conversar com você e felicita-lo pela palestra de ontem, sobre a possível história do samba, que achei deveras interessante, embora julgue que você esqueceu da habanera e esta teve uma importância formidável em toda a formação do maxixe e portanto do samba. Mas isso não tem importância.

Quero hoje enviar-lhe alguns pregões, colhidos por Mario de Andrade um dos quais, o do pinhão – me parece delicioso. Eu quero ainda lhe pedir um grande favor, que alias são dois: 1º você me pode mandar a música da estrofe e refrão daquele delicioso AZULÃO? E aquela acompanhamento da toada? Se for possível, mais uma vez você obrigará o

Patrício e admirador,

Renato Almeida.

* * *

Rio de Janeiro 23/8/1938

Meu caro Almirante,

Continuo ouvindo com prazer os seus excelentes programas. Para o de canções, quero lembrar-lhe o seguinte: as 132 rodas, que o Vila-lobos harmonizou ou arranjou e estão publicadas no coleção escolar do SEMA, o livro de João Gomes Junior e outro, intitulado “Ciranda Cirandinha, e o trabalho de D. Ceição de Barros Barreto, “Canções de quando eu era pequenina...” Outrosim, será interessante que você cante as variações de varias canções, nos vários estados. Por exemplo, de D. Sancha, ha 3 ou 4 e só, em Minas, ha 2 variantes. O Guilherme de Melo, na “Músicado Brasil”, cita as versões baianas de varias rodas. Você conhece o trabalho de Mario de Andrade, sobre a influência portuguesa nas rodas, publicado em “Música, doce música...” ?

Lembro-lhe essas coisas de memoria.

Chancelando antigos pedidos, queria que você me mandasse a toada, com que cantou o TIL daquele ABC, no programa de ontem? Possível? E (isso talvez seja muito pedir, em todo caso, vai lá) a música daquele pregão Flor da noite, que é uma das melodias mais bonitas do nosso populário?

Desculpe a canetada, e acredite na admiração e simpatia,

Renato Almeida

* * *

*Meu caro Renato Almeida
Por e/o. De Jorge Maia*

Aqui vae, numa pauta, o trecho musical que você me pede em sua carta de 17.

Quero chamar a sua atenção para o facto muito conhecido de ter aquella música— como uma serie de outras que são as verdadeiramente Folkloricas o uma porção de variantes. Nunca se poderá afirmar que esta ou aquella seja verdadeira; pode-se, no máximo, aceitar como melhor uma ou outra e é o que eu faço, escolhendo para os meus programas aquellas que me parecem mais completas.

Aquelle mesmo tengo, tengo, que eu aprendi em Pernambuco e que aqui me foi confirmado por uma serie de amigos nortistas, você encontra em Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso e Leonardo Motta e sempre de forma differente.

Continue a dispor e não pense, nem por sombras, que eu me aborreço com isso. Tenho até muito prazer si lhe puder ser sempre útil.

Um abraço,

(Almirante)

ANEXO E - Carta da empresa Rock Island and Pacific Railway

THE CHICAGO, ROCK ISLAND AND PACIFIC RAILWAY COMPANY
FRANK O. LOWDEN, JAMES E. GORMAN, JOSEPH B. FLEMING TRUSTEES



T. J. O'SMAUGHNESSY,
ASSISTANT EXECUTIVE DEPARTMENT
W. E. BABB,
PUBLICITY MANAGER

LA SALLE STREET STATION

CHICAGO, ILL

March 20, 1940

Dear Mr. Lomax:

Over the radio last Sunday, I heard a quartette singing "The Rock Island Lines" song. Inquiry of the Columbia Broadcasting System brought the information this song is scheduled for publication in "This Singing Country, by John and Alan Lomax", and the suggestion was made that I write you for details.

I will appreciate your advising the origin and the author of the song and where a copy of the words and music may be obtained.

Sincerely,

WEB:F

Mr. Alan Lomax
Library of Congress
Washington, D.C.

ROUTE OF THE "ROCKETS"
THE "GOLDEN STATE LIMITED" TO CALIFORNIA
"ROCKY MOUNTAIN LIMITED" TO COLORADO
AIR CONDITIONED THROUGHOUT

ANEXO F - Carta do departamento de diretos autorais da CBS

COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM, INC.
485 MADISON AVENUE, NEW YORK
WICKRESEAM 2-2000

March 19, 1940

informant

Mrs. Robert S. Turner
1 Germania Street
Pawtucket, R. I.

Dear Mrs. Turner:

Thank you for suggesting "Poor John" to us for use on the "Folk Music of America" series of our American School of the Air. Since various other of our listeners have suggested this and similar songs, we feel we would like to include it in our program.

Would you be good enough therefore to sign the attached copy of this letter and return it to us in order to confirm formally your consent to our broadcasting the version of the folk song, "Poor John" which you have sent us.

Very truly yours,
Leon Levine
COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM, INC.
American School of the Air

Agreed..... *Ruth S. Turner*

*The tune was the same as the hornet used in his version
Sorry to have delayed - but a New York State has to get away from the Rhode Island wind at times!*

ANEXO G - Roteiro do programa "Escolas de Samba" da série *Aquarelas do Brasil*

"AQUARELAS DO BRASIL" ALM-2127/4

"ESCOLAS DE SAMBA"

4 de Maio de 1945

ADMIRANTE

ORQUESTRA - RITMO DE SAMBA, COMEÇANDO PELO APITO. DEPOIS CENTRO, TAMBOREMS, PANDEIROS E CUIÇAS. VAZ CRESCENDO, CRESCENDO E FINALISA NUM STACATO.

SPEAKER - (Na pausa rapida) Escolas de samba!

ORQUESTRA - ATACA COM INSTRUMENTOS E RITMO O ACOMPANHAMENTO DE SAMBA:

C Ó R O -

Tem bateria,)	
Tem harmonia,)	
Com o nosso "time")	
Não há quem possa.)	BIS .35
Salve o Estacio de Sá,)	
Oswaldo Cruz.)	
Em Mangueira tem cabrocha...)	

Pista mais forte

(4.5) ORQUESTRA - VAZ TRANSFORMANDO O RITMO DE MODERNO PARA O ANTIGO.

SPEAKER - (Sobre a musica) Instaladas nas colinas ou pontos elevados ou, mais frequentemente, em suburbios afastados, as Escolas de Samba do Rio de Janeiro criaram a lenda do samba de morro. A verdade, porem, é que o samba nasceu na cidade e, mais positivamente ainda, no Distrito Federal - tanto que seu melhor qualificativo seria: "musica popular carioca". A denominação de samba para a musica popular nasceu em 1915. Antes disso tal nome existia somente para indicar uma certa dança de negros. Seu ritmo, porem, já andava nas cantigas tradicionais do povo, conhecidas pelos nomes de polkas-tangos e das quais a cronica registra exemplos bem expressivos, assim:

C Ó R O -

Dengo, Dengo, Dengo,)	
Ó maninha,)	
"Tá" chegada a hora)	
Dos Carapicus,)	BIS
Ó maninha,)	
Ganhar a vitoria.)	

46

SPEAKER - ... ou conhecidas simplesmente como polkas - assim:

C Ó R O -

Ai, ai, é da minha)	
A urucubaca da meudinha,)	
Ai, ai, é da nossa)	BIS
A urucubaca da perna grossa.)	

ORQUESTRA - MODIFICA O RITMO PARA O DA CANTIGA BAHIANA "UMBIGADA":

SPEAKER - (Sobre a musica) Segundo os entendidos, a palavra SAMBA, que passou a designar o tipo de musica de que surgiram as "Escolas", veio do vocabulo "Semba" dos negros de Angola, entre os quais "Semba" significa umbigada. Nas suas danças de roda, nos seus batuques, em meio do circulo formado pelos cantores, tocadores e assistentes, ficava bailando um só dançarino de cada vez. Ao cabo de algum tempo, para indicar quem deveria reveza-lo no meio da roda, escolhia um qualquer em torno e, aproximando-se, dava-lhe uma umbigada - sempre no ritmo da musica:

C Ó R O -

Ô Yáyá,)	
Tome umbigada que Sabino mandou dá,)	
Tome umbigada que Sabino mandou dá,)	BIS
Tome umbigada que Sabino mandou dá.)	

30

ORQUESTRA - LEMBRA FRASES CONHECIDAS DO "PELO TELEFONE":

SPEAKER - (Sobre a musica) Foram as inumeras familias bahianas que

Fonte: MIS (1945)

- fixaram residência no velho Rio que, ao reproduzir as cerimônias típicas com que no seu Estado festejava certas épocas do ano, os santos da sua devoção católica ou os orixás de sua crença africana - introduziram na cidade o germen da nova forma musical. E em fins de 1916, uma composição famosa, trazendo pela primeira vez a designação de SAMBA, em lugar das antigas denominações de polkas, lundu ou tango - lançava o novo gênero musical:

CANTO
C Ô R O

NUNO - O chefe da policia)
ALM. Pelo telefone)
Manda me avisar,)
que na Carioca)
Tem uma roleta)
Para se jogar.)

Bis

CÔRO - Ai ai si)
NUNO - Deixa as maguas para traz,)
ALM. o rapaz.)
CÔRO - Ai ei ai)
NUNO - Fica triste si és capaz,)
ALM. e veras.)

35

BIS

ORQUESTRA - FANTASIA SOBRE SAMPAS DE "SINHÔ":

SPEAKER - (Sobre a musica) Brilhou então na constelação dos sambistas que surgiam o nome admirado de "Sinhô", o verdadeiro fixador do novo gênero, inesquecível pela sua incomparável inspiração que tanto produzia obras primas explorando os palpitantes assuntos políticos do seu tempo...

C Ô R O
CANTO

NUNO Papagaio louro)
Do bico dourado)
Tu que falgas tanto)
Qual a razão porque estás calado?)

BIS

BIS

Não tenhas medo)
Coco de respeito:)
Quem quer se fazer não póde,)
Quem é bom já nasce feito.)

45

SPEAKER - ... e que tanto produzia maravilhas com os temas amorosos que abordava, envolvendo-os numa filosofia pitoresca e acessível ao mais ingenuo...

CANTO

NUNO - Não se deve amar sem ser amado,)
E melhor morrer crucificado.)
Deus nos livre das mulheres de hoje)
em dia,)
Desprezam o homem só por causa da)
orgia.)

BIS

ORQUESTRA - DESENVOLVENDO O SAMBA "MORRO DA MANGUEIRA":

BATUCADA

SPEAKER - (Sobre a musica) Forma de diversão ao alcance fácil dos menos afortunados, dos mais modestos, o samba teria, forçosamente, que acompanhar o homem aos pontos onde a moradia barata o aglomerava, isto é, aos suburbios distantes ou aos morros. E ali, sob o impulso de uma tendência natural que impele os homens as reuniões sociais, a organização de sociedades recreativas - surgiram as primeiras agremiações para explorar o samba como o melhor e mais fácil elemento de diversão da gente pobre. E nos versos das composições que ali iam nascendo deixavam entrever as tragédias domesticas dos que encontravam alegria em divulgar nos sambas as suas tristezas...

CANTO

ALM. - Eu fui a um samba)
Lá no Morro da Mangueira)
Uma cabrocha)
Me falou de tal maneira:)

SPEAKER - (Sobre o cõro que vae sumindo) Não é, entretanto, desordenadamente que aquele instrumental de ritmo desenvolve seus floreios nos sambas que acompanha. É curioso mesmo observar-se a rigorosa ordem imposta no início da execução de cada musica, quando cada instrumento obediamente espera o momento exato de atacar. Cada "Escola" possui seu "deretor de harmonia", cabra entendido em sambas, dá voz, gritante e autoritaria. Munido de um apito, é ele quem dá início a batucada que precede cada musica:

VOZ-APITO --Atenção, Escola! (APITO)

CENTRO - ATACA O PEDAL DO RITMO:

SPEAKER - (Sobre o ritmo) O primeiro a atacar é o "centro", ou "barrica" ou "surdo". É a base do ritmo. Seguem-se os tamborins - pequeninos tambores feitos de pele de gato e nos quais batem os tocadores com pequenas varetas:

TAMBORINS - PRIMEIRO UM SÓ - DEPOIS O SEGUNDO:

SPEAKER - (Sobre o ritmo) Entram depois os pandeiros fazendo soar suas batinelas de tampas de cerveja...

PANDEIROS - BATIDA. DE PE'

SPEAKER - (Sobre o ritmo) Por fim, as mugidõras "cuicãs". São construídas com pequenas barricas com um dos lados coberto por uma pele esticada no centro da qual prende-se um pequeno pão, bem liso. Nele vae escorregando, untada de breu, a mão do tocador, extrahindo grunhidos, verdadeiros gemidos:

C U Í C A - GEMIDOS, GRUNHIDOS, ETC. SONS BEM VARIÁVEIS:

SPEAKER - (Sobre o ritmo) O conjunto instrumental denomina-se "bateria". É so extravagante agrupado de sons que produz, dá-se o nome de "batucada":

BATERIA - CRESCE O VOLUME.

SPEAKER - (Sobre o ritmo) Sem a mais vaga idéa do que sejam as notas musicais, a menor noção de contagem de compassos, os tocadores de tamborins, pandeiros ou cuicãs, têm uma perfeita intuição de ritmo. E é graças a essa inata sabedoria que todos param instantaneamente, todos juntos, logo após o toque em que o "deretor de harmonia" anuncia o final:

APITO - TOQUE PROLONGADO

BATERIA - SEGUE ALGUNS COMPASSOS E PARA INSTANTANEAMENTE.

SPEAKER - (No silencio rápido) Escolas de Samba!

(22) ORQUESTRA DESENVOLVIMENTO DO MOTIVO DO "ADEUS Ó COLÓ".

SPEAKER - (Sobre a musica) Vivendo quasi que exclusivamente do ritmo, esse extraordinario e ardente ritmo do samba, a musica das "Escolas" se resume, ás vezes, numa batucada que se prolonga por uma noite inteira, sempre com o mesmo estribilho, interrompido somente pelos vergejadores - um que pergunta e outro que responde- e que vao intercalando quadrinhas conhecidas ou improvisadas, versos de metrica variavel mas que vão sendo geitosamente encaixadas no ritmo e na melodia:

C Ó R O
CANTO -
VIOLÕES
CÓRO: Adeus ó Coló, adeus ó Coló)
1ª VOZ: Coló, mulher da hora)
CÓRO: Adeus o Coló, adeus o Coló) BIS
1ª VOZ: Eu vou-me embora.)

2ª VOZ: Arranjei uma cabrocha,
Ela não me tinha amor.
Eu mandei pro tintureiro
Prá nega mudar de côr.

1ª VOZ: Era eu mais o meu mano,
Era o meu mano mais eu,
Veio a morte e me levou,
Ficou meu mano sem eu.

CÔRO: Adeus ó Coló, Adeus ó Coló,)
1ª VOZ: Coló, mulher da hora,)
CÔRO: Adeus o Coló, adeus o Coló) BIS
1ª VOZ: Eu vou-me embora.)

*Paradiz da
Fotografia*

ORQUESTRA - DESENVOLVIMENTO DO "VEM MEU AMOR" - VALSA:

SPEAKER - (Sobre a musica) A despeito de contar entre seus associa-
dos bom numero de compositores capazes de suprir as neces-
sidades artistico-musicais das "Escolas", são frequentes
as adaptações que fazem de peças famosas, de operas, de
operetas e valsas celebres. Melodias conhecidas e familia-
res aos nossos ouvidos por vezes se transformam adaptadas
ao ritmo impressionante do samba, ganhando, mesmo, com is-
so, encantos inesperados. Assim aconteceu com uma conheci-
da valsa estrangeira que certa Escola de Samba apresentou
pelas ruas, com grande sucesso, durante alguns carnavais
seguidos:

C Ô R O - Vem meu amor)
Me consolar)
És a primeira mulher) BIS 45
Que não sabe amar.)

(23.09)
(25)

ORQUESTRA - DESENVOLVE O SAMBA "NÃO QUERO MAIS..." - MELODIOSO:

SPEAKER - (Sobre a musica) Nas letras dos sambas de "Escola", canta-
se o amor em primeiro lugar; umas vezes com lirismo:

CANTO - *ARLINDO* Amar a uma só mulher)
Deixando as outras todas) 10
Sempre em vão...

SPEAKER - (Sobre a musica) ... outras com a amargura de paixões in-
felizes que deixaram estigmas na alma:

CANTO - *LUIZ* Amor,)
Garinho,)
Eu não quero.) 10
Ja jurei nunca mais hei de amar,
hei de amar...

SPEAKER - (Sobre a musica) ... noutras vezes surge o amor brigão,
provocado pela "cabrocha" voluvel dos morros:

(28)

CANTO
C Ô R O *LUIZ. CORINHO* DUO: Adeus mulher fingida)
CÔRO: Eu já vou-me embora...)
DUO: Tu estás arrependida)
CÔRO: Já não posso mais...) BIS 40
DUO: Deus que me perdõe)
Pelo que fiz,)
CÔRO: Deixando abandonada)
Aquele pobre infeliz.)

SPEAKER - (Sobre a musica) Mas as melodias mais lindas vêm sempre
de um berço comum: o amor desventurado, a alma ferida, a
chaga que não cicatriza, as saudades que não morrem nunca

Não quero mais
 Amar a ninguém.
 Não fui feliz
 O destino nao quiz
 O meu primeiro amor.)
 Morreu como a flôr
 Ainda em botao
 Deixando saudades
 Que dilaceram
 Meu coração.

*Numo
 depois
 45
 Coro*

BIS

ORQUESTRA - VOLTA AO TEMA DO SAMBA DE ESCOLA "TEM BATERIA":

SPEAKER - (Sobre a musica) Escolas de Samba. Redutos pitorescos da musica popular carioca - acham-se hoje espalhadas por todo o paiz, debaixo de denominações pitorescas. Delas saem, por vezes, algumas das melodias mais típicas e expositivas que a cidade depois canta nas proximidades dos Carnavais. Escolas de Samba!... Agremiações recreativas que refletem a simplicidade do homem do povo que nelas encontra os motivos de alegria que o ajudam a enfrentar os difíceis problemas da vida... Escolas de Samba!... Já vão constituindo uma tradição da Cidade Maravilhosa - com seus canticos, seus pandeiros, tamborins e cuicas...

C Ô R O -

Tem bateria,
 Tem harmonia,
 Como posso "time"
 Não ha quem possa.
 Salve o Estacio de Sá,
 Oswaldo Cruz.
 Em Mangueira tem cabrocha,..)

BIS

35

Problema fonte

ORQUESTRA - CONCLUE GRANDIOSAMENTE.

- SPEAKER - Viajando do Rio para Miami ou Buenos Aires em um dos poderosos Clippers da PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS, o passageiro tem a possibilidade de contemplar o Brasil das alturas do céu. So assim se pode ter uma impressão real da grandeza do seu solo prodigioso, destinado, sem duvida, a ser o celeiro do mundo. Mas so mesmo o poderio das modernas maquinas voadoras sera capaz de vencer as distancias imensas que se estendem no Brasil de horizonte a horizonte. Para isso, para esse trabalho gigantesco de aproximação com os povos vizinhos, dispõem hoje os brasileiros da grandiosa Rede dos Clippers da PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS. A distancia separa as coletividades humanas; - a Rede dos Clippers anula as distancias.
- ORQUESTRA - TEREZINHA DE JESUS. Tema popular. Grandioso.
- SPEAKER - (Sobre a musica) "AQUARELAS DO BRASIL"! Quadros sonóros sobre costumes, tradições, festas e cantigas populares...
- ORQUESTRA - EFEITO DE SANFONA. Bem alegre.
- SPEAKER - (Sobre a musica) Temas legitimos do folkllore apresentados na forma original, e pela orquestra em arranjos altamente descritivos...
- ORQUESTRA - SÓDADE MATADÊRA. Melodia popular. Grandioso.
- SPEAKER - (Sobre a musica) Um programa de "ALMIRANTE", RADAMÉS GNATTALI e JOSE MAURO, Narrador: MARIO BRASINI.
- ORQUESTRA - CRESCER E FINALISA - para ligar ao...
- CONTROLE - RONCO DE AVIÃO - precisamente sobre a ultima nota da Orq.:
- SPEAKER - (Sobre o ronco que vai morrendo) A PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS acaba de oferecer aos ouvintes do Brasil e de toda a America, um verdadeiro voo de Clipper sobre o panorama do folk-lore de nossa terra. A PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS, que ajuda a conduzir para o Brasil o interesse universal, divulgará, do Brasil para o mundo, na proxima semana, neste mesmo dia e hora, uma nova maravilha do nosso folk-lore: um quadro sobre os famosos "CAPOEIRAS DA BAHIA".
- E aqui fica para os nossos ouvintes, com os agradecimentos da PAN AMERICAN WORLD AIRWAYS, o Boa Noite das "AQUARELAS DO BRASIL".
- ALMIRANTE - Pelos caminhos do céu se abraçam na terra os homens de boa vontade.
- ORQUESTRA - ENCERRAMENTO RAPIDO DE CARACTERISTICA.

Fim de "ESCOLAS DE SAMBA".

ANEXO H - Roteiro do programa "Railroad Songs" da série *Wellspring of Music*

COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM:
AMERICAN SCHOOL OF THE AIR - WELLSPRINGS OF MUSIC
TUESDAY, APRIL 15, 1941
9:15 - 9:45 AM EST
3:30 - 3:55 PM EST

CUE: (COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM)
.....30 seconds.....

TRUMPET CALL

ANNCR: This is Columbia's School of the Air of the Americas!
broadcasting to all the nations of the Western Hemisphere,
the twenty-fifth program in our regular Tuesday series,
WELLSPRINGS OF MUSIC.

THEME: This train.

ANNCR: The American people pioneered in railroad building. They
flung great lines of steel rails across the country to
haul their wheat and coal and cattle. They made railroad
songs and ballads. They made heroes out of railroad men
like Casey Jones and John Henry and out of railroad
trains like the Old '97, the Old No. Nine and The Little
Black Train.

THEME:

ANNCR: Guests on today's program are Burl Ives, Peter Seeger,
The Golden Gate Quartet, Joshua White and Hudie Ledbetter
with his 12 string guitar. And now may I again present
Alan Lomax, our folk music expert from the Library of
Congress.

dmd

Fonte: LOC (1941)

LOMAX: The railroad has meant freedom for the people of America, freedom to travel across this big country and see what it looked like, freedom to get away from a valley that was too little, from a life that was too narrow, freedom to look for a better job.

VOICE: All aboard, all aboard. All aboard for Waco, Hico, El Paso, San Diego, San Francisco and many other place you want to go. All aboard, all aboard...(FADE)

LOMAX: The tracks shine criss-cross over America like spider webs under the sun. In the night they light up the dark expanse of the land as lines of street lamps light up a country town. They knit the country together in long loops and curves of steel embroidery, and there names are poetry....the poetry people make without thinking about it

VOICE: The Southern Pacific.

VOICE: The Raritan River Road.

VOICE: The Atchison, Topeka and Santa Fe.

VOICE: The Rockdale, Sandow and Southern.

VOICE: The Chicago, Duluth and Georgian Bay Transit Company.

VOICE: The Soo and the Southern.

VOICE: The Pennsy and the Wabash.

VOICE: The Katy and the Cripple Creek Scenic.

VOICE: The N.P., the U.P., the I.C., the L.& N., and the M.S.P. and S.S.M.....

dmd

VOICE: The Midnight Special!! (THE MIDNIGHT SPECIAL CHORUS -
UP AND OUT)

LOMAX: The names of the railroads make poetry and the engines
make music. The brass plates on the engines say 20,000
horsepower and the boys in the small towns think to
themselves: "Yeah and when that ole engine blows for a
crossing, she sounds just about like twenty thousand big
horses having a convention and all giving a lonesome
convention whinny at the same time. (SOUND OF WHISTLE)
The whistles and the rhythm of drive wheels and the click
of the sleepers make a king of music too.....
(UP SOUND OF TRAIN RUNNING)

VOICE: The train music makes your feet itch when you hear it off
there in the night.....
(MOANING OF WHISTLE)

VOICE: It puts you to sleep when you're tired....(STEADY CLICK
OF RAILS UP CLOSE)

VOICE: It means good news and bad news and sometimes I'd rather
hear it than a symphony orchestra with full chorus...
(UP SOUND OF TRAIN LOUD) (QUARTET GIVE WHISTLE AND THEN
GO INTO THE ROCK ISLAND LINE, ONE CHORUS, AND OUT. SOUND
FADES ON WHISTLE MOAN)

dmd

LOMAX: So it's not hard to understand why there are so many songs and ballads about railroads, about railroad workers and railroad bandits, songs for every kind of a job that was ever done on the railroad. Back in the days when the Union Pacific was going west from Kansas, the Irish were the men who laid the rails and the men who did the singing.....

BURL: (SPEAKS) Blame be the president,
My name is Mike,
I put my hand to it,
I drive the spike.

VOICE: It took three strokes to a spike. They drove ten spikes to every rail, laid four hundred rails to every mile, and it was 1800 miles to San Francisco. That meant that those Irish spikers had to swing their hammers twenty one million times on the Western stretch alone to put the old U. P. through.

BURL: In eighteen hundred and forty one
I put me cord'roy britches on,
I put me cord'roy breeches on,
To work upon the railway.

CHORUS: Fil-i-me-oo-re-i-re-ay,
Fil-i-me-oo-re-i-re-ay,
Fil-i-me-oo-re-i-re-ay,
To work upon the railway.

dmd

BURL:
CONT'D: In eighteen hundred and forty-two,
I left the old world for the new,
Bad cess to the luck that brought me through,
To work upon the railway.

It's "pat do this" and "pat do that",
Without a stocking or cravat,
And nothing but an old straw hat,
While Pat works on the railway.

And when Pat lays him down to sleep,
The wirey bugs around him creep,
And nary a bit can poor Pat sleep,
While he works on the railway.

(CHORUS DOWN UNDER THE FOLLOWING)

VOICE: The U.P. and the C.P., stretching out across the West to
meet each other, had a rail laying contest on April 29,
1869, just about sixty-two years ago this month. It
began at 7 A.M.

BURL: There were eight of us paddies on the rail laying gang ---
Pat Joyce, Mike Kennedy, Tom Daly, Ed Killeen, Mike
Sullivan, George Wyatt, Fred McNamara and myself, Mike
Shay -- and, if I do say it myself, our names should go
down in history. We laid track faster than any men ever
did before or ever will do again. Beginning at seven A.M.
of the morning we laid them rails on the ties at the rate
of over one hundred and thirty five feet a minute - (MORE)

dmd

BURL:
CONT'D

and by lunch we had nailed down about eight miles of it.
We took an hour off for lunch and loafed through the
afternoon. Had plenty of time for our favorite songs.

CHORUS:

Then drill ye tarriers drill,
Drill, ye tarriers, drill,
O, it's work all day without sugar in your tay,
When ye work beyant the railway,
And drill, ye tarriers, drill,
2 (Blast and fire, and drill ye terriers, drill.
(And blast and fire and drill ye terrier, drill.

O, every mornin' at seven o'clock,
There are twenty Irishmen workin' at the rock,
The boss comes along and he says, Keep still,
And come down heavy on the cast steel drill.

The boss was a fine man down to the ground,
But he married a lady six feet around,
She baked good bread and she baked it well,
And baked it as hard as the holes of hell

Our new foreman is Dan McCann,
I'll tell you sure he's a blamey man,
Last week a premature blast went off,
And a mile in the air went big Jim Goff.

- MORE *

dmd

When pay day next it came around,
Poor Jim's a dollar short was found,
When asked what for came this reply,
"You were docked for the time you were up in the sky."

(CHORUS UNDER THE FOLLOWING)

VOICE: At seven p.m. the Irish boys had laid the all time record
of 3,520 rails, weighing nearly 600 pounds apiece, down
on 25,800 ties...10 miles of track in 12 hours.....

(CHORUS UP AND OUT TO FINISH)

(TRAIN SOUND UP AND OUT)

LOMAX: Just as the Irish pushed the railroads across the great
West, so in the South the Negro worker did most of the
railroad building. Everywhere across the South where the
men were at work with their steel hammers you could hear
a certain song....

(CLINK OF HAMMERS)

(SONG UP WITH HUM AND GRUNTS OF EMPHASIS)

It was a good tune to swing a pick or a rock-breaking
hammer. And if you listened long enough you were bound
to hear this verse.....

- MORE -

CHORUS: This old hammer, huh!
Killed John Henry, huh!
Can't kill me, huh!
Can't kill me, huh!

(AND UNDER SOFTLY WITH)

This old hammer, huh!
Rings like silver, huh!
Shines like gold, huh!
Shines like gold! (FADE UNDER FOLLOWING)

LOMAX: Now who was John Henry? You ask Negroes anywhere in the South and they'll be able to tell you something about him. More of them have heard about him than about Abraham Lincoln.

VOICE: He was the bigges', the stronges' an' the braves' man that ever lived. Ever since he was a baby, he wanted to drive steel --

(SINGS) John Henry was a lil baby
You could hold him in the palm of his hand,
Point his finger at a little piece of steel
I want to be a steel driving man.

VOICE: He wasn't big, he was low an' squatty, but he had a strong heart. He was the best hammer man that ever lived in North Carolina.

dmd

VOICE: He was an Alabama man, worked on the road between Bessemer and Birmingham. Had one arm, but I seen him lift a full grown mule with that one.

VOICE: He was double-jointed, had two joints to your one and that made him just twice as strong as the ordinary man. And he was from Georgia.

VOICE: Now, looka here. I know all states claim him but, I'll tell you the facts. John Henry was a steel driver in Big Bend Tunnel on the C. and O. road in West Virginia.

VOICE: Yeah, he was the man for drilling holes in the hard rock to blast the tunnel through the mountains.

VOICE: He could swing a ten pound hammer all day long, and he was the champion until they finally brought out a mechanical steam drill to see which was the best, John Henry or the steam drill.

VOICE: It was the flesh agin the steam, po' boy, po' John Henry the flesh agin the steam.

VOICE: An' who you reckon won?

VOICE: John Henry told his captain,
A man ain't nothin' but a man,
But befo' I'll let that steam drill beat me down,
I'll die with the hammer in my hand,
Lawd, Lawd, I'll die with the hammer in my hand.

(GUITAR BEGINS SHARP AND FULL WITH INTONATION*)

dmd Joshua and the Golden Gate, Joshua White and Willie Johnson leading.

John Henry was a lil baby, uh-huh
Sittin' on his mama's knee, oh, yeah
Said, "De Big Bend Tunnel on de C & O road
Gonna cause de death of me
Lawd, Lawd, gonna cause de death of me.

John Henry, he had a woman
Her name was Mary Magdalene
She would go to the tunnel and sing for John
Jes' to hear John Henry's hammer ring,
Lawd, Lawd, jest to hear John Henry's hammer ring.

Sun shine hot and burning
Wer'n't no breeze a-tall,
Sweat ran down like water down a hill
Dat day John Henry let his hammer fall
Lawd, Lawd, dat day John Henry let his hammer fall.

John Henry started on de right hand
De steam drill started on de lef' --
Before I'd let dis steam drill beat me down
I'd hammer my fool sef' to death
Lawd, Lawd, I'd hammer my fool self to death.

John Henry said to his shaker
"Nigger, why don't you sing?
I'm throwin' twelve pounds from my hips on down
Jes' listen to de col' steel ring
Lawd, Lawd, jes' listen to do col' steel ring.

CONT'D

Oh, de captain said to John Henry
I b'lieve this mountain's sinking in,
John Henry said to his captain, oh my!
"Ain' nothin' but my hammer suckin' win',
Lawd, Lawd, ain' nothin' but my hammer suckin' win' .

De man dat invented de steam drill
Thought he was mighty fine
John Henry drove his fifteen feet
An' de steam drill only made nine,
Lawd, Lawd, an' de steam drill only made nine.

John Henry was hammerin' on de mountain,
An his hammer was strikin' fire
He drove so hard till he broke his poor heart
An' he lied down his hammer and died,
Lawd, Lawd, he lied down his hammer and died!

Dey took John Henry to de graveyard
An' dey buried him in de sand
An' every locomotive come roarin' by
Says "Dere lays a steel-drivin' man,"
Lawd, Lawd, dere lays a steel-drivin' man.

(THE GUITAR PLAYS ON FOR A MOMENT AND THEN FADES UNDER
THE FOLLOWING CHANT)

(WITH THE SINGING THE SOUND OF TAMPING TIES COMES UP)

dmd

Mobile, Alabam'
Baton Rouge, Louisian',
Hard work, ain't easy,
Dry bread, ain't greasy, etc....
(UNDER)

VOICE: You put a railroad up and you've got to keep it straight for those flyers, those mile a minute limiteds, those fast passenger express trains, those heavy freights with one hundred cars. That means work for gangs of men all the year round.....work for the section gangs...and down South the section gangs sing...just like old John Henry sang while he was driving the tunnel through the West Virginia mountains..(MUSIC UP AND OUT) Listen to the foreman calling his men.....

FOREMAN: Now look here, men, this old track's as crooked as a slavery time fence row, running all slaunchwise. The passenger train's due in about a few minutes and we got to git this track as straight as a knitting needle. So, run, boys, run, you not too old to run. Run down yonder to fourth joint ahead and move it over in line. I'll tell you when it's straight....
(SOUND OF RUNNING FEET AND BARS RATTLING ON RAILS)

FOREMAN: Now you ready to heave, give 'em a song there, old Lead Belly, to help 'em really move that rail.

dmd

LEAD BELLY: Ho, boys, is you right?

GANG: Done got right.

LEAD BELLY: If I could I sholy would,
Stand on the rock where Moses stood.

(SOUND OF BARS ON ACCENTED SYLLABLES)

GANG: Ho, boys, caincha line 'em?
Ho, boys, caincha line 'em?
Ho boys, caincha line 'em?
See Eloise go linin' track/

LEADER: Little Evaline, settin' in the shade,
Fig'in' on the money I done made,

CHORUS:

LEADER: Jack the rabbit, Jack the bear,
Can't you move it just a hair.

CHORUS:

FOREMAN: That one's made all right boys so, wait a minute, stop
right there. Put your guns on your shoulder and come
walkin' back.

(SOUND OF FEET)

- MORE+

When pay day next it came around,
Poor Jim's a dollar short was found,
When asked what for came this reply,
"You were docked for the time you were up in the sky."

(CHORUS UNDER THE FOLLOWING)

VOICE: At seven p.m. the Irish boys had laid the all time record
of 3,520 rails, weighing nearly 600 pounds apiece, down
on 25,800 ties...10 miles of track in 12 hours.....

(CHORUS UP AND OUT TO FINISH)

(TRAIN SOUND UP AND OUT)

LOMAX: Just as the Irish pushed the railroads across the great
West, so in the South the Negro worker did most of the
railroad building. Everywhere across the South where the
men were at work with their steel hammers you could hear
a certain song....

(CLINK OF HAMMERS)

(SONG UP WITH HUM AND GRUNTS OF EMPHASIS)

It was a good tune to swing a pick or a rock-breaking
hammer. And if you listened long enough you were bound
to hear this verse.....

- MORE -

dmd

LEAD BELLY: Just let me tell you what the captain done,
Looked at his watch and he looked at the sun,

CHORUS: Ho, boys, it ain't time,
Ho, boys, it ain't time,
Ho, boys, it ain't time,
See Eloise go linin' track.

(SOUND OF BARS OUT)

LEAD BELLY: I want to see you go bad,
I want to see you go bad,

CHORUS: Come see my long haired baby,
Come see my long haired gal,
Well, I'm goin' across the country,
Led by long haired gal. (SOUND GUN)

LEAD BELLY: I want to see you go bad,
I want to see you go bad,

CHORUS: You can't come here and ain't no place down for that
ain't time to roll.

LEAD BELLY: Come see my long haired baby,
Come see my long haired gal,
Well, I'm goin' across the country,
Led by long haired gal.

CHORUS: You can't come here and ain't no place down for that
ain't time to roll.

LEAD BELLY: You can't come here and ain't no place down for that
ain't time to roll.

FOREMAN: I can hear that old train hummin' now. She mus' be makin' eighty. Lissen!

(RHYTHMIC HUM TOPPED BY A FAINT AND FARAWAY WHISTLE. THE TRAIN SOUND CONTINUES THROUGH THE NEXT SCENE... GROWING LOUDER)

FOREMAN: Let's get this old track all spiked down tight before the special comes. Come on, move, grab that hammer, old nub fingered nappy. Give us some music with that there maul. Hump your backs there.

(SOUND OF RUNNING FEET)

SCOPES: O Lula,
O gal, (SOUND OF SPIKING)
I want to see you so bad,

GANG: Gonna see my long haired baby,
Gonna see my long haired gal,
Well, I'm goin' cross the country,
See my long haired gal. (SOUND OUT)

SCOPES: O Lula, (SOUND OF TRAIN UP)
O Lawd gal,
I want to see you so bad.

FOREMAN: One more time boys and she'll be pinned down for that old train to roll.

GANG: (WITH SOUND OF HAMMERS)
Gonna see my long haired baby,
Gonna see my long haired gal,
Well, I'm goin' cross the country,
See my long haired gal.

FOREMAN: (SHOUTS) Git off the right of way, boys, old number nine's comin' down the line.

(SOUND OF TRAIN UP AND OVER EVERYTHING AND AWAY INTO DISTANCE)

(SCOPES BEGINS WITH A TUNE OF THE HARMONICA ACCOMPANIED BY WHITE ON GUITAR. THIS MUSIC CONTINUES DURING THE WHOLE OF THE FOLLOWING DIALOGUE PASSAGE)

LOMAX: You know, there've been all sorts of trains in this country - killer trains and ghost trains, slow trains and fast trains, but there's one I remember, a slow train through Arkansas that you might like to hear about.

(MUSIC)

It was a mighty slow train. I remember one place we met an old woman must have been seventy years old hobbling along on a stick and the conductor asked her if she didn't want to ride. He said, "Git aboard and I'll ride ye home." And the old lady looked at that slow train and said, "No thank you, Bill, it ain't but two or three more miles and I'm in a kind of a hurry."

(MUSIC)

LOMAX: That train stopped for every house, rang its bell for every hog-pen, blew its whistle for every cow-barn and when it came to a double stop, why, it stopped twice.

(MUSIC)

PETE: That must have been the same one I struck one time. Why I remember the train stoppin' and I asked the conductor what we'd stopped for. "Why, he says," They're some cows on the track."

(MUSIC)

(MORE)

PETE:
(cont'd) Pretty soon we stopped again and I asked him again, "And why have we stopped this time?" "Why, says that conductor, "We've caught up with them durn cows again." It was a mighty slow train.

(MUSIC)

BURL: That wasn't half as slow as the one I got on once though. There was a feller got on with a little boy and he said his little boy ought to ride for half fare because he wasn't but twelve years old. The old conductor he got tough and he said, "Aw don't give me that stuff. That boy ain't no twelve years, he's a year older than that." "Well," the feller with the little boy says, "Well," he says, "You may be right at that." he says, "I don't know how old he is now," he says, "but he was twelve years old when he got on this train." It was a mighty slow train.

(MUSIC UP FASTER. BUILD AND UNDER FOLLOWING)

GOLDEN GATE: That Arkansas train was most too slow,
So I swung over on the B and O.,
The B. and O. was settin' her on fire,
So I swung over on the Katy flyer,
Katy flyer's whistle screamed,
Caught the F.C. Southern down to New Orleans,
New Orleans I met a gal named Sally,
Hit Oklahoma on the Midland valley,
Midland Valley's whistle bawled,
Kissed Sally goodbye on the Cannonball,
The Cannonball was the old ghost train,
That ran from Florida up to Maine, (BEGIN TO FADE)
(BANJO BEGINS) That ran from Maine to Corpus Christi,
From Corpus Christi to the Golden Gate...

PETE: It's the hoboes' train...The Wabash...Cannonball...

(THE WABASH CANNONBALL)
(THE MUSIC OF HARMONICA AND GUITAR AGAIN COME UP OVER THE
LAST OF THIS SONG AND THEN GO DOWN AND UNDER ON A LONG
AND LONESOME WHISTLE WAIL)

LOMAX: That's the loneliest sound in the world.

BURL: Reminds me of that old song about,
There's many a man been murdered by the railroad
and laid in his lonesome grave.

WILLIE: Reminds me of the old blues,
When a woman gets blue she hangs her little head
and cries,
But when a man gets blue he grabs that train and rides.

DAD: Reminds me about Alabama bound...
Just as sho as the train pulls out east today,
I'm Alabama bound, I'm Alabama bound.

LOMAX: It reminds me of the loneliest and the saddest of all
the trains. The midnight special. The midnight special
ran past a prison and the men would lean against the
bars and watch and think of the miles of free, cool air
and the soft green earth and the soft lights in the
houses and out of their thought the midnight special
became a symbol of freedom and a song grew. It was a
tender song.

(HARMONICA UP AND OUT)
(THE MIDNIGHT SPECIAL BEGINS ON CHORUS)

Well, you wake up in de mornin'
Hear de ding-dong ring
Go marchin' to de table
See de same darn thing
Well, it's on-a one table
Knife-a, fork, an-a pan
An' ef you say anything about it
You're in trouble wid de man.

Cho:

Let de Midnight Special shine its light on you:
Let de Midnight Special shine its ever-lovin' light on you.

Yonder comes Bud Russell
How in de worl' do you know
Tell him by his big hat
An' his 44.
He walked into de jail house
Wid a gang-0 chains in his han's;
I heard him tell de captain
I'm de transfer man.

Ef you go to Houston
You better walk right
You better not stagger
You better not fight
Or Sheriff Benson
Will arrest you
He will carry you down
Ef de juris find you guilty
You'll be penitentiary bound.

Yonder comes lil' Rosie,
How in de world do you know
I can tell by her apron
An' de dress she wor'
Unbreller on her shoulder
Piece o' paper in her hand
Well, I heard her tell de captain
I want my man.

I'm gwine away to leave you
An' my time ain't long
De man is gonna-call me
An' I'm goin' home
Then I'll be done all my grievin'
Whoopin', hollerin' an' an-cryin'.
Then I'll be done all my studyin'
'Bout my great long time.

ANNCR: Thank you, Alan Lomax. You have just been listening to Columbia's School of the Air of the Americas, the twenty-fifth of its regular Tuesday series, WELLSPRINGS OF MUSIC - dealing today with the songs and ballads of the railroads and their builders. Guests on today's program were Peter Seeger, Burl Ives, the Golden Gate Quartet, Joshua White and Hudie Ledbetter with his 12-string guitar. And with this broadcast Alan Lomax has concluded his series for this season. Today's program was brought to you by Columbia's Department of Education in cooperation with the National Education Association and the Library of Congress....

THEME:

ANNCR: Next week at this same time we shall present our final symphonic program. It is entitled "MUSIC OF MOTION" showing the music in the symphonic repertoire that is based on concepts of speed, movement and transportation. The Columbia Concert Orchestra will be conducted by Bernard Herrmann and our commentator again will be Philip James.

This program of WELLSPRINGS OF MUSIC was written by Alan Lomax and directed by Earl McGill. Miles Welch speaking..

This is the COLUMBIA ... BROADCASTING SYSTEM

- fade theme 20 seconds -

WABC...NEW YORK - 880 ON YOUR DIAL