

# Rádio no Brasil

100 Anos de História  
em (Re)Construção

Vera Lucia Spacil Raddatz  
Marcelo Kischinhevsky  
Debora Cristina Lopez  
Valci Zuculoto  
(Organizadores)



COLEÇÃO  
  
Linguagens



Editora UNICLI

---

©2020, Editora Unijuí

Editor

**Fernando Jaime González**

Diretor Administrativo

**Anderson Konagevski**

Capa

**Alexandre Sadi Dallepiane**

Imagem da capa

**freepik.com**

Responsabilidade Editorial, Gráfica e Administrativa

**Editora Unijuí da Universidade Regional  
do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul  
(Unijuí; Ijuí, RS, Brasil)**



Rua do Comércio, 3000  
Bairro Universitário  
98700-000 – Ijuí – RS – Brasil



(55) 3332-0217



[editora@unijui.edu.br](mailto:editora@unijui.edu.br)



[www.editoraunijui.com.br](http://www.editoraunijui.com.br)



[fb.com/unijuieditora/](https://fb.com/unijuieditora/)

---



Associação Brasileira de Pesquisadores  
de História da Mídia

Catálogo na Publicação:

Biblioteca Universitária Mario Osorio Marques – Unijuí

R129

Rádio no Brasil [recurso eletrônico]: 100 anos de história em (re) construção / organizadores Vera Lucia Spacil Raddatz ... [et al.]. – Ijuí : Ed. Unijuí, 2020.

1 pdf. - (Coleção linguagens).

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

E-book.

ISBN: 978-65-86074-16-1

1. Rádio. 2. História. 3. Brasil. 4. Radiofonia. 5. Radiofusão pública. I. Raddatz, Vera Lucia Spacil. II. Título. III. Título: 100 anos de história em (re) construção. IV. Série.

CDU : 654.195(81)

Bibliotecária Responsável:

Aline Morales dos Santos Theobald

CRB10/1879

Editora Unijuí afiliada:



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias



**Proposta:** Esta Coleção destina-se a publicações voltadas para a discussão das linguagens nos diferentes campos do conhecimento, relacionados aos cursos do Departamento de Ciências Administrativas, Contábeis, Econômicas e da Comunicação – Dacec – na sua interlocução com outras áreas. Tem como objetivo publicar textos que reflitam sobre as linguagens, a educação e a comunicação, a gestão, as transformações tecnológicas e as interlocuções de saberes na sociedade contemporânea.

**Temáticas:** Linguagens, educação e comunicação; cultura e identidade; sociedade digital; mídias e tecnologias; criatividade e negócios; gestão, marketing e empreendedorismo.

## **Conselho Editorial**

Adair Bonini (UFSC)  
Ana Cristina Matte (UFMG)  
Angela Maria Zamin (UFSC/Cesnors)  
Beatriz Mariz Maia de Paiva (University of Essex)  
Carlos Gustavo Martins Hoelzel (UFG)  
Carlos Rafael Luis (UBA)  
Cicilia Krohling Peruzzo (Uerj)  
Claudia Luiza Caimi (UFRGS)  
Cleudemar Alves Fernandes (UFU)  
Debora Cristina Lopez (Ufop)  
Eugenio Andrés Díaz Merino (UFSC)  
Freda Indursky (UFRGS)  
Gesualda de Lourdes dos Santos Rasia (UFPR)  
Gilvan Müller de Oliveira (UFSC)  
Iriro Iida (UNB)  
Jean-Marc Dewaele (University of London)  
Júlio César Araújo (UFC)  
Karla Maria Muller (UFRGS)  
Kenny Basso (Imed)  
Leda Verdiani Tfouni (USP)  
Lucia Rottava (UFRGS)  
Luiz Francisco Dias (UFMG)  
Luis Riffó Pérez (Ilpes-Cepal)  
Maria Teresa Celada (USP)  
Marcela Guimarães e Silva (Unipampa)  
Marcos Paulo Dhein Griebeler (FACAAT)  
Marcos Silva Palacios (Ufba)  
Maria Ivete Trevisan Fossa (UFSC)  
Maria Onice Payer (Univas)  
Marilei Resmini Grantham (Furg)  
Monica Fantin (UFSC)  
Nelia Rodrigues Del Bianco (UnB)  
Roberto Leiser Baronas (Ufscar)  
Sirio Possenti (Unicamp)  
Solange Leda Gallo (Unisul)  
Valdir Nascimento Flores (UFRGS)  
Volnei Antonio Matté (UFSC)

## **Comitê Editorial**

Airton Adelar Mueller  
Fernando Jaime González  
Lurdes Marlene Seide Fröemming  
Vera Lucia Spacil Raddatz

# SUMÁRIO

## PREFÁCIO

Um século de rádio no Brasil: o desafio dos pesquisadores..... 7

*Marialva Barbosa*

APRESENTAÇÃO ..... 11

*Ana Regina Rêgo*

## PARTE 1 – Radiofonia em Construção: os pioneiros

UMA (RE)ESCRITA DA HISTÓRIA DO RÁDIO ..... 16

*Vera Lucia Spacil Raddatz, Marcelo Kischinhevsky,  
Debora Cristina Lopez, Valci Regina Mousquer Zuculoto*

## AMADORES DA TELEGRAFIA SEM FIO

Um século de pioneirismo, radiofonia e implicações  
políticas da Rádio Clube de Pernambuco PRA-8..... 26

*Adriana Santana, Ana Veloso, Paula Reis Melo*

## INTELECTUAIS DA RADIODIFUSÃO NAS PÁGINAS DA IMPRENSA ESPECIALIZADA:

A Configuração do Campo Radioeducativo  
na Cidade do Rio de Janeiro (1920)..... 43

*Luciana Borges Patroclo, Cintia Oliveira Conceição,  
Fernando Rodrigo dos Santos Silva*

A REDE VERDE-AMARELA, O PIONEIRISMO  
ESQUECIDO DA FAMÍLIA BYINGTON ..... 62

*Marizandra Rutilli*

## O INÍCIO DA NARRAÇÃO ESPORTIVA NO RÁDIO BRASILEIRO:

As Transmissões Pioneiras..... 79

*Carlos Gustavo Soeiro Guimarães*

## PARTE 2 – Espetáculo Massivo de Influência Política

ENTRE A OPINIÃO E A PANFLETAGEM,  
A CRÔNICA PASSEIA PELO COTIDIANO ..... 97

*João Batista de Abreu*

DE ABELARDO BARBOSA A CHACRINHA:  
O Papel do Velho Guerreiro Como Comunicador de Rádio ..... 118  
*Luiz Artur Ferrareto*

PERMANÊNCIAS E MUTAÇÕES DA ORALIDADE NOS  
PRIMEIROS JINGLES RADIOFÔNICOS BRASILEIROS..... 137  
*Fernanda Vasques Ferreira, Rafiza Varão*

MAPEAMENTO DAS EMISSORAS DE RÁDIO E GRAVADORAS  
ENVOLVIDAS NA PRODUÇÃO DE COLETÂNEAS DE SUCESSOS  
INTERNACIONAIS NOS ANOS 70..... 152  
*Johan Cavalcanti van Haandel*

### PARTE 3 – Educativo, Comunitário, Universitário: pluralidade no campo da radiodifusão pública

A RÁDIO DA UNIVERSIDADE ENTRE AS DÉCADAS DE 60 E 70:  
A Consolidação do Perfil Cultural e de Programação ..... 170  
*Cida Golin, Ana Laura Colombo de Freitas*

PERCURSOS PIONEIROS DO WEBRÁDIO UNIVERSITÁRIO  
NO BRASIL E OS 20 ANOS DA RÁDIO PONTO UFSC..... 188  
*Valci Regina Mousquer Zuculoto, Karina Woehl de Farias  
Guilherme Gonçalves Longo*

A VOZ DO BRASIL: A Adoção de Formatos Radiojornalísticos  
Pelo Programa Oficial ao Longo de Seus 85 Anos ..... 203  
*Luciana Paula Bonetti Silva*

A HISTÓRIA DAS RÁDIOS COMUNITÁRIAS NO BRASIL.  
Pontos e contrapontos de lutas históricas pela  
democratização da comunicação ..... 219  
*Orlando Maurício de Carvalho Berti*

### PARTE 4 – A Que Rádio Chegamos? Os desafios do digital

PODCAST: Modos Narrativos que Apontam Tensões Entre a  
Liberdade de Criar, de Escutar e de Monetizar..... 238  
*João Alves, Nair Prata, Sônia Caldas Pessoa*

RÁDIO E PODCAST JORNALÍSTICOS BRASILEIROS: Aproximações e Afastamentos Entre a Mídia Tradicional e o Novo Formato de Produção e Consumo de Áudio .....	256
<i>Nivaldo Ferraz, Daniel Gambaro</i>	

ARQUIVOS DIGITAIS E MEMÓRIA EM RÁDIOS EDUCATIVAS: Estudo de Caso da Rádio Ufop Educativa .....	275
<i>Debora Cristina Lopez, Marcelo Freire, Gláucio Antônio Santos</i>	

## PARTE 5 – Cartografias da Radiodifusão

O CAIPIRA QUE VOS FALA: A História do Rádio em Goiás dos Alto-Falantes às Emissoras Profissionais (1920-1980).....	291
<i>Rosana Maria Ribeiro Borges, Ricardo Pavan</i>	

RÁDIOS CIPÓS: Experiências Analógicas em Três Cidades Pequenas do Maranhão .....	309
<i>Sonia Virgínia Moreira, Thays Assunção Reis</i>	

RÁDIO E PODER POLÍTICO NO MARANHÃO, UMA HISTÓRIA DE 78 ANOS (1941-2019) .....	323
<i>Izani Mustafá, Nayane Brito</i>	

DO REGATÃO ÀS ONDAS SONORAS: O Rádio Ainda Integrando a Amazônia.....	338
<i>Luciana Miranda Costa, Patricia Teixeira Azevedo Wanderley</i>	

PANORAMA DA HISTÓRIA DO RÁDIO NO PARÁ: Um Estudo Exploratório das Rádios AMs .....	352
<i>Netília Silva dos Anjos Seixas, Leonardo Santana dos Santos Rodrigues, Jessé Andrade Santa Brígida</i>	

DO CORONELISMO À WEB: Panorama do Rádio no Sul da Bahia.....	370
<i>Eliana Albuquerque</i>	

O RÁDIO EM MATO GROSSO DO SUL: Um Resgate Histórico das AMs que Nasceram no Antigo Mato Grosso Uno.....	388
<i>Hélder Samuel dos Santos Lima, Aline de Oliveira Silva, Daniela Cristiane Ota</i>	



## DE ABELARDO BARBOSA A CHACRINHA: O Papel do Velho Guerreiro Como Comunicador de Rádio<sup>1</sup>

Luiz Artur Ferraretto<sup>2</sup>

**O** som do espocar de champanhes dá o clima de festa e de certa sofisticação para o ouvinte. “Hoje, aqui no Cassino, está mesmo botando para derreter”, empolga-se o homem ao microfone com sua voz algo anasalada, um tanto diferente do padrão *aveludado* dos *speakers* radiofônicos de então. Em segundo plano, a música confunde-se com um burburinho a fazer referência a um amplo salão em que diversos ruídos identificam, além da conversa, o arrastar das fichas pelo *croupier*, o giro da roleta e a mesa de bazar. “Ora, ora, quem adentra o salão? Ara-a-a-cy de Almeida, caros ouvintes. Está de uma beleza es-ton-te-an-te! Um vestido rodado de um verde abacate e com uns fios de ouro. Embragado das ondas odorosas que emanam da bela Aracy, eu sou capaz até de fazer uma besteira... Mas vejam só! Um cavalheiro conversa com ela ao pé do ouvido! Adivinhem quem é, caros ouvintes! O-o-o-rlando Silva, o ca-a-antor das multidões!”. Quem entrasse, no entanto, no local da transmissão, um estúdio de rádio, veria um radialista – não raro apenas de cueca devido ao calor do Rio de Janeiro – a se esfalfar de um lado para o outro em meio a uma série de tralhas para a sonorização daquilo que ia sendo descrito.

<sup>1</sup> Agradecimentos: este artigo não seria possível sem a colaboração de Luiz Antônio de Almeida e Cláudio Pereira de Souza, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, que auxiliaram o autor durante pesquisa realizada de 2 a 5 de setembro de 2015.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual atua como professor no curso de Jornalismo e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Coordenador do Núcleo de Estudos de Rádio, grupo de pesquisa certificado pela UFRGS junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Autor, entre outros livros, de *Rádio – O veículo, a história e a técnica*, *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40)*, *Rádio e capitalismo no Rio Grande do Sul* e *Rádio – Teoria e prática*. [luiz.ferraretto@ufrgs.br](mailto:luiz.ferraretto@ufrgs.br).

A reconstituição realizada pela produção do programa *Por Toda Minha Vida* (REDE GLOBO, 2010) dá bem a ideia da atuação de José Abelardo Barbosa de Medeiros, profissional que, naquele início dos anos 40, começava a trajetória para se transformar em Chacrinha, um dos mais populares profissionais de rádio e de televisão do país. Embora a expressão só passasse a ser usada a partir da década de 50 (BIONDO, 1984, p. 25), objetiva-se, aqui, posicionar o radialista como o pioneiro na função de comunicador radiofônico, ou seja, aquele que se constitui na “figura central da programação de emissoras em que predomina a transmissão ao vivo”, sendo o responsável pelo diálogo imaginário – e com dose significativa de coloquialidade – estabelecido pela estação de rádio com o ouvinte” (Ferraretto, 2010, p. 312).

Figura 1 – “Abelardo (Chacrinha) Barbosa, o “disc jockey” número 1 do Brasil”



Fonte: Silva (1949, p. 11).

Para a construção do objeto de estudo representado por Abelardo Barbosa, utilizam-se as biografias *Chacrinha é o desafio (memórias)*, depoimento do radialista organizado por Péricles do Amaral (1969); *Quem não se comunica se trumbica*, relato de Florinda Barbosa, sua esposa, à jornalista Lucia Rito (1996); e *Chacrinha, a biografia*, de Denilson Monteiro, com base em pesquisa, entrevistas e roteiro original de Eduardo Nassife (2014).



Trabalha-se ainda com dados obtidos do testemunhal do próprio Chacrinha ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (Barbosa, 1972); de publicações de época, acessadas por meio da Hemeroteca Digital Brasileira – <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> – e do já referido docudrama *Por Toda Minha Vida*, da Rede Globo de Televisão (2010). Centra-se o estudo no período que vai do início dos anos 40 até a primeira metade da década de 50, quando Abelardo Chacrinha Barbosa já se consolidara, há algum tempo, como um radialista de sucesso (Migueis, 1950, p. 10), o “rei dos rádio-bailes” (Leal, 1946, p. 57) ou o “*disc jockey* nº 1” (Melodias..., 1947, p. 38).<sup>3</sup>

Não se pretende, no entanto, reduzi-lo à função de um locutor com personalidade identificável a anunciar e desanunciar músicas, embora possa ser considerado nisso também um pioneiro, inclusive em relação aos congêneres dos Estados Unidos, país no qual surgiram os “*DJs*” ou “*deejays*”: “O termo ‘*disc jockey*’ parece ter entrado em uso por volta de 1940. Baseia-se em algumas expressões que lhe são anteriores, como *music jockey* ou *record jockey*. A parte ‘*jockey*’ da expressão tem por base ‘conduzir a cavalo’ um disco para a fama [...]” (Keith; Sterling, 2004, v. 1, p. 471, tradução nossa). Em março de 1946, Al Jarvis, na Klac, de Los Angeles, conforme Passman (1971<sup>4</sup> *apud* Keith; Sterling, 2004, v. 1, p. 471, tradução nossa), transformou-se no primeiro *disc-jockey* com “uma personalidade identificável”. Cabe observar que, antes de seu congêneres estadunidense, Abelardo Barbosa começa a apresentar o seu *Rei Momo na Chacrinha*, na Rádio Clube Fluminense, de Niterói, em 1º de dezembro de 1943 (Diário..., 1943, p. 8), fazendo a passagem de uma música para a outra com locução e com efeitos sonoros, base do que, mais tarde, daria origem ao programa *Cassino da Chacrinha*.

Metodologicamente, transita-se, aqui, entre a *história das instituições*, visando a responder como se desenvolveu esta ou aquela instituição de comunicação de massa, e o *estudo histórico propriamente dito*, que considera os meios nos contextos cultural, político, econômico e social (Schudson, 1993, p. 213-214). Toma-se tal atitude indo ao encontro da advertência do próprio Schudson a respeito das limitações dos estu-

<sup>3</sup> Esses e os demais trechos anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990 tiveram sua grafia adaptada às normas atuais. Foram corrigidos, ainda, erros na utilização da Língua Portuguesa e/ou eventuais falhas de composição.

<sup>4</sup> Passman, Arnold. *The deejays*. Nova York: McMillan, 1971.

dos do tipo *história das instituições*, que tendem a ignorar impactos sobre a sociedade e correm o risco de se converter “em um desfile de personagens e readequações organizativas” (Schudson, 1993, p. 216, tradução nossa). Do ponto de vista teórico, buscando caracterizar Chacrinha como comunicador, lança-se mão das formulações de Jost (2001), opção que dá sequência à aplicação anterior de suas formulações sobre os modos de emissão televisivos para a análise do comunicador radiofônico (Ferraretto, 2014).

## O comunicador radiofônico

Os indícios existentes apontam que a expressão “comunicador” começou a ser usada na Rádio Globo, do Rio de Janeiro, nos anos 50, ganhando força ao longo da década seguinte e conformando um tipo de programação popular baseado em música, esporte e notícia com destaque para a prestação de serviços.

Em 1953, a Rádio Globo passa para a direção de Luiz Brunini. A emissora vinha de um processo de diversas tentativas de obter melhor colocação na audiência geral, sem grande sucesso. [...] Na busca de diminuir os custos e imprimir um perfil diferenciado à emissora, o novo diretor promoveu uma séria mudança nas áreas técnicas e de programação. O estilo da Rádio Globo foi alterado, a estrutura dos programas passou a ser baseada no tripé música, esporte e notícia. As transmissões esportivas sempre foram um dos destaques da Globo. Para levar a cabo o processo de reestruturação, a emissora demitiu o *cast* de radioteatro, reformulou os programas tradicionais de auditório. Tinha início o processo que resultou na transformação dos animadores de auditório em comunicadores, como Luiz de Carvalho, Haroldo de Andrade, Paulo Barbosa, entre outros. No caso da música, a emissora passa a executar mais gravações, acabando com as orquestras e criando espaço para o surgimento dos *disc-jockeys*. Para obter melhor eficiência no campo das notícias, teve início um processo de formação de uma equipe forte de radiojornalismo. Os programas de comunicadores passaram a ter uma obrigação jornalística, prestando serviços de utilidade pública aos ouvintes (Calabre, 2005, p. 288).

É o que registra também a reportagem *Rádio Globo, 40 anos. Dos locutores aos comunicadores, a formação de uma “cultura de rádio”* (Biondo, 1984, p. 25). Os vários depoimentos colhidos pela repórter Sonia Biondo permitem estabelecer a ideia da emissora a respeito da função

de comunicador radiofônico, embora essa não seja explicitada. Conforme o então diretor de programação, Mário Luiz (*apud* Biondo, 1984, p. 25), quando “só existiam locutores e *disc-jockey*”, a emissora criou “o nome comunicador e uma cultura de rádio baseada em serviço, informação e agilidade”. No início da década de 50 o então *disc-jockey* Luís de Carvalho transformou-se no primeiro comunicador da rádio, com seu programa matinal, das 9 às 12 horas. Até então, profissionais de microfone limitavam-se a receber cantores e compositores nos programas e a divulgar suas músicas. Ouvidos por Biondo (1984, p. 25) e/ou com sua postura descrita pela repórter, comunicadores da Globo como Adelzon Alves, Haroldo de Andrade, Luciano Alves, Luiz De França, Paulo Giovanni, Roberto Figueiredo e Waldir Vieira compõem um panorama da função marcado pela adequação aos anseios do ouvinte do segmento popular, bom humor, coloquialidade, criatividade, empatia a beirar intimidade, personalidade do radialista, planejamento dos quadros apresentados e diversificação de conteúdo.

Não se pretende desconsiderar o trabalho realizado nas décadas de 50 e 60 pelos profissionais da Rádio Globo, do Rio de Janeiro, ou ignorar que, ali, como afirma Mário Luiz (*apud* Biondo, 1984, p. 25), foi criado um “estilo seguido pela maioria das emissoras brasileiras”. Trata-se – fique claro – de demarcar a importância de Chacrinha ao antecipar tais comportamentos. Para tanto, parte-se do conceito de comunicador radiofônico, considerando a introdução, na residência das pessoas, de um meio audiovisual, a televisão, cujo impacto sobre o rádio não se limita à perda de conteúdos e de anunciantes:

Constitui-se na figura central da programação de emissoras em que predomina a transmissão ao vivo. É o responsável pelo diálogo imaginário – e com dose significativa de coloquialidade – estabelecido pela estação de rádio com o ouvinte.

Até meados da década de 1960, predominam no Brasil conteúdos lidos ou interpretados, tendo como base a palavra escrita e, como suporte físico, o papel na forma do roteiro. A TV, ao acrescentar imagens a atrações radiofônicas tradicionais como novelas, humorísticos e programas de auditório, não apenas leva consigo público e anunciantes, mas ajuda a mudar a forma de recepção das informações (Ferraretto, 2010, p. 312-313).

A partir da década de 60, portanto, a crescente consolidação da TV e a consequente adaptação do público ao novo meio fazem com que o rádio adote o improvisado da fala em oposição à formalidade do roteiro datilografado e reproduzido com papel carbono ou mimeógrafo, “como se o meio mais antigo estivesse tentando recuperar algo do contato interpessoal simulado com mais propriedade, graças à imagem, pelo meio mais novo” (Ferraretto, 2014, p. 66-67). A fala dentro do estúdio passa a se orientar pela ideia de simulação de conversa com o público. O que era antes uma solene peça de oratória precisa se transformar em um coloquial contato face a face, mesmo que esse face a face exista apenas simbolicamente.

Deve-se destacar que o considerado como *comunicador* pelos profissionais da Globo, do Rio de Janeiro, corresponde a apenas uma das facetas desse tipo de profissional, a presente no segmento mais popular do meio. Adota-se, aqui, o termo em uma perspectiva mais abrangente e conceitual:

Nas emissões voltadas ao segmento popular, o comunicador *acompanha* donas de casa, idosos, motoristas de táxi, operários..., quebrando a solidão do dia a dia com uma programação marcada por doses de assistencialismo, entretenimento, fofocas a respeito de artistas, horóscopo, noticiário policial, serviço e canções de apelo fácil. E faz a intermediação na tentativa de resolver problemas: do transporte deficiente na periferia à localização de algum parente perdido na vertiginosidade da vida contemporânea. No rádio musical, o animador de estúdio, antes de locução grave e até empolada, dá lugar ao disc-jôquei ou DJ, agitando ou não, mas sempre optando por uma coloquialidade próxima à dos antigos apresentadores de programas de auditório. Ao falar para o jovem, coloca-se como uma espécie de irmão ou amigo mais velho a orientar gostos e comportamentos. Pelo lado do jornalismo, deixa de ser apenas uma voz a ler notícias ou a fazer perguntas, transformando-se em âncora, alguém a conduzir, com personalidade própria, o programa e a garantir uma determinada linha editorial (Ferraretto, 2014, p. 75-76).

Ressalta-se que essa ideia vai ao encontro do estipulado posteriormente pelo Decreto n. 9.329, de 4 de abril de 2018, ao extinguir as diversas funções de locução na atividade de radialistas, adotando em seu lugar a denominação “comunicador” para aquele que: “Apresenta, pelo rádio ou pela televisão, noticiosos, programas e eventos, realiza entrevistas e faz co-



mentários das pautas, com apoio e operação de equipamentos de conteúdo audiovisual em diversas mídias, e presta informações técnicas relativas à produção e aos temas abordados” (Brasil, 2018, Seção 1, p. 1).

Cabe lembrar, ainda, que os *speakers* dos primeiros anos do rádio brasileiro davam continuidade à tradição de condução de atrações de outras formas de espetáculo: animadores de teatro de revista a anunciar quadros musicados e coreografados, com anedotas, alegorias e cenas a criticar os fatos mais destacados de então; apresentadores de circo no picadeiro com serragem no chão, cercado de arquibancadas e coberto por lona; *cabaretiers* no ambiente burlesco e libertino de cassinos e bordéis; mestres de cerimônia em entidades associativas da burguesia... O comunicador, por sua vez, é herdeiro direto do animador das décadas de 30, 40 e 50, tempos em que o espetáculo dos humorísticos, das novelas e dos programas de auditório predominava nas rádios, nas quais a cobertura esportiva, os noticiários e as reportagens eram secundários e as músicas gravadas em pesados discos de acetato serviam como tapa-buraco nas transmissões. Nas emissoras de menor porte, no entanto, ou em horários de audiência mais reduzida nas principais estações, *disc-jockeys* já começavam a aparecer, anunciando ou desanunciando músicas e servindo de elo importante no processo de comercialização dos produtos da crescente indústria fonográfica.

À medida que, em função do surgimento da televisão, vai decaindo o espetáculo sonoro, este locutor a identificar canções passa a incorporar, cada vez mais, dentro do estúdio, a forma de animação comum nos auditórios. Vai libertando-se do papel e ganhando coloquialidade. Autentifica, assim, um diálogo que, embora imaginário, se torna real para o ouvinte (Ferraretto, 2014, p. 77).

Lança-se mão, portanto, de uma adaptação para o rádio (Ferraretto, 2014) das formulações de François Jost (2001) a respeito dos três modos de emissão identificados por ele na televisão: (1) *autenticante*, (2) *ficcional* e (3) *lúdico*. Vai-se descrever a forma de atuação de Chacrinha ao microfone e como tais atitudes associam-se a esses padrões na sua caracterização como comunicador radiofônico.

Conforme Jost (2001, p. 19, tradução nossa), o (1) *modo autenticante* engloba emissões nas quais se destaca “um exercício da prova”:

Uma das maneiras pela qual a televisão atesta que um acontecimento é real – característica compartilhada com o rádio – é a simultaneidade entre a captação e a recepção. Se alguém, por vezes, considera passível de contestação o tema de uma emissão de um espetáculo, por convenção, reconhecido como irradiado em tempo real, é porque produtores e telespectadores concordaram que nele existe veracidade. [...] Para além das transmissões de notícias do mundo, de sua atualidade, identifica todos os programas que remetem a um discurso de realidade e que nós interpretamos sobre o eixo verdadeiro-falso. As transmissões ao vivo nos dão a impressão de acessar diretamente os acontecimentos, de ser testemunhas do mundo [...].

O pesquisador francês deixa claro que o público aceita como autêntica uma transmissão, admitindo que esta (a) propõe algo válido, como no caso dos noticiários; (b) expressa uma verdade profunda, um sentimento ou relato, como nos depoimentos e nas transmissões ao vivo em geral; e (c) possui a marca de um indivíduo, cuja autoridade não é contestada, valorizando-se, não raro, a informação em razão de sua fonte. Cabe ressaltar que estes fatores estão presentes na postura que o comunicador radiofônico assume, diante do microfone, em emissões predominantemente ao vivo, mas não exclusivamente jornalísticas.

Já o (2) *modo ficcional*, mesmo se posicionando no polo oposto ao do real, não representa falta de veracidade ou mentira: “Nós aceitamos que o autor parte de assertivas verdadeiras e faz com que estas pareçam reais. Este *fazer-parecer* condiciona de outra maneira a nossa recepção” (Jost, 2001, p. 21, tradução nossa). Imerso em uma narrativa, o público aceita essa simulação de realidade proposta pelo que é, por si, ficcional.

Inspirado em Umberto Eco, o pesquisador francês observa que alguns conteúdos fogem à oposição entre real e ficcional. Desse modo, Jost insere o (3) *modo lúdico*, em outras palavras, a possibilidade de o comunicador brincar com a audiência.

Como o modo autenticante, supõe discursos de veracidade, mesmo que eles sejam parciais e estejam reduzidos a um simples jogo de perguntas e respostas. Apóia-se sobre seres de carne e osso que autenticam e garantem o bom desenvolvimento de uma assertiva. No entanto, como o modo ficcional, possui regras autônomas em certos casos distantes do cotidiano. Como a ficção também, sua coerência é avaliada com base em *regras de jogo*, que são dadas ao telespectador (Jost, 2001, p. 21, tradução nossa).



Jost (2001, p. 21) cita como exemplo uma situação em que o condutor de um programa, por si uma garantia de veracidade, apresenta um intérprete de grande popularidade como atração. Em seguida, sempre jogando com o interesse da audiência, anuncia que, de fato, trata-se de um *cover* do artista anunciado. Dentro de regras próprias do entretenimento, mesmo que não se dê conta, o público assume esse falseamento da verdade momentaneamente como real.

## De Abelardo a Chacrinha

José Abelardo Barbosa de Medeiros nasceu em Surubim, estado de Pernambuco, em 30 de setembro de 1917<sup>5</sup> (Monteiro; Nassife, 2014, p. 18) e faleceu no Rio de Janeiro, em 30 de junho de 1988, percorrendo uma trajetória de sucesso, apesar de alguns altos e baixos, até se tornar um fenômeno nacional durante as décadas de 60, 70 e 80 (Coração..., 1988, p. 9.). Ao longo dos anos 2010, com foco no entretenimento, o que em si não está errado, especiais de televisão, livro, musical e filme exploraram o curioso e o televisivo na trajetória de Chacrinha, em detrimento de suas reais contribuições para a comunicação de massa. Com a exceção do episódio do docudrama *Por Toda Minha Vida* (Rede Globo, 2010), no entanto, aparecem incorreções históricas e o período relativo ao rádio é reduzido ao *batismo* artístico de Abelardo Barbosa.

Quando começa a apresentar o programa *Rei Momo na Chacrinha*, em 1943, o pernambucano José Abelardo Barbosa de Medeiros não é um neófito no rádio. Estudante de Medicina em Recife, trabalhara concomitantemente na Rádio Clube de Pernambuco. Há quatro anos no Rio de Janeiro, já acumulava, conforme depoimento ao Museu da Imagem e do Som (Barbosa, 1972), algumas experiências em emissoras como Ministério da Educação, Tupi e Vera Cruz, todas na então capital federal, e tivera breve passagem pela Rádio Sociedade Fluminense, do outro lado da Baía de Guanabara. Demitido dessa última, passa a atuar como discotecário na Clube, também em Niterói, a PRD-8, seu prefixo na época. Nela, para aproveitar os lançamentos musicais voltados ao carnaval do ano seguinte,

<sup>5</sup> Já conforme reportagem publicada em *O Globo*, após a sua morte, Chacrinha teria nascido no dia 20 de janeiro de 1916 (Ontem..., 1988, p. 3). A data referente ao ano seguinte, no entanto, foi utilizada como base nas comemorações do centenário do radialista (Rede Globo, 2017).

que começavam a ser comercializados em disco em novembro e dezembro, sugere a Souza Barros, proprietário da rádio, criar um programa a ser transmitido, diariamente, das 23h à 1h. Situada no número 73 da Rua General Pereira da Silva, a estação funcionava em uma espécie de pequena propriedade, na qual eram criados animais,<sup>6</sup> sendo conhecida na cidade como “a chacrinha” e aparecendo com essa denominação inclusive na imprensa da época (Rádio..., 1943, p. 1). Indo ao encontro de certa tendência do proprietário da Clube à adoção de nomes exóticos para os programas da PRD-8, Abelardo Barbosa propõe uma atração bem diferente do usual nos finais de noite das outras emissoras:

Naquele tempo, eram programas feitos, realmente, para botar o cara para dormir. Então, eu resolvi fazer um programa para o cara ficar acordado. Então, eu imaginei um programa... *Rei Momo na Chacrinha*, porque a rádio era numa chácara de verdade (Barbosa *apud* Rede Globo..., 2017).

Conforme Monteiro e Nassife (2014, p. 39-40), o *Rei Momo na Chacrinha* distinguia-se, em especial, pela irreverência de seu apresentador. Já em sua primeira edição, ao sintonizar a Rádio Clube Fluminense, o ouvinte deparava-se com um arranjo da ópera *Aída*, de Giuseppe Verdi, escolhido por Abelardo Barbosa como prefixo e gravado na base da camaradagem pelo maestro Guerra Peixe e por um técnico da Tupi, do Rio. O cantor Moreira da Silva e a comediantes Zezé Macedo participaram do programa, além de Roberto Mendes, que junto com o apresentador cria textos para a atração.

Durante as duas horas de duração do programa, Abelardo gritou frases engraçadas no meio das músicas, e se valeu de um novo talento descoberto, o de sonoplasta. Ele fazia sons com panelas, louças, talheres e latas. Também usava a gravação de um vozerio e uma buzina [...]. Entrevistou Zezé Macedo e Moreira da Silva sobre suas expectativas para o carnaval que se aproximava. Quem sintonizou na PRD-8 deve ter tido certeza de que o programa estava sendo transmitido de um enorme salão no qual se realizava um baile pré-carnavalesco (Monteiro; Nassife, 2014, p. 40).

<sup>6</sup> Embora o próprio Abelardo Barbosa a descreva assim, a tal chacrinha aparece, em reportagem da revista *A Cena Muda* (Migueis, 1950, p. 11), como um “longo corredor ajardinado” situado em Icaraí, Niterói.



Tempos depois, aproveitando o sucesso do programa carnavalesco e a moda dos grandes casas de jogos, nas quais os frequentadores desfrutavam também de uma série de atrações musicais, Abelardo Barbosa voltará ao microfone para apresentar o *Cassino da Chacrinha*, aperfeiçoando a ideia do *Rei Momo*, ao fazer uma ambientação mais apurada em termos de sonoplastia:

Eu idealizei fazer os meus programas e botar “pá-pará-pará, pará-pará-pará” para dar ideia, para fazer um programa diferente, mas jamais passou pela minha cabeça que o povo pensasse que fosse algo ao vivo. Não sei se era pela maneira que eu anunciava, se era pelas fanfarras ou se era pelos cassinos que existiam na época.

Aí, eu fui aproveitando o povo pensar assim. Passei a chamar de “cassino”. Passei a bater lata. Passei a bater em copo. Depois, eu reunia uma porção de gente e gravava o povo falando. Depois, gravei os cantores falando: “Muito obrigado! Muito obrigado!”. Aos poucos, fui aperfeiçoando o invento.

Nessa época, então, eu comecei a ser tachado de louco. “Em Niterói, tem um louco”. Esse louco ficou até hoje. Eu passei a ter uma dupla personalidade, porque, na minha mente, se Carlitos<sup>7</sup> pode andar de bengala, posso fazer um tipo. O público achava espetacular como é que um cara fazia aquilo de noite sozinho (Barbosa, 1972).<sup>8</sup>

Vai ser gradativa a transformação de “louco da chacrinha” em Abelardo “Chacrinha” Barbosa, com a inicial maiúscula a demarcar um nome próprio. Em meados da década, o apresentador transfere-se para a Rádio Guanabara, do Rio de Janeiro, a PRC-8, na qual permanece de fevereiro de 1945 a agosto de 1946 (Monteiro; Nassife, 2014, p. 48-49) e, por exigência de Gilberto Andrade, diretor da emissora, a atração é rebatizada. Nesse período, portanto, Abelardo Barbosa comanda o *Cassino Guanabara*, enquanto a Clube Fluminense o substitui pelo locutor Carlos Weber, tentando manter o programa com sua denominação original (Migueis, p. 7; Migueis, 1945, p. 7). Assim, conforme Monteiro e Nassife (2014, p. 51), quando vai para a Rádio Tamoio, dos Diários e Emissoras Associados, de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de

<sup>7</sup> O clássico vagabundo interpretado em diversos filmes por Charles Chaplin.

<sup>8</sup> Trecho editado para dar mais fluência a essa versão em texto do depoimento de Chacrinha ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.



Melo, o radialista precisa recorrer à Justiça para garantir a exclusividade sobre o uso do título *Cassino da Chacrinha*. No ano seguinte a imprensa já começa a misturar o nome da programa com o de seu criador: “Abelardo (Chacrinha) Barbosa é, no Brasil, o que os norte-americanos chamam de “*disc-jockeys*” e, entre nós, merece com mais justiça ser apelidado o nosso *disc-jockey* N. 1” (Melodias..., 1947, p. 38). Ao microfone, a transformação acontece quase que ao natural. De acordo com Monteiro e Nassife (2014, p. 53), o radialista precisou ser operado de uma hérnia umbilical, sendo substituído durante 15 dias pelo locutor Júlio Louzada. Assim, se daria a “crisma” de Abelardo Barbosa. A referência ao sacramento católico em que o fiel ratifica o batismo parece ser do próprio Chacrinha, conforme a descrição feita pelo jornalista Armando Migueis em reportagem para a revista *A Cena Muda* (1950, p. 10):

Iniciou-se a conversa com o “Chacrinha”. A propósito, indagamos-lhe como e porque passara ele a ser chamado assim, adotando o próprio nome de sua criação famosa. E Abelardo disse-nos que a “crisma” partiu do Júlio Louzada que, certa feita, ao microfone, anunciou:

– Aí vem, Abelardo “Chacrinha” Barbosa!

E a coisa pegou mesmo. Ele hoje é o “Chacrinha” para todos os efeitos. Até em casa...

Pode-se aventar que, devido à divulgação dada pelos Associados em suas publicações, o apelido Chacrinha consolida-se ainda mais junto ao público. Chamam a atenção duas reportagens de *O Cruzeiro* (Viola, 20 fev. 1954a, p. 20-21; Viola, 15 maio 1954b, p. 44-45), principal revista semanal daquele período, também pertencente ao conglomerado de Assis Chateaubriand. Nelas, o caráter imaginário do *Cassino da Chacrinha* é reforçado em fotografias nas quais o radialista aparece ou simulando a produção dos efeitos sonoros usados em seu programa ou no palco em frente a centenas de cadeiras vazias, em uma hipotética conversa com um público inexistente. O destaque fica ainda maior considerando que o espaço em que ocorrem os programas com público presente da Tupi, a principal das emissoras dos Associados no Rio, recebe nos veículos dos Associados o epíteto de “Maracanã dos auditórios”.

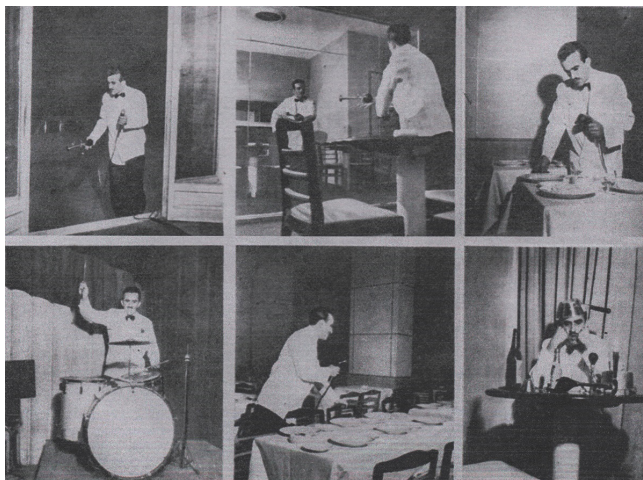


Figura 2 – “Abelardo Barbosa abre os braços acolhendo com simpatia todos os frequentadores do *Cassino da Chacrinha*”



Fonte: Viola, 1954b, p. 45.

Figura 3 – “O ouvinte do famoso programa da Tamoio do Rio de Janeiro imagina que o *Cassino da Chacrinha* vive abarrotado de clientes e clientes categorizados. Mas, tudo é produto da imaginação de Abelardo Chacrinha Barbosa. Ele, sozinho, toca, canta, faz brindes, e ‘vê coisas’”



Fonte: Lyra, 1952, p. 53.



Como reforço à construção do *Cassino da Chacrinha* no imaginário, contribuem pequenas situações relatadas pela imprensa ou pelo próprio radialista, que – reais ou construídas como forma de divulgação – demonstram o poder do simbólico nessa atração das décadas de 1940 e 1950:

São frequentes os telefonemas que chegam à rádio pedindo a reserva de mesas na Chacrinha! E a grande satisfação de Abelardo é verificar o número constante de pessoas que se enganam, julgando ser a sua *boîte* verdadeira e não... boato (Migueis, 1<sup>o</sup> ago. 1950, p. 11).

Não faz muito tempo, dois casais elegantemente trajados, procedentes do Uruguai, saltaram à porta da Rádio Tamoio e pediram ao porteiro que os levasse ao Cassino da Chacrinha. Solícito o rapaz os conduziu ao segundo andar, de onde Abelardo Barbosa transmitia o seu popular programa que vai ao ar todas as noites, de 23 à 1h da madrugada. Antes de o porteiro abrir as cortinas que dão acesso ao estúdio, notou que as damas faziam os últimos retoques no penteado e que os cavalheiros compunham as gravatas. Ao abrirem-se as cortinas, o empregado da rádio observou os olhares espantados dos quatro uruguaios ante o que se lhes deparrava: sozinho, empunhando um microfone, andando de um lado para o outro no palco da Tamoio, Abelardo Barbosa irradiava um dos seus notáveis e animadíssimos programas. Por fim, a história toda se esclareceu. Os quatro uruguaios tinham vindo de sua terra especialmente para passar a noite no Cassino da Chacrinha e, em chegando ao local de onde era irradiado o programa, compreenderam que haviam caído em um grande logro. O cassino onde queriam divertir-se, jogar e beber não passava de um programa de rádio (Lyra, 26 jan. 1952, p. 53).<sup>9</sup>

O jogo fora proibido e Chacrinha, sozinho dentro do estúdio, dando pancadas em latas e jogando fichas de ônibus em cima da mesa, conseguiu que a polícia invadisse a estação para fechar o *Cassino do Chacrinha*,<sup>10</sup> programa musical que ele apresentava pela emissora (COM..., 1967, p. 14).

<sup>9</sup> Situação semelhante é descrita pelo próprio Chacrinha como tendo ocorrida com um casal de argentinos, sendo situada nos tempos da Rádio Clube Fluminense no docudrama *Por Toda Minha Vida* (Globo, 2010).

<sup>10</sup> Aqui, provavelmente, o redator confunde a denominação original com a adotada pela atração nos anos 60.

Anos depois, em entrevista ao semanário *O Pasquim* (Chacrinha, 1969, p. 11), foi questionado por Albino Pinheiro<sup>11</sup> se tinha consciência sobre a falta que o *Cassino da Chacrinha* fazia ao rádio em função da qualidade da informação sobre música popular difundida no programa. Chacrinha negou ter tal pretensão e acabou tocando em um assunto até hoje delicado na relação entre a indústria musical – gravadoras, estúdios, artistas, casas de espetáculo... – e os disc-jóqueis, o jabá, espécie de propina recebida em troca da veiculação de canções:

Em 1942 ou 43, eu fui o primeiro disc-jóquei a ser prostituído. Eu fui prostituído pelos Irmãos Vitale, pelo Vicente Vitale. Quem me prostituíu foi o falecido Benedito Lacerda,<sup>12</sup> que era compadre do Herivelto Martins. Naquele tempo, o Trio de Ouro<sup>13</sup> estava em grande evidência. O Lacerda também. Quem me levou ao Vitale foi o Lacerda para tocar somente músicas editadas pelos Irmãos Vitale. E eu recebia dinheiro.

O poder de influenciador do radialista em termos de gosto musical aparece também na rápida comercialização de alguns discos após a divulgação em seu programa. É o que acontece, por exemplo, com *I'm looking over a four leaf clover*, na versão de Blue Barron and His Orchestra, lançada pela MGM e adquirida por uma loja do Rio de Janeiro, explicitando também certa relação comercial envolvida na veiculação de músicas no *Cassino da Chacrinha*:

Abelardo Barbosa, o simpático animador do *Cassino da Chacrinha*, é o único responsável pelo sucesso de *I'm looking over a four leaf clover*, que, no momento, está se ouvindo nos quatro cantos da cidade. [...] Um dos lojistas da cidade possuía uma pilha de discos de *I'm looking over a four leaf clover* recentemente importados e, por mais que tentasse interessar à sua clientela, não havia jeito de conseguir reduzi-la. O dinâmico “Chacrinha” propôs-se ajudá-lo a desfazer-se do encalhe e, logo depois do carnaval, lançou-se a grande ofensiva (Notas..., 1949, p. 13).

<sup>11</sup> Agitador cultural carioca, conhecido por ter fundado a Banda de Ipanema.

<sup>12</sup> Instrumentista e compositor.

<sup>13</sup> Conjunto vocal formado originalmente por Herivelto Martins, Francisco Sena e Dalva de Oliveira.

Outro dado a corroborar a influência de Abelardo Barbosa e de seu programa na criação de sucessos musicais aparece no lançamento, pouco depois de sua transferência para a Tamoio, de *Um baile na chacinha*, gravada por Linda Batista, então considerada a rainha do rádio brasileiro, e composta por Germano Augusto e Wilson Batista, visando ao carnaval de 1948. Dizia a letra da marchinha carnavalesca: “Vamos Mariana./ Veste essa Baiana./ Eu tenho certeza./ Você vai ser rainha./ Eu quero, quero, quero, quero/ quero me acabar/ lá no baile de chacinha./ Quando você entrar/ O maestro vai gritar:/ Salve ele! Salve ela!/ Não dê ouvido à vizinha/ Vamos brincar na chacinha.” (*apud* Migueis, 1947, p. 34).

### Considerações finais

Independentemente do segmento em que atua, a figura do comunicador articula-se em torno da coloquialidade expressa por meio de uma conversa simulada estabelecida entre quem está no estúdio e quem ocupa o papel de ouvinte. É, portanto, no plano do imaginário que se constrói essa interlocução. Sem dúvida, tendo essa premissa como central, Abelardo Barbosa constitui-se no grande precursor do que, a partir da década de 60, vai ser o comunicador radiofônico. Afirmando-se como uma espécie de inspiração do tropicalismo<sup>14</sup> (Chacrinha, 1969, p. 13), o profissional de rádio acabou encoberto pela figura, de grande sucesso na televisão, do Velho Guerreiro, expressão que aparece na canção *Aquele Abraço*, de Gilberto Gil, lançada em 1969, espécie de hino-despedida em tempos de repressão política e exílios do Brasil após o início da ditadura militar cinco anos antes: “Chacrinha continua balançando a pança/ E buzinando a moça e comandando a massa/ E continua dando as ordens no terreiro/ Alô, alô, seu Chacrinha, velho guerreiro” (História..., 1982, p. 9).

Mesmo com a facilidade representada pela Hemeroteca Digital Brasileira, é muito complicado reconstruir hoje a trajetória de Abelardo Barbosa do início dos anos 40 até a primeira metade da década de 50.

<sup>14</sup> “[...] o movimento tropicalista expõe gritantemente as incongruências do moderno e do arcaico, do nacional e do estrangeiro, da cultura alta e do mundo de massas. A carnavalização paródica dos gêneros musicais, as citações pelas quais as canções se comentam e comentam outras, o deslocamento de registros sonoros e poéticos são procedimentos constantes. Ao lado de seu teor de intervenção poético-musical, produz controvérsias no campo comportamental ao atuar de forma agressiva sobre hábitos arraigados ligados à corporalidade, à sexualidade, ao vestuário, ao gosto estético” (Enciclopédia..., 2003, p. 787-788).

O mais rico de tudo seria poder escutar alguma emissão do *Cassino da Chacrinha* e não ter de recorrer a relatos e a simulações posteriores. É possível, no entanto, ter uma ideia de como o radialista pernambucano vai incorporando o personagem e se transformando em comunicador a depender pouquíssimo do texto escrito. Quando o rádio ainda mantinha o foco nos auditórios com animadores, atores, atrizes, músicos e humoristas, Abelardo Barbosa já ocupava seu posto diante do microfone em estúdios, acanhados ou não, fugindo à pompa e à circunstância fingidas das vozes empostadas e das cerimônias algo hipócritas da formalidade.

Cabe, portanto, retomar as considerações de François Jost (2001) a respeito dos modos de emissão (1) *autentificante*, (2) *ficcional* e (3) *lúdico*. Por lidar com o entretenimento e por suas características únicas como profissional, Chacrinha transitou com total desenvoltura por todos esses padrões de conteúdo, embora haja um peso maior dos dois últimos em sua presença ao microfone – a fala usada na descrição/narração associando-se aos efeitos sonoros e à música – servindo para, mesmo que pareça contraditório, reforçar todo o seu processo comunicacional como autêntico. A transmissão ao vivo do *Cassino* enquadra-se no *modo autentificante*, enquanto o *fazer-parecer* do local imaginário onde se desenrola simbolicamente o programa garante o enquadramento no *ficcional*. Pendendo entre um e outro, o comunicador brinca com a audiência que, em nome do entretenimento, aceita como real o que, de fato, não é.

Assim, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, pode ser considerado o pioneiro da comunicação radiofônica contemporânea, algo que vai bem além da leitura interpretada de um texto, obrigando o desenvolvimento de certa empatia na relação radialista-ouvinte. Não deixa de ser curioso. Naqueles tempos em que transitou com o seu *Cassino* por emissoras como Clube Fluminense, Guanabara e Tamoio, era tido como alguém menor na comparação com os animadores dos muito mais relevantes programas de auditório. O fim do espetáculo radiofônico, no entanto, mostraria como Abelardo Barbosa estava à frente de seu tempo. Do descrito anteriormente, pode-se afirmar que, no seu *Cassino*, procurava adequar-se aos anseios de um público mais específico – o interessado em lançamentos musicais – explorando no processo a sua própria personalidade em uma simulação de conversa marcada pela coloquialidade, o bom humor, a criatividade e certa empatia a beirar a intimidade. Aliás, como muitos procurariam fazer quando, anos no futuro, a crise provocada pela

consolidação da TV viesse cobrar o seu quinhão. Nesse novo momento, com suas fantasias espalhafatosas, Chacrinha já migrava para a televisão e ia se transformando no Velho Guerreiro.

## Referências

- BARBOSA, Abelardo. *Chacrinha é o desafio (memórias)*. 2. ed. Depoimento a Péricles do Amaral. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1969.
- BARBOSA, Abelardo. Depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 19 set. 1972. Arquivo digital.
- BARBOSA, Florinda; RITO, Lucia. *Quem não se comunica se trumbica*. São Paulo: Globo, 1996.
- BIONDO, Sonia. Rádio Globo, 40 anos. Dos locutores aos comunicadores, a formação de uma “cultura de rádio”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 maio 1984. p. 25.
- BRASIL. Decreto nº 9.329, de 4 de abril de 2018. Altera o Anexo ao Decreto nº 84.134, de 30 de outubro de 1979, que regulamenta a Lei nº 6.615, de 16 de dezembro de 1978. *Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]*, Brasília, edição 65, 5 abr. 2018. Seção 1, p. 2.
- CALABRE, Lia. O poder nas ondas do rádio: a construção do Sistema Globo de Rádio. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira (org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005. p. 287-305.
- CHACRINHA. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 13-19 nov. 1969. p. 9-13.
- COM uma buzina, ele manda na TV. *Realidade*, São Paulo, ano 2, n. 14, p. 14, maio 1967.
- CORAÇÃO mata Chacrinha aos 70 anos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º jul. 1988. p. 9.
- DIÁRIO nas rádios. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1º dez. 1943. Segunda seção, p. 8.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. 3. ed. São Paulo: Art; Publifolha, 2003.
- FERRARETTO, Luiz Artur. Comunicador radiofônico. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM DE COMUNICAÇÃO. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010. v. 1, p. 312-313. CD-ROM.
- FERRARETTO, Luiz Artur. Da segmentação à convergência, apontamentos a respeito do papel do comunicador de rádio. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, v. 36, n. 1, 2014, p. 59-84.
- HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Grandes compositores. *Gilberto Gil*, São Paulo: Abril, 1982. LP (com fascículo).





- JOST, François. *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelas: De Boeck, 2001.
- KEITH, Michael; STERLING, Christopher H. Disc jockeys (DJs or Deejays). In: STERLING, Christopher H. (ed.). *The Museum of Broadcast Communications encyclopedia of radio*. Nova York: Taylor and Francis Group, 2004. p. 471-473. V. 1.,
- LEAL, José. O rei do “rádio-baile”. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 542, p. 48-49, 57, 23 fev. 1946.
- LYRA, Jorge. Uma noite no “Cassino da Chacrinha”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 15, p. 32, 53, 26 jan. 1952.
- MELODIAS para você. *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 38, 23 set. 1947.
- MIGUEIS, Armando. Microfônicas. *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 7, 10 abr. 1945a.
- MIGUEIS, Armando. Se a moda pega... *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 7, 10 out. 1945b.
- MIGUEIS, Armando. Quando a lei não surte efeito. *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 47, p. 6-7, 34, 18 nov. 1947.
- MIGUEIS, Armando. Quem manda é o “Chacrinha”. *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 10-11, 1º ago. 1950.
- MONTEIRO, Denilson; NASSIFE, Eduardo. *Chacrinha, a biografia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- NOTAS & Comentários. *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 13, 19 abr. 1949.
- ONTEM. Festas de Teresinha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1988. p. 3.
- RÁDIO Clube Fluminense. Um churrasco na “chacrinha” comemorativo ao primeiro ano do Programa Matutino. *O Fluminense*, Niterói, 4 mar. 1943. p. 1.
- REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Por toda minha vida*. Rio de Janeiro, 2010. Programa de televisão.
- REDE GLOBO DE TELEVISÃO. *Bom Dia Brasil*, Rio de Janeiro, 6-7 set. 2017. Série de reportagens Chacrinha 100 anos.
- SCHUDSON, Michael. Enfoques históricos a los estudios de la Comunicación. In: JENSEN, Klaus Bruhn; JANKOWSKI, Nicholas W. (ed.). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch, 1993. p. 211-228.
- SILVA, F. Corrêa da. Melodias para você. *A cena muda*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 11, 19 abr. 1949.
- VIOLA, Ítalo. Ele sozinho vale por um batalhão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 19, p. 20-21, 20 fev. 1954a.
- VIOLA, Ítalo. No Maracanã dos auditórios. Animadores da Tupi. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 31, p. 44-45, 15 maio 1954b.