

Doação à Biblioteca de Fabiano/UFPA
Doris Fagundes Hausen
13/9/93

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**RADIO E POLITICA:
TEMPOS DE VARGAS E PERON**

DORIS FAGUNDES HAUSSEN

Tese apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Ciências da Comunicação (Rádio), sob orientação da Profa. Dra. Anamaria Fadul.

SÃO PAULO

1992

Tese defendida em 22/04/1993

Comissão Julgadora

Prof.Dra. Anamaria Fadul (ECA/USP), Presidente

Prof.Dra. Maria Helena Capelato (IFCH/USP)

Prof.Dr. José Marques de Melo (ECA/USP)

Prof.Dr. Antonio Pedro Tota (IFCH/PUC-SP)

Prof.Dr. Virgilio Noya Pinto (ECA/USP)

AGRADECIMENTOS

A minha família; à professora Dra. Anamaria Fadul, pela orientação; aos professores Anibal Ford e Nora Mazziotti pelo interesse, apoio e carinho com que me abriram as portas em Buenos Aires; ao jornalista Antonio Gonzalez, pelo apoio de sempre; à jornalista Ana Carolina Escosteguy pela amizade e acompanhamento na realização do trabalho; à PUCRS, UFRGS, CAPES e FAPERGS, pelos auxílios. E a todos que me acompanharam durante este período.

RESUMO

A pesquisa objetiva identificar o papel político do rádio sob os governos populistas de Getúlio Vargas, no Brasil, e de Juan Domingo Perón, na Argentina. Trata-se de uma pesquisa histórico-descritiva, desenvolvida de forma comparada através do estudo da trajetória das rádios Nacional (Brasil) e Belgrano (Argentina), analisando-se o contexto sócio-político-econômico e cultural dos dois países. O período estudado compreende a década de 20 quando o rádio inicia as suas transmissões; o período de 1930 a 1945, no Brasil, durante o primeiro governo de Vargas; a década de 40, na Argentina, quando Perón assume o poder e o período de 1950 a 1954/55 quando Vargas e Perón estão na presidência de seus respectivos países.

ABSTRACT

The main goal of this research is to identify the political role of radio in the Getulio Vargas (Brazil) and Juan Domingo Peron (Argentina) government periods. It is historical-descriptive research, comparing Radio Nacional (Brazil) and Radio Belgrano (Argentina), taking in account the social-political and cultural environment in these periods in both countries, i. e., the 20's, when radio as a medium began to broadcast its message; the period from 1930 to 1945, in Brazil, during Vargas government; the 40's, in Argentina, when Peron took the power, and the period from 1950 to 1954/55 when Vargas and Peron were in the presidency in their countries.

SUMARIO

	Página
PREFACIO	9
INTRODUÇÃO	11
1. A RADIODIFUSÃO NO BRASIL E NA ARGENTINA: AS PRIMEIRAS ONDAS	21
1.1 - O similar e o diferente na década de 20	29
1.2 - O contexto histórico e os meios de comunicação	39
2. GETULIO VARGAS E O RADIO: 1930-1945: "TRA-BA-LHA-DO-RES DO BRA-SIL"	49
2.1 - A situação e o reflexo nos dois países	52
2.2 - A trajetória de Vargas	60
2.3 - A relação com o rádio	66
2.3.1 - O Departamento de Imprensa e Propaganda	73
2.3.2 - Vargas e os artistas	80
2.4 - Rádio Nacional	93
2.4.1 - O humor	102
2.4.2 - A radionovela	109
2.4.3 - A música	118
2.4.4 - Os programas de auditório	124
2.4.5 - Outros programas	130

3. PERON E O RADIO: A DÉCADA DE 40 "MIS DESCAMISADOS"	134
3.1 - A trajetória de Perón	138
3.2 - A imprensa	147
3.3 - A relação com o rádio	149
3.3.1 - A apropriação das emissoras	154
3.4 - Evita, radialista	158
3.4.1 - Evita e Perón	163
3.5 - Rádio Belgrano	177
3.5.1 - A configuração em redes	181
3.5.2 - A radionovela	189
3.5.3 - O humor	198
3.5.4 - A música	206
3.5.5 - O tango	208
3.5.5.1 - Tango e peronismo	212
3.5.6 - Outros programas	218
4. VARGAS, PERON E O RADIO: 1951 - 1954/1955	222
4.1 - O momento político brasileiro	226
4.2 - O papel da imprensa	230
4.3 - O significado da Rádio Nacional	236
4.4 - O momento político argentino	244
4.4.1 - A situação da radiodifusão	256
4.4.1.1 - A censura	259
4.4.1.2 - Programas oficiais	265

4.5 - Os dois presidentes e as suas táticas	270
4.5.1 - As características populistas	278
CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
BIBLIOGRAFIA	299

PREFACIO

Por que se escolhe determinado tema para pesquisar? Deve-se ou não explicar o motivo quando se desenvolve o trabalho? Este foi o tema de uma conversa informal, em Porto Alegre, durante o Congresso da INTERCOM, em 1991, entre os pesquisadores Anamaria Fadul e Anibal Ford, da qual participava. Muitas vezes, desde então, enquanto desenvolvia este trabalho pensava sobre o assunto. E resolvi escrever este prefácio porque considerei ser importante para o possível leitor. Por quê?

Primeiro: o rádio, indubitavelmente, mexe com os sentimentos, com o imaginário (como este trabalho deverá demonstrar). Segundo, porque remete à minha infância, à companhia do meu pai, ao seu hábito de captar emissoras argentinas, principalmente à noite, quando se ouvia com perfeição tangos, partidas de futebol e notícias, naquele longínquo interior do município de São Luiz Gonzaga (hoje Bossoroca), Rio Grande do Sul, quase na fronteira com aquele país.

"Aqui LR-3, rádio Belgrano, desde Buenos Aires, República Argentina", ficou gravado para sempre em minha memória. A magia do "castelhano", a imaginação solta, criando todas as fantasias possíveis sobre a grande metrópole da América Latina.

Terceiro: a curiosidade sobre os três grandes personagens da história deste continente: Getúlio Vargas, Juan Domingo Perón e Evita. Os dois anos de leitura sobre os mesmos não decepcionaram, pelo contrário, a riqueza das suas personalidades e as suas contradições só acrescentaram à minha própria compreensão da vida.

E, finalizando, o fato de ser jornalista e professora da área de Rádio (quem sabe o passado já não havia influenciado nessa escolha?) me levariam, de qualquer forma a pesquisar sobre este veículo. E imagino que não vá parar por aqui, pois uma coisa ficou muito clara: pesquisa é algo que exige paciência, compenetração, persistência. Mas quando o tema toca a "emoção", por mais dificuldades que se encontre, é possível concretizar o trabalho (mesmo com as possíveis lacunas que, provavelmente, venha a ter).

"Adiós muchachos, compañeros de mi vida ..."

Porto Alegre, 6 de outubro de 1992

INTRODUÇÃO

O rádio, desde sua consolidação, a partir dos anos 30/40, tem sido utilizado das mais diversas formas, com as mais diferentes finalidades: pelo Estado¹; por guerras de independência e resistência; por partidos políticos e sindicatos; por movimentos sociais, religiosos e ecológicos. Seu papel político é inegável, seja qual for sua posição. Para que se compreenda o seu real significado, no entanto, é preciso que se estude a fundo o contexto em que atua - as condições sócio-político-econômico e culturais. Neste sentido, no caso específico de Brasil e Argentina, estas são condições prévias para que haja um entendimento do papel político desempenhado pelo rádio sob os governos de Vargas e Perón.

1. O rádio foi criado e usado por Mussolini, na Itália, (Mussolini, jornalista, foi redator-chefe do *Avanti*, jornal socialista de Milão, em 1912, antes de se tornar ditador, em 1925; criou, também, a *Cinecittá*); por Franklin D. Roosevelt, em 1933, em suas "Conversas ao pé do fogo", nos Estados Unidos; e por Hitler, na Alemanha. Em 1933, quando Hitler foi designado Chanceler, os nazistas utilizaram o rádio para propaganda e já em 1931 tentaram influenciar na nomeação dos diretores das emissoras.

O surgimento da radiodifusão na América Latina, na década de 20, e a sua consolidação a partir dos anos 30, dá-se quase paralelamente ao início dos movimentos populistas. Estes, por sua vez, no caso de Brasil e Argentina, devem-se principalmente ao esgotamento do modelo econômico agroexportador e ao início do direcionamento para as atividades industriais. Ao mesmo tempo, verifica-se a crise da hegemonia da burguesia oligárquica e do sistema institucional liberal vigente o que dá chance ao surgimento do populismo² como resposta a um vazio no poder correspondente à quebra dessa hegemonia.

Embora o aparecimento do rádio não tenha relação com os tipos de governo à época, mas sim com o avanço das pesquisas tecnológicas que vinham sendo realizadas desde o século anterior, rádio e populismo desenvolvem-se quase que simultaneamente em ambos os países. É preciso, no entanto, levar em conta que o populismo brasileiro consolida-se efetivamente, com Getúlio Vargas, a partir do Estado Novo, em 1937. Já na Argentina, o sistema é implantado com a eleição de Juan Domingo Perón, em 1946. Para PRADO (1981), esta defasagem de alguns anos entre os populismos brasileiro e argentino deve-se ao fato de que no Brasil a Revolução de 30 corresponde a uma ruptura na hegemonia política da oligarquia cafeeira que deixa um vazio no poder preenchido,

2. Há muitas discussões sobre o conceito de populismo. No presente trabalho leva-se em consideração, principalmente, as definições de WEFFORT (1980), LACLAU (1978), IANNI (1989) e MARTIN-BARBERO (1987).

então, pelo populismo varguista. Na Argentina, um golpe conservador derruba o presidente Irigoyen e permite às oligarquias exportadoras manterem-se no poder até o golpe de 1943, que oportuniza a ascensão do populismo peronista em 1946.

Assim, embora o início do sistema populista³ nos dois países tenha uma certa diferença de tempo, parte do seu período "áureo" coincide: de 1951 a 1954-55, quando Perón é reeleito na Argentina e Vargas é então eleito pelo voto no Brasil⁴. Ao mesmo tempo, o rádio passa, também, por sua época de glória - 1945/1955. Rádio e populismo vivem, desta forma, seus tempos de apogeu e declínio - o rádio, entre outras razões, devido ao surgimento da televisão e, o populismo, às modificações ocorridas nas condições histórico-econômico-sociais dos dois países, o que levaria Vargas ao suicídio em 1954 e Perón à renúncia em 1955, o mesmo ocorrendo com João Goulart (1961-1964) que ao ser deposto encerra um ciclo populista brasileiro com a chegada dos militares ao poder. No caso argentino, o peronismo mesmo após a queda de Perón em 1955, seu retorno em 1973 e a sua

3. Quando há referência a "sistema populista", a definição é retirada de WEFFORT (1980, p. 85), que o define como "estrutura institucional de tipo autoritário e semi-corporativa, orientação política de tendência nacionalista, antiliberal e antioligárquica; orientação econômica de tendência nacionalista e industrialista; composição social policlassista mas com apoio majoritário das classes populares."

4. Para IANNI (1989), pode-se falar em Estado populista na Argentina com Perón (1946-1955), e no Brasil com Vargas (1937-1945 e 1951-1954) e com João Goulart (1961-1964).

morte em 1974, mantém organizações fortes, ligadas principalmente aos sindicatos operários.

Quanto às características do populismo, IANNI (op. cit.) aponta que se trata de um movimento de massas, com partido político policlassista, sendo o sindicato tutelado pelo poder público e a liderança carismática, havendo, também, "a utilização de linguagem demagógica, nacionalismo econômico, desenvolvimentismo, reformismo, governo populista, democracia populista, ditadura populista e Estado populista". (Id., ibid., p. 105)

Numa visão mais abrangente, LACLAU (1978, p. 182) considera que o populismo "surge historicamente ligado a uma crise do discurso ideológico dominante que é, por sua vez, parte de uma crise social mais geral". Para ele, esta crise pode ser tanto o resultado de uma cisão no bloco do poder, em que uma classe ou fração de uma classe necessita, para afirmar sua hegemonia, apelar ao povo contra a ideologia vigente em seu conjunto, quanto o resultado de uma crise na capacidade do sistema para neutralizar os setores dominados, significando uma crise do transformismo.

MARTIN-BARBERO (1987), por seu turno, considera ser necessário para o entendimento desse sistema, fazer-se uma retrospectiva histórica do processo de modernização dos anos 30-50, sendo fundamental a compreensão do surgimento em cena das massas urbanas para o projeto político populista.

Modernização significa, nos anos 30, a adequação das economias dos países latino-americanos às exigências do

mercado mundial o que, por sua vez, se produz mediante a substituição de importações, possível somente com base na organização dos mercados nacionais. Nessa unificação do mercado, vão jogar um papel fundamental as tecnologias de comunicação: "a um país o unificam tanto ou mais que as estradas e os trens, o telégrafo, o rádio e o telefone. Pois fazer um país não é só uma questão de economia ... é também projeto político e cultural". (Id., ibid., p. 183)

O alcance e o sentido das tecnologias de comunicação em relação à cultura, nesse momento, remetem, então, ao movimento social que dá origem ao populismo: o aparecimento das massas urbanas. Pois as massas serão constituídas em sujeito social justamente a partir da idéia de "nação", elas "se reconhecem e são o conteúdo daquele novo sujeito social que é o nacional". (Id., ibid., p. 183) E o projeto nacional somente é possível mediante a comunicação, o encontro entre massas populares e Estado. O populismo desses anos resultou, então, na organização de poder que deu forma ao compromisso entre as massas, as novas massas urbanas e o Estado.

A pressão dessas massas pelas suas demandas é o que as torna "visíveis": o que era privilégio de uma minoria no campo da habitação ou da saúde, da educação ou da diversão é agora reclamado como um direito das maiorias. E não é possível tornar efetivo este direito ao trabalho, à saúde ou à educação sem massificá-los, isto é, sem dar acesso social às massas. (Id., ibid.)

E é justamente na formulação dessas novas demandas, no

seu encontro com o discurso nacional populista, que vão jogar um papel chave as "novas" tecnologias de comunicação desse momento: o rádio, em todos os países, e o cinema em alguns. Elas vão tornar possível, assim, a emergência de uma nova linguagem e de um novo discurso social, o discurso popular-massivo.

O rádio, nesse momento, vai ser fundamental para a gestação do sentimento nacional, na tradução da idéia de nação em sentimento e cotidianidade. Um sentimento nacional que o rádio dessa época não destrói: o de sentir-se parte de uma região. O nacional foi, nesses anos, uma experiência peculiar: "a de descobrir-se habitantes de um país mais amplo e grande que se comparte com outras regiões; foi isso mas, ao mesmo tempo, o início da destruição dessa pluralidade". (Id., *ibid.*, p. 184)

Em síntese, as "novas" tecnologias de comunicação dessa primeira etapa têm sua relação com a cultura mediada pelo projeto estatal de modernização, um projeto eminentemente político mas também cultural: não era possível transformar estes países em nações sem criar neles uma cultura nacional.

Quanto à utilização dos meios de comunicação pelo populismo, LINS DA SILVA (1985) destaca algumas características: a sua conveniência ao líder populista na medida em que, comparados a outros instrumentos de comunicação política, dificultam a reinterpretação classista do conteúdo veiculado; a tentativa de explorar principalmente os aspectos emocionais e de personalidade em

detrimento dos racionais e, por outro lado, os meios de comunicação como auxiliares do advento do populismo por acelerarem os processos de urbanização da economia ao disseminarem modelos culturais urbanos.

O fato do rádio ter nascido praticamente à época em que as sementes do populismo são lançadas e que se consolida como o veículo de comunicação mais importante da primeira metade deste século paralelamente à implantação desse sistema em sua plenitude foi o que despertou o interesse para a realização da presente pesquisa no sentido de identificar qual o papel político deste veículo de comunicação sob os governos populistas e de que forma ele foi utilizado. Trata-se, assim, de uma tentativa de aprofundar a reflexão sobre rádio e política no Brasil e na Argentina, através de várias questões: O veículo era manipulado? De que forma? Quais os mecanismos? Havia "brechas" em relação à censura? Ele era popular? De que forma atraía os ouvintes? O rádio era mais determinado pela sua história ou pela conjuntura?

Procura-se, deste modo, verificar as semelhanças e diferenças dos dois modelos de radiodifusão através de um resgate histórico, de forma comparativa⁵, identificando o

5. Sobre a análise comparativa, concorda-se aqui, com CARVALHAL (1991, p. 9) quando diz que "a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares". CARVALHAL, Tânia Franco. "Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar". Niterói, Revista Brasileira de Literatura Comparada, Vol. 1, 1991, Instituto de Letras UFF/ABRALIC.

contexto sócio-político, econômico e cultural da época. Para a obtenção destes objetivos, devido à amplitude do tema, delimitou-se o estudo, além da análise do contexto, às emissoras Nacional, do Brasil, e Belgrano, da Argentina. A escolha dessas emissoras deveu-se, no caso brasileiro, ao fato de ser a Nacional à época, a mais importante e abrangente do território nacional. No caso da Belgrano, que dividia com as rádios El Mundo e Splendid, a preferência dos argentinos, o motivo foi a sua programação ser a mais popular das três⁶ e pelo seu diretor, de várias décadas - Jaime Yankelevich - ser considerado o "tzar" do rádio daquele país, tendo inclusive sido o introdutor da televisão. Também a sua forte ligação com o governo peronista - o que faz com que a história do rádio tenha sempre que se referir a este personagem na Argentina - influenciou na seleção dessa emissora para o estudo a ser realizado.

Por se tratar de uma pesquisa histórico-descritiva, a investigação apoiou-se em fontes documentais, bibliográficas - livros, revistas, jornais - fitas gravadas, filmes, bem como em entrevistas abertas com pessoas que trabalhavam no rádio à época e com estudiosos do tema. Quanto às entrevistas, foram realizadas no Rio de Janeiro, Porto

6. A rádio El Mundo era dirigida mais à elite, assim como a Splendid, sendo a Belgrano a mais popular, embora todas contassem em suas programações com os mesmos gêneros de programas: radionovela, orquestras de tangos, humor, esporte, etc.

Alegre e Buenos Aires, num total de quinze.

A consulta e a aquisição de material foi efetuada, por outro lado, em bibliotecas, arquivos e museus de Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre : Arquivo Geral da Nação, Biblioteca Nacional, Biblioteca da Universidade de Buenos Aires e arquivos particulares (Buenos Aires); Biblioteca Nacional, Museu da Imagem e do Som, arquivo e discoteca da rádio Nacional, Collectors, Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro); Casa das Retortas, Museu da Imagem e do Som, biblioteca da ECA e do IFCH/USP (São Paulo) e Museu de Comunicação Social do Estado do Rio Grande do Sul, Biblioteca Pública do RGS, biblioteca da FUCRS e da UFRGS (Porto Alegre), além de livrarias e "sebos" de livros, jornais e revistas antigos.

Para seu desenvolvimento, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos: o primeiro, "A radiodifusão no Brasil e na Argentina - as primeiras ondas", traça um paralelo do desenvolvimento da radiodifusão na sua primeira década - 1920 - nos dois países, analisando o contexto histórico, político, econômico e cultural, com suas similaridades e diferenças.

O segundo, "Getúlio Vargas e o rádio: 1930-1945", analisa a situação mundial e brasileira, a trajetória de Vargas e a sua relação com o rádio, bem como a criação, o desenvolvimento e a programação da rádio Nacional.

"Perón e o rádio: a década de 1940", constitui-se no terceiro capítulo, que aborda o contexto e a trajetória de

Perón, sua relação com o rádio e a atuação de Eva Duarte - Evita, como radialista, além da história da rádio Belgrano e a sua programação, durante o primeiro período peronista.

O quarto e último capítulo, "Vargas, Perón e o rádio: 1950 - 1954/55", aborda o período em que os dois governantes estão no poder, a situação política do momento e o papel das duas emissoras, Nacional e Belgrano, bem como a atuação de Vargas e Perón e as características dos seus governos.

Trata-se, assim, de uma pesquisa que busca, através de uma análise comparativa, detectar de que forma o rádio foi usado politicamente pelos dois governos populistas. Não se trata de um estudo de ideologia mas procura-se a compreensão histórica e cultural mais abrangente do fenômeno. Para este fim, pesquisou-se e entrevistou-se pessoas de diversas correntes ideológicas uma vez que isso se faz necessário para o entendimento mais amplo dessas realidades. O período pesquisado compreende a década de 20 (para situar o início da radiodifusão nos dois países); 1930-1945 no Brasil; 1940 na Argentina e 1950/55 nos dois países. Ou seja, quando os dois presidentes estão no poder.

1. A RADIODIFUSÃO NO BRASIL E NA ARGENTINA:
AS PRIMEIRAS ONDAS

"O povo lá do sertão
Agora tá isparentado
Fru mode das invenção
Dos apareio falado ..."
("Rádio Pá Virada", gravado
por Jararaca e Belisário, 1930)

Na década de 20 iniciam-se, efetivamente, as transmissões regulares de rádio, após alguns anos de experiências com a telegrafia sem fios. A bibliografia sobre o tema, em geral, aponta a reportagem sobre a eleição de Warren G. Harding, o candidato republicano à presidência dos Estados Unidos, realizada no dia 2 de novembro de 1920, pela emissora KDKA, de Pittsburg, (pertencente à Westinghouse Electric and Manufacturing Company), como a primeira transmissão de uma emissora de rádio. Estava inaugurada, assim, a radiodifusão como meio de informação política. Alguns meses mais tarde, em julho de 1921, a difusão da luta de boxe entre Dempsey e Carpentier por uma emissora da RCA, em Honeken, Estados Unidos, estabelecia os primeiros e inseparáveis laços entre o esporte e o rádio. (ALBERT e UDESQ, 1982)

O rádio na Argentina, no entanto, já havia iniciado suas experiências poucos meses antes, exatamente na noite de 27 de agosto de 1920, quando um grupo de interessados - Enrique Susini, Miguel Mujica, Cesar Guerrico e Luis Romero

(Susini era médico e os outros três eram estudantes de medicina) - criou a rádio Argentina, instalando um modesto equipamento de cinco watts no teatro Coliseu, de Buenos Aires. Na ocasião, a emissora, então instalada na Calle Charcas, 1100, transmitiu a ópera Parsifal, de Wagner, dirigida pelo maestro Felix von Weingartner. Trata-se, segundo alguns historiadores, da primeira transmissão mundial com continuidade no tempo. (RIVERA, 1982) Em 1922, a "estação" transferiu-se para a Calle Carlos Pellegrini y Charcas, no terraço da Casa de Remates Guerrico y William, ampliando a sua potência para 50 watts. Posteriormente elevou para 500 watts, mediante capital subscrito por várias empresas comerciais. Em 1923 haviam cinco emissoras argentinas no ar; em 1924 esse número subiu para dez e em 1928, 36 emissoras estavam em funcionamento. (FEDERICO, 1982)

No Brasil, o rádio é oficialmente instalado a 7 de setembro de 1922, como parte das comemorações do Centenário da Independência. Na ocasião, foi irradiado o discurso do presidente Epitácio Pessoa, diretamente do local da Exposição, no Rio de Janeiro. A transmissão foi possível, "por interesses econômicos de expansão de mercado e por demanda da Repartição Geral dos Telégrafos para serviços telegráficos" (Id., *ibid.*, p. 33), quando a Westinghouse propôs-se a fazer uma demonstração do seu equipamento de transmissão. Foi instalada, então, no alto do Corcovado, a estação transmissora de 500 watts, em colaboração com a

Light e com a Cia. Telefônica Brasileira.

Na oportunidade, receptores alto-falantes foram colocados estrategicamente no recinto da exposição do Centenário e, através deles, os visitantes puderam ouvir o pronunciamento do presidente. Os receptores, em forma de corneta, permitiram, ainda, a audição de "O aventureiro", da obra "O Guarani", de Carlos Gomes. Os sons também foram captados por alguns ouvintes, contemplados com os 80 receptores Westinghouse importados para a ocasião. Durante alguns dias, após a inauguração, foram transmitidas óperas diretamente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. "A demonstração pública causou impacto, mas as transmissões foram logo encerradas por falta de um projeto que lhes desse continuidade." (ORTRIWANO, 1985, p. 13) No ano seguinte é que viria a ser implantada, realmente, a primeira emissora permanente no Brasil.

Em 1923, o governo através da Western Electric Co., mandou vir dos Estados Unidos duas emissoras de 500 watts para a execução de serviços telegráficos. Atendendo, no entanto, ao apelo dos professores Edgard Roquette Pinto e Henrique Morize, da Academia Brasileira de Ciências, permitiu que uma dessas emissoras fosse utilizada no serviço "broadcasting".

Assim, no dia 23 de abril de 1923 começa a funcionar a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Os transmissores da Western Co. estavam situados na Praia Vermelha e, a 19 de maio daquele ano, a emissora instalou-se na Escola

Politécnica, tendo funcionado, depois, na Livraria Científica Brasileira, à rua São José, 114. Mais tarde, fixou-se na Casa Guinle, à av. Rio Branco, 109, ocupando várias salas do sexto andar, onde dispunha de local para leitura, biblioteca e laboratório. Nessa ocasião seu estúdio ocupava o último andar e estava equipado com um transmissor Telefunken. Os equipamentos foram doados pela Casa Pekam, de Buenos Aires. (FEDERICO, op. cit.)

Roquette Pinto, antropólogo e sociólogo, considerado o "pai da radiodifusão no Brasil", logo percebeu a potencialidade do veículo e projetou colocá-lo a serviço da cultura e da educação. Tanto que o seu compromisso era "trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil". Este continuou a ser o slogan da rádio, em 1936, quando Roquette Pinto a transferiu para o Ministério da Educação e Cultura, cujo titular à época era Gustavo Capanema. O compromisso firmado foi o de que ela se mantivesse sempre sob a mesma orientação:

"As instalações serão gratuitamente transferidas ao Ministério da Educação que, em consequência, obriga-se a não utilizar a emissora para outros fins senão o desenvolvimento da cultura popular e jamais permitir a publicidade comercial ou a propaganda política." (LOPES, 1970, p. 33)

A década de 20 pode ser considerada, deste modo, como uma fase de experimentação do novo veículo. Introduzido em 1922, ele estruturou-se em termos não comerciais até 1935. Até então, as emissoras constituíam-se em sociedades e

clubes, com programações eruditas e lítero-musicais, e eram mantidas basicamente através da contribuição de seus associados, que pagavam uma taxa mensal, além de doações de entidades privadas.

Os aparelhos receptores - de galena - eram poucos e o ouvinte tinha que pagar uma taxa de contribuição ao Estado pelo uso das ondas. A programação das emissoras era descontínua, não cobrindo todos os horários, havendo várias interrupções durante o período da transmissão. A radiodifusão amparava-se, assim, mais no "talento e na personalidade de alguns indivíduos do que numa organização de tipo comercial". (ORTIZ, 1988, p. 39) A época dizia-se que só era radiouvinte quem tinha recursos, tempo e paciência, para sintonizar a emissora desejada. No Brasil, na década de 20, foram fundadas apenas 19 emissoras. E já em 1926 há registros sobre a captação de emissoras da Argentina, Estados Unidos, Chile, Inglaterra e Austrália.

Por outro lado, há registros, também, de que as primeiras transmissões realizadas no Brasil teriam sido captadas em Buenos Aires, havendo, inclusive, intercâmbio de transmissões entre os dois países, segundo informe de **A Noite**, vespertino carioca dirigido por Irineu Marinho, em abril de 1923:

"... começaram as comunicações por saudações entre as duas estações e depois foram transmitidas peças de gramofone entre as duas cidades. Daqui foram enviados dois foxtrotes e uma valsa. O que veio de Buenos Aires não pode ser percebido. Na ocasião ouviam-se descargas, o que prejudicou muito a

audição. Mais tarde foram trocadas novas saudações e um discurso em língua espanhola, sendo percebidas estas palavras: 'Rio de Janeiro ... gran ciudad ... Buenos Aires saluda los hijos de su querida hermana del Atlântico Sur. Un saludo fraternal...el corazón de la Argentina...' "1

O rádio dos anos 20, no entanto, ainda não tinha a importância que viria a ter a partir da década de 30. As causas eram várias: poucos receptores; a má qualidade das transmissões e também a primitiva legislação que regulamentava a radiodifusão, o Decreto 3296, de 10 de julho de 1917, que atribuía à competência exclusiva do Governo Federal o serviço de radiotelegrafia. Desta forma, o sistema de radiodifusão já era controlado e ligado ao monopólio estatal antes mesmo de sua existência no sentido histórico, ou seja, "antes de ser socialmente absorvido e conhecido". (TOTA, 1990, p. 35)

A legislação de 1917 foi seguida pela de 5 de novembro de 1924, o Decreto 16657, que estabelecia normas para a telefonia sem fio através de sociedades civis sem fins lucrativos, sendo proibida a veiculação de publicidade. Assim, "a radiodifusão ficava limitada ao campo das experiências lúdico-científicas, usufruto de pequena parcela da elite da sociedade". (Id., *ibid.*, p. 35)

A consequência de uma programação estritamente cultural e educativa nos primeiros anos, segundo MURCE (1976, p. 19),

1. Citado por MATHEUS, Roberto Ruiz da Rosa. Edgard Roquette Pinto. Aspectos marcantes de sua vida e obra. Brasília, MEC/FUNARTE, 1984, p. 53.

"foi um rádio sofisticado para meia dúzia de 'crentes', não atingindo a massa". A causa era a programação constituída de música erudita, conferências aborrecidas e palestras destituídas de interesse geral, ou seja:

"...nada de publicidade, nada de música popular (em samba, então, nem é bom falar), nada daquilo que, de algum modo, desvirtuasse ou atingisse as boas intenções do programa traçado na famosa divisa: 'trabalhar pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil'." (Id., *ibid.*, p. 19)

O resultado foi, então, muita música clássica, muita ópera e a colaboração gratuita de alguns artistas da sociedade. Quanto à música, por volta de 1925, começaram a aparecer os primeiros artistas que despertavam o interesse popular. Ainda conforme o autor, os diretores das emissoras mostravam-se mais condescendentes e já compreendiam que "da nossa música popular, do nosso folclore, sem precisar descer a baixos níveis artísticos poderíamos apresentar muita coisa digna de aplauso, e capaz de agradar aos ouvintes". (Id., *ibid.*, p. 22)

Nessa época Renato Murce organiza o primeiro programa folclórico do rádio brasileiro e, a partir do final de 1926 começam a despontar os primeiros artistas que disputariam a preferência do público, entre eles, Francisco Alves, Mário Reis e Carmem Miranda. A música "Luar do Sertão", de Catulo da Paixão Cearense e de João Pernambuco já era bem conhecida. O primeiro disco com samba havia sido gravado em

1917 - era "Pelo Telefone", por Donga.

1.1 - O similar e o diferente na década de 20

A fase inicial do rádio no Brasil e na Argentina apresenta semelhanças e diferenças. Semelhanças no sentido de que nos dois países a iniciativa foi de pessoas aficionadas ao novo veículo e que defendiam a sua destinação cultural e educativa. Outra similaridade foi o fato de que, no início, as emissoras argentinas e brasileiras viviam de contribuições de sócios e de algumas doações de entidades privadas.

Na Argentina, no entanto, este processo foi superado mais rapidamente, ou seja, a indústria de equipamentos radiofônicos desenvolveu-se mais velozmente que a brasileira, bem como o contexto sócio-econômico e cultural era diverso. Estes fatos determinaram uma atuação mais profissional em relação às possibilidades do veículo, além da utilização mais próxima ao rádio como empresa.

Para que se tenha uma idéia, é bom lembrar que no final da década de 20, havia no Brasil 19 emissoras em funcionamento enquanto que na Argentina, um país com um número bem menor de habitantes e com uma extensão territorial inferior à brasileira, 36 emissoras já estavam instaladas. E não era só no número de emissoras que se estabelecia a diferença - na publicidade, na tecnologia e no

conteúdo da programação também havia variações.

Enquanto no Brasil a influência de Roquette Pinto sobre a programação, que no seu entender deveria ter um cunho educativo e cultural, permaneceu por mais tempo, com as emissoras sendo constituídas como rádio-clubes ou rádio-sociedades, na Argentina a influência da publicidade, de maneira mais marcante, iniciou bem mais cedo. Embora naquele país a radiodifusão também tenha nascido sem o suporte publicitário, através da rádio Argentina - LOR - e de seus impulsionadores, "os loucos do Coliseu", como eram conhecidos, já em dezembro de 1922 surge a primeira emissora comercial, a LOX Rádio Cultura de Buenos Aires. Seu proprietário, Federico del Ponte, pouco antes havia conseguido uma habilitação municipal, pelo prazo de vinte anos, para a

"instalação de um sistema de estações fixas e portáteis, transmissoras de telefonias sem fios, destinada à difusão gratuita de audições artísticas e ilustrativas em geral, intercalando-se anúncios de propaganda comercial estritamente morais".²

Quanto à publicidade, a permissão dada a Ponte estabelecia que não podia exceder a 30% do tempo total de funcionamento da emissora, salvo em casos de espetáculos teatrais, concertos, etc., em que só era autorizada a

2. Informe apresentado pelo Ministério do Interior argentino, denominado "Reorganización de los servicios de radiodifusión" em primeiro de abril de 1939, pela Comissão designada pelo Poder Executivo Nacional. Citado por GALLO, Ricardo. La radio ese mundo tan sonoro. Vol I. Buenos Aires, Corregidor, 1991, p.188.

inclusão nos intervalos e nos quinze minutos seguintes à finalização do espetáculo. Os primeiros "anúncios" foram de meias "Manón" e de perfumes "Coty".

A Rádio Cultura introduziu, assim, naquele país, o sistema de financiamento publicitário, recurso que após uma série de problemas foi implantado definitivamente, a partir da segunda metade da década de 20, como o "motor" da rádio empresa. Conforme GALLO (1991, p. 189), "o advento da publicidade radiofônica foi bem recebido tanto pelos ouvintes como por aqueles que queriam anunciar e também pelas emissoras que encontraram importante fonte de recursos".

No Brasil, a publicidade só viria a ser regulamentada no rádio em 1932³, mas em 1929 já se acrescentava o nome das firmas patrocinadoras que, na realidade, só emprestavam discos às emissoras.

Apesar da proibição da utilização de propaganda "havia um movimento subjacente que apontava para o aparecimento da mesma no rádio ... a menção de determinada música poderia influir na compra de determinado disco". (TOTA, 1990) Um exemplo era o da rádio Educadora de São Paulo que em sua programação do dia primeiro de outubro de 1927, mostrava um pequeno destaque dizendo que às 21h haveria programa de música popular "oferecido aos sócios da rádio Educadora pelos srs. Amaral Cesar e Comp. Ltda." (Id., ibid., p. 54)

3. Trata-se do Decreto-Lei nº 20.047/31 que foi regulamentado pelo Decreto nº 21.111/32.

De qualquer forma, desde seu início a radiodifusão despertou o interesse do setor empresarial. Tanto que, em 1927, no Rio de Janeiro, o proprietário da nova emissora que surgia, a PRAK, depois PRA-9, era o capitalista e comerciante Antenor Mayrink Veiga e, em 1931, nascia a PRAX Rádio Philips, de propriedade dos fabricantes de aparelhos elétricos (holandeses), daquela marca, "resolvidos a promover as vendas dos seus artigos no Brasil através da autopropaganda". (TINHORAÇO, 1981, p.44) Na Argentina, em 1928, os proprietários da firma Telefunken Service adquiriam a emissora LOJ Federal Broadcasting, que passava a se chamar LOJ Telefunken Service, tendo Carlos Christensen como gerente. (GALLO, op. cit.) Assim, desde a invenção do telégrafo, as novas técnicas de comunicação estavam pensadas mais em função do comércio e do transporte do que para o entretenimento (ULANOVSKY, 1991, p. 2), e da própria educação.

A experiência de fazer rádio sem publicidade, na Argentina, durou apenas até 1925, enquanto as rádios Sul América e Argentina foram ajudadas pela Associação Argentina de Broadcasting através de

"subsídios provenientes de empresários privados ligados à comercialização de receptores e eles mesmos decidiram pôr fim a esta ajuda quando perceberam que para o público era mais atraente a rádio popular que se sustentava com publicidade". (Id., ibid., p. 7)

Possivelmente, segundo o autor, houve um mal entendido nessa época, uma vez que as emissões culturais não tinham

porquê estar baseadas unicamente em música clássica e ópera. "Se se tivesse pensado que a palavra cultura era mais abrangente que o simples difusionismo culto, possivelmente se teria mantido alguma forma de rádio não comercial. De todo modo, a história se pode interpretar, mas não, mudar". (Id., *ibid.*, p. 8)

Quanto à programação, nessa primeira década do rádio, as emissoras argentinas também estruturaram-se antes que as brasileiras. Enquanto no Brasil ainda se trabalhava amadoristicamente com a transmissão de números lítero-musicais, programas de formação e instrução específicos e alguma tentativa de jornalismo, (como as edições do "Jornal Falado", lidas dos jornais, na rádio Sociedade do Rio de Janeiro), a rádio argentina já procurava fazer emissões mais diretas. Em 1923, a rádio Cultura transmitia a luta de boxe entre Firpo e Dempsey (em que o argentino foi derrotado) e nos intervalos apresentava-se uma dupla musical em que um dos componentes, chamado "Chavero", veio a tornar-se conhecido mais tarde sob o pseudônimo de Atahualpa Yupanqui. (GALLO, 1991)⁴

Em 1924, a segunda luta entre Firpo e Wills, realizada nos Estados Unidos, foi irradiada pela LOZ - Broadcasting La Nación, de Buenos Aires, pertencente ao diário La Nación, através da leitura de cabogramas que chegavam à redação do jornal. No mesmo ano, a 3 de outubro, era feita a primeira

4. O poeta e músico argentino Atahualpa Yupanqui nasceu em 1908 e morreu em 1992, na França.

transmissão de futebol direto do estádio, pela LOR Rádio Argentina, por Horacio Martinez Seeber, "um notável radioaficionado, mas que desconhecia por completo as questões futebolísticas e, por isso, era assessorado pelo cronista esportivo Atilio Cassime, do diário *Crítica*". (Id., ibid., p. 117) A partida era entre a Argentina e o Uruguai.

No Brasil, a rádio Sociedade do Rio de Janeiro teria sido a primeira emissora a transmitir uma partida de futebol, diretamente do estádio das Laranjeiras, naquela cidade. (MATHEUS, 1984, p. 53) E a rádio Cruzeiro do Sul, de São Paulo, inaugurada em 1927, é considerada a pioneira nos esportes e a única que transmitiu em 1938 o Campeonato Mundial de Futebol, realizado em Paris. (LOPES, op. cit., p.38)

Na Argentina, os aparelhos de rádio à válvula ampliavam consideravelmente a audiência (e as vendas), e o novo invento mudava os hábitos dos portenhos. A noite, era comum os vizinhos chegarem às casas que tinham receptor para escutar os cantores famosos de então. "Mi noche triste", que havia sido conhecida em 1917, começava a se tornar uma melodia popular. E, em 1925, canta pela primeira vez pelo rádio aquele que viria a ser um mito argentino: Carlos Gardel. "Ele cantava na rádio Splendid e lhe pagavam por cada atuação com uma garrafa de vinho do Porto e um pacote de bolachas que mandavam comprar no armazém ao lado da emissora." (ACOSTA, 1988, p. 67)⁵

5. ACOSTA, Diego. La radio: de los pañales a los pantalones

Em 1925, ainda, efetuava-se a primeira venda de uma emissora argentina. Os quatro pioneiros da radiodifusão no país, já então médicos formados, vendiam por 100 mil pesos a emissora aos donos da rádio Primeiro e, desde então, a precursora rádio Argentina passava a ter publicidade. Com o dinheiro da transação, os quatro fundaram a empresa Sociedade Anônima Via Radial, pioneira no sistema de ondas curtas na Argentina, graças ao qual se estabeleceu contato entre Buenos Aires e Madri.

Quanto à música, nessa época eram famosos alguns temas que perduram até hoje, como "Mi noche triste", "Melenita de oro", "Cicatrices", "La violetera" e "No te olvido", alguns interpretados por uma dupla famosa: Carlos Gardel e José Razzano.

Os boletins informativos eram cada vez mais importantes dentro dos esquemas das emissoras. A imprensa inaugurava um serviço a cargo de seus jornalistas, que não só redigiam como também liam, desde a sede do próprio diário. E, em 1929, o presidente Irigoyen legislava sobre o rádio, pela primeira vez, a nível nacional. Ele impunha um sistema de licenças através do qual os proprietários deveriam pagar cinco mil pesos por ano, para o seu uso, entre outras determinações. A programação do rádio argentino, na década de 20, já apresentava reportagens jornalísticas, transmissões ao vivo com equipes de narração, tanto de

largos. Buenos Aires, Todo es Historia. Ano XXII, Diciembre, 1988, n° 258.

futebol quando de automobilismo, turfe e outros esportes como boxe e tênis, além de orquestras próprias das emissoras. Uma invenção argentina foi o uso do gongo para indicar a hora certa, vinculando o nome da emissora ao de algum anunciante. Havia, segundo GALLO (op. cit.), publicidade de automóveis (Packard), de meias femininas (Manon) e de joalheria (Trust Joyero). A hora era anunciada a cada 15 minutos.

Um fato interessante foi a criação, em 12 de maio de 1927, da emissora B4 - Confederação Espírita Argentina, configurando uma primeira segmentação de público. Ela havia sido aprovada em 1923 pelo Conselho Federal da entidade, para "divulgar o espiritismo, sem ter que esperar que o ouvinte vá aos locais das conferências". (Id., ibid., p. 42)

Quanto ao avanço tecnológico, a radiodifusão argentina também teve grande impulso durante os seus primeiros dez anos. A galena foi substituída gradualmente pelo sistema de alto falante dos receptores à válvula (1923) que, por sua vez, foram diminuindo em tamanho. Em 1927 era lançado no mercado um receptor com o dial iluminado e a bateria era substituída pela corrente elétrica. No final de 1925 começavam a ser comercializados os primeiros receptores portáteis. Mas estes eram tão grandes e gastavam tão rapidamente as pilhas que só viriam a ser usados, realmente, várias décadas mais tarde com o advento do transistor. Também em 1925 instalou-se uma empresa que alugava receptores a hóspedes de hotéis e a internados em hospitais.

Um pouco depois os hotéis colocaram aparelhos receptores de rádio nos seus quartos. Outro fato importante, segundo GALLO (id., ibid.), foi a utilização do rádio nos automóveis, a partir de 1928. O "Cadillac" foi o primeiro a apresentar a inovação, sendo seguido pelas demais marcas.

A década de vinte encerrava-se, assim, na Argentina, caracterizando-se, principalmente a partir de sua metade, por um rápido crescimento da radiodifusão: o número de emissoras elevava-se consideravelmente, os horários de transmissão ampliavam-se e melhorava a qualidade técnica. "Enfim, tudo o que se caracterizava para seus executores como um passatempo, enquadrava-se em um marco de crescente profissionalismo." (Id., ibid., p. 60)

Para que se tenha uma idéia da amplitude do rádio nesse momento é interessante ater-se a alguns números decorrentes da Primeira Conferência Internacional de Broadcasting, realizada em Washington em 1927. O número de emissoras era superior a 1.100, assim distribuídas:

América do Norte: 823 (695 pertenciam aos EUA)

América do Sul : 52

Europa : 196

Asia : 18

Africa : 9

Oceânia : 28 (Id., ibid., p. 60)

Um informe elaborado quase um ano depois, dava a conta da existência de 20 milhões de receptores em todo o mundo,

mais da metade deles nos Estados Unidos. A Grã-Bretanha possuía 2 milhões e 500 mil, o mesmo que a Alemanha. A França contava com 1 milhão e 250 mil, o Japão, 550 mil, a Argentina, 530 mil e a Itália, 250 mil. O informe indicava, também, que a Argentina possuía mais da metade dos receptores da América do Sul. Apontava ainda que as estações européias eram em geral estatais (exploradas diretamente ou por meio de concessões), enquanto que na América ocorria o contrário: eram privadas, em sua maioria. (Id., ibid., p. 60)

Quanto à legislação, a radiodifusão argentina estava organizada da seguinte forma: a Lei 750, de 1º/02/1875, de telégrafos nacionais foi aplicada até 1924, junto com as leis do serviço rádio elétrico, de números 4408 e 9127, de 1913. O decreto de 27/10/24 regularizou o funcionamento das emissoras e estabeleceu o sistema de licença; um decreto de 05/09/25 determinou a gama de ondas que as estações deviam empregar, além de regras de ética. As emissoras ficaram sob a jurisdição e o controle da Direção dos Correios e Telégrafos pelo Decreto de 21/11/28. Já o Decreto de 10/04/29 regulamentou o serviço de radiodifusão e introduziu o conceito de "liberdade sob controle". O regime de outorga de licenças e o funcionamento do serviço ficaram definidos pelos decreto 21044, de 03/05/33. E, finalmente, o decreto 13474, de 16/05/46, regulamentaria o serviço

radiotelefônico. 6

1.2 - O contexto histórico e os meios de comunicação

Para que se tenha uma visão mais abrangente das causas determinantes do processo radiofônico dos dois países, é preciso que se tenha uma perspectiva do contexto histórico.

Na Argentina, o processo de constituição dos meios de comunicação está muito vinculado com as grandes etapas de transformação experimentadas pelo país a partir do último quarto do século XIX. Em 1869 a Argentina tinha - para um território de mais de três milhões de quilômetro quadrados - uma população de 1.737.000 habitantes, dos quais 78% eram analfabetos e 12% estrangeiros, com 28% de concentração nos escassos centros urbanos.

Em 1914, quarenta e cinco anos depois, o país contava com 7.875.000 habitantes. Destes, 30% eram estrangeiros e o índice de analfabetismo havia descido para 35%. Cerca de 53% da população concentrava-se nas grandes cidades do litoral, principalmente em Buenos Aires, que contava, então, com 2.034.000 habitantes. Uma transformação profunda havia ocorrido com a incorporação decisiva de imigrantes europeus.⁷

6. Sobre a legislação radiofônica argentina do período, consultar ULANOVSKY, Daniel. La radio como nueva tecnologia en las décadas del 20 y del 30. Buenos Aires, mimeo, 1992.

7. Dados citados por FORD, RIVERA e ROMANO in "Medios de

Tanto os imigrantes quanto os elementos "criollos" aprenderam a ler sob a "Lei de Educação Comum 1420", assinada em 1884, apenas catorze anos depois das "Educations Acts" inglesas. Um fator que é preciso levar-se em conta para explicar o forte e precoce desenvolvimento dos meios gráficos no país.

As décadas posteriores a 1880, constituíram uma etapa decisiva para a formação da Argentina moderna, no marco de seu ingresso no mercado internacional como poderosa produtora de carne e cereais. A população cresceu graças a uma imigração de massa, assim como aumentou a concentração urbana no litoral agropecuário e especialmente em Buenos Aires, cidade comercial, administrativa e manufatureira. O setor terciário desenvolveu-se fortemente bem como a classe média, o setor secundário e uma classe operária que promoveu mais de uma centena de greves anuais no início do século. Essa última trabalhava principalmente nas indústrias manufatureiras responsáveis por suprir um mercado interno de poucos recursos, não consumia bens importados como as classes altas e que seria o público básico dos meios populares desenvolvidos durante essa etapa. (FORD e outros, op. cit.)

No plano sócio-cultural essas décadas são o terreno em que se verificou um complexo processo de mistura da velha classe "criolla" - de raízes autóctones e hispano-coloniais comunicación y cultura popular". Buenos Aires, Ed. LEGASA, 1987, 2ª ed..

com os aportes heterogêneos da imigração européia. Um processo polêmico no qual prevaleceram, simultânea ou alternativamente, as tentativas de afirmação da própria identidade que sustentavam os grupos "criollos", deslocados em alguma medida pelos recém-chegados, e as tentativas de assimilação que impulsionavam os setores imigratórios.

Se por um lado a "Lei de Educação de 1884" obteve resultados relevantes no terreno quantitativo, ao concretizar uma redução substancial do analfabetismo, seus efeitos foram menos significativos quanto à capacidade de interpretar os novos fenômenos sociais e culturais que se verificavam no país e que constituíram o cerne da Argentina em transição, posterior a 1880. (Id., ibid.)

Essa realidade, em troca, encontrou sua expressão mais cabal na produção e no consumo dos meios de comunicação que cresceram vertiginosamente de 1880 a 1920: o jornalismo popular e informativo, as revistas tipo *Caras e Caretas*, os livros para quiosques, as primeiras experiências com o cinema mudo, o rádio e os discos. Também os novos gêneros responderam à necessidade de síntese dessa sociedade em formação, como o tango, o sainete (peça jocosa em um ato), o circo "criollo" e o folhetim gauchesco. Assim, os meios de comunicação e seus conteúdos particulares cresceram e se afirmaram na Argentina não só como reflexo de seu desenvolvimento universal ou como resultado da rápida formação no país de um mercado massivo, mas também como resposta às prementes necessidades culturais de informação,

recreação e educação dessa nova sociedade.

Segundo os autores, o crescimento rápido de um mercado popular atípico, a complexa rede de problemas sócio-culturais que este mercado apresentava (e no fundo certa opulência econômica proveniente da boa colocação da produção agropecuária no exterior) determinaria não só a rápida expansão dos meios gráficos modernos - jornalismo impresso entre 1880 e 1910 e revistas entre 1900 e 1930 - mas também os conformaria profundamente até a atualidade no plano industrial, intelectual e trabalhista. Outros meios se afirmariam em etapas paralelas ou posteriores - o cinema mudo de 1900 a 1920, o rádio de 1920 a 1940 e o cinema sonoro de 1930 a 1945 - e apareceriam em cadeia, alimentando-se desses produtos de síntese, elaborados na primeira etapa pelos meios gráficos. Assim, o jornal alimentaria o rádio, como este o cine sonoro, e seriam todos a base de uma cultura popular urbana diferenciada tanto da cultura tradicional folk como da cultura popular rural, que havia se expressado na literatura gauchesca, constituindo-se numa matriz cultural, uma das chaves da cultura nacional.

Neste marco, os meios de comunicação argentinos desenvolveram-se com características próprias e num crescendo, tendo seu ponto culminante na década de 1940-1950. Essa é uma etapa de expansão de empresas e de projetos nacionais no rádio, cinema, música, revistas, entre outros. Até então havia-se produzido importantes transformações

sócio-culturais que exigiam novas respostas dos meios de comunicação não contradizendo mas se sobrepondo às anteriores. (Id., ibid.)

No Brasil, na década de 80 do século passado, a população era de quase 15 milhões de habitantes. Pouco mais de um terço eram lavradores. As principais categorias constituíam-se de comerciantes e guarda-livros, seguidos por capitalistas, proprietários e fazendeiros, manufactureiros e fabricantes, empregados públicos, professores e homens de letras, médicos e cirurgiões. A população escrava era de 15 a 20% do total de habitantes. A partir de 1874 começaram a chegar os imigrantes, principalmente italianos, alemães, poloneses, espanhóis e portugueses que foram prioritariamente para São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul. A imprensa recebia profissionais gráficos, especialmente da Alemanha e Itália, que iriam influir na qualidade técnica dos jornais.

O progresso observado na imprensa refletiu-se no reequipamento dos jornais. O Rio de Janeiro era o centro da produção intelectual e renovava-se com mais eficiência, transferindo para as províncias máquinas impressoras manuais enquanto experimentava equipamentos a vapor. Nessa época, proprietários rurais interessados na imprensa, começavam a investir na novidade, principalmente em São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul. (BAHIA, 1990, p. 80)

É conveniente salientar, no entanto, que em 1880 era

elevado o índice de analfabetismo no país: 84% (que diminuiria para 75% em 1920 e para 57% em 1940) (ORTIZ, 1988, p. 28) Na Argentina, por outro lado, em 1895 o índice de analfabetismo era de 53,5%. (FORD, RIVERA e ROMANO, op. cit., p. 30) Este é um fator importante para a explicação do maior impulso da imprensa argentina nessa época, que edita 345 jornais.

É necessário, no entanto, salientar uma diferença fundamental na formação histórica do Brasil, se comparada com vários países de tradição espanhola: o modo de incorporação do país ao sistema contemporâneo da Revolução Industrial, no século XIX, tem a forte influência de haver sido parte central do sistema colonial português. Assim, o capitalismo na Argentina, no século XIX, encontrou o terreno praticamente aberto para a sua expansão, com exceção das populações do interior, tradicionalmente vinculadas ao vice-reinado do Perú, enquanto no Brasil esta expansão deveria, de algum modo, "pagar o preço do imenso 'passivo' colonial expresso nos setores agrários decadentes, no tamanho da população rural das áreas da antiga colonização, etc." (WEFFORT, 1980, p. 86)

Outra peculiaridade importante na Argentina foi a imigração estrangeira na composição das classes médias e das classes populares no período do regime oligárquico. Uma importância menor no caso brasileiro. A consequência foi a "maior individualidade política conseguida pelos movimentos de classe média argentinos frente à oligarquia, quando

comparados com os movimentos das classes médias brasileiras de antiga formação". (Id., *ibid.*, p. 87) Por outro lado, é preciso salientar, também, a importância maior na Argentina da classe operária no conjunto das classes populares, que tem a ver, em certo sentido, com o papel desenvolvido pelo sindicalismo argentino, particularmente durante o período peronista, em comparação com a maior amplitude social das alianças de classe que compuseram o populismo brasileiro com Vargas.

No Brasil, ao finalizar o século XIX, a imprensa passava de

"uma frágil estrutura individual, improvisada, provisória, com raízes políticas mas ainda em busca de laços e compromissos sociais profundos, para as mãos de uma organização familiar, sólida, solidária, permanente, convergente em seus interesses de classe". (BAHIA, 1990, p. 81)

São dessa época grandes jornais como *O Estado de São Paulo* e *o Jornal do Brasil*. No entanto, a introdução da imprensa no Brasil foi tardia (1809) devido ao bloqueio cultural decorrente da vigilância política e econômica exercida por Portugal sobre a colônia brasileira. Só após 1822, com a independência política (que no entanto não representou a independência econômica), a imprensa brasileira passou a ter mais força, vindo a se consolidar mais efetivamente a partir de 1880.

Do final do século XIX até 1930, no entanto, há uma aceleração no processo evolutivo da imprensa brasileira. O equipamento gráfico para a edição de grandes diários, no Rio

de Janeiro e em São Paulo e mais alguns estados, "assegura ao país uma liderança no mercado continental de jornais e revistas que só encontra paralelo na Argentina. (Id. *ibid.*, p. 176) Os dados referentes à tiragem dos jornais, no entanto, dão franca vantagem aos argentinos: enquanto naquele país o diário **Crítica**, fundado em 1913, chegava a uma tiragem de 350 mil exemplares em 1930, no Brasil, até 1946 não havia periódicos (jornais ou revistas) com tiragem superior a 200 mil exemplares. (ORTIZ, *op. cit.*, p. 30) Um dado importante para determinar o consumo e a importância relativa do veículo.

Sobre o assunto, CAPARELLI (1990) salienta, ainda, o fato daquele país possuir taxas de alfabetização compatíveis às dos países europeus, além de classes médias numerosas, integradas na cena política desde a reforma eleitoral de Saenz Peña, em 1912:

"Esse país era também uma das raras exceções na América Latina, com um modelo econômico que não havia empregado a mão-de-obra escrava no século passado. E a sociedade brasileira, que havia sido escravagista até o fim daquele século tinha dificuldades de constituir um público leitor, dada a polarização da sociedade. Essa mesma imprensa brasileira só vai se organizar como empresa capitalista nos anos 50, quando surge realmente uma imprensa popular." (Id., *ibid.*, p. 27)

Na década de 20 vários jornais foram criados no Brasil, entre eles, o **Globo**, do Rio de Janeiro, e a **Folha da Manhã**, em São Paulo. Também a revista **O Cruzeiro**, semanal, que se tornaria a mais importante publicação do gênero, durante

cinquenta anos.

A indústria cinematográfica era incipiente nessa época, sendo impulsionada somente a partir de 1941 com a criação da "Atlântida". Na Argentina, o primeiro filme a ser produzido foi "Nobreza Gaúcha", em 1927, e o primeiro grande êxito de público foi "Tango", de 1933. O impulso para a produção cinematográfica naquele país veio realmente com a introdução do cine sonoro.

O contexto brasileiro na área da comunicação no Brasil, nos anos 20, era, assim, basicamente representado pelos jornais e revistas. ⁸ O rádio, neste sentido, quando foi introduzido, em 1922, fazia parte de um contexto de uma indústria cultural praticamente inexistente e que nesses primeiros anos desenvolvia-se lentamente.

"Numa época em que a radiodifusão ainda não se divulgara, o jornal era, realmente, o veículo de algo consumido não só pelas massas, mas também pelas elites, de tal sorte que era através dos jornais que recebíamos as notícias do mundo ... Em 1928, entre 28 e 30, lembro-me, por exemplo, que numa cidade como Belo Horizonte, de onde partia a articulação política procedida por Antônio Carlos, quando os jornais eram postos à venda nas ruas da cidade, os passantes avançavam sobre eles. E quantas vezes, no Rio de Janeiro, na hora em que começavam a circular, havia verdadeira luta dos passantes em torno dos pequenos jornaleiros, para cada um arrebatá-lo ao seu vespertino."⁹

8. São dessa época as revistas A Cigarra; Careta; Fon Fon; O Malho; Tico Tico; O Cruzeiro, entre outras.

9. CÉSAR, Guilhermino. In Simpósio sobre a Revolução de 30. Porto Alegre, UFRGS/Pró-Reitoria de Extensão ERUS, 1983, p.611.

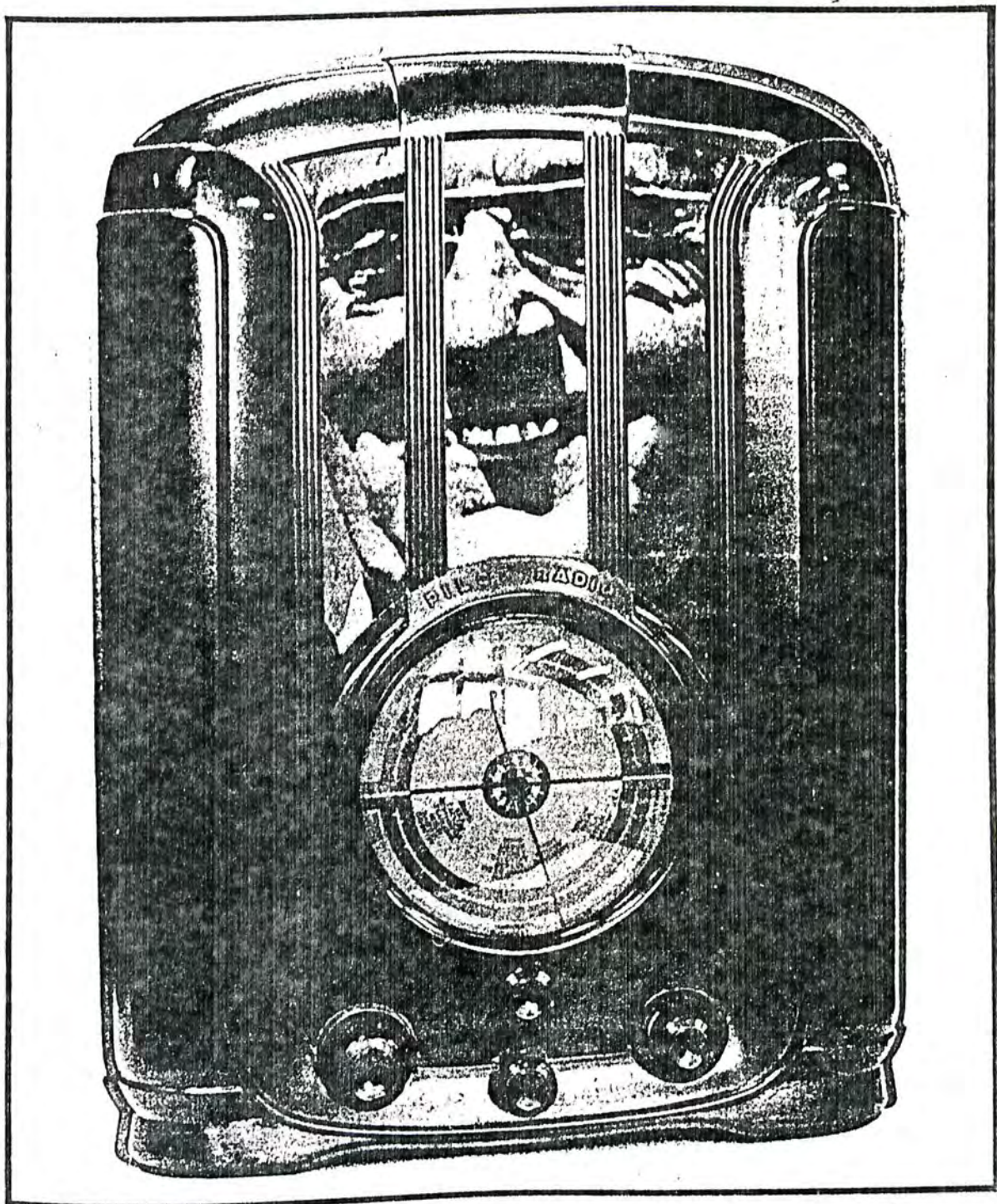
O jornal representava, desta forma, na década de 30, quando Vargas assumiu o poder, a possibilidade de manter-se informado dos fatos. E os jornais foram os primeiros a sofrer a ação da censura de Washington Luiz para que não divulgassem a Revolução de 30. E não só os jornais sofreram pressões, como os próprios jornalistas e operários do **Diário Carioca**, **O Jornal**, **Diário da Noite**, **A Esquerda**, **A Batalha**, entre outros, que foram, inclusive, detidos.

"Vargas, de sua parte, esclarecia os meios internacionais sobre o movimento e seus propósitos, em entrevista transmitida a **La Nación**, de Buenos Aires. Tinha as suas razões: o anticomunismo, ainda na infância aqui, andava propalando coisas inexatas, inverossímeis, aliás, em relação ao movimento." (SODRÉ, 1983, p. 375)

2. GETULIO VARGAS E O RADIO: 1930-1945

"TRA-BA-LHA-DO-RES DO BRA-SIL"

"Só mesmo com revolução
Graças ao rádio e o parabolo
Nós vamos ter transformação
Neste Brasil verde e amarelo..."
("Gê-Gê, Seu Getúlio", marcha de
Lamartine Babo, gravada por Almirante,
1931)



Getúlio Vargas e o rádio. (Ilustração publicada no jornal Zero Hora, de Porto Alegre, 22/07/1990 p.7)

Quando Vargas assume o poder em 1930, a radiodifusão estava ainda em sua fase incipiente, de rádio-clubes e rádio-sociedades. A autorização oficial para a veiculação de publicidade (que muitos consideram ter sido a motivadora da profissionalização no rádio) só viria em 1932, através do Decreto-Lei 21.111. Também nessa época, o Brasil adotava o modelo norte-americano de radiodifusão e passava a distribuir concessões de canais a particulares, o que auxiliaria a incrementar a exploração comercial do veículo. O Decreto 20047, do ano anterior, 1931, que substituiu o primeiro Decreto de 1924 sobre radiodifusão no país, havia estabelecido que a radiodifusão era de interesse nacional com fins educativos. O Governo promoveria a unificação do serviço numa rede nacional e definiria as concessões de emissoras, renováveis a cada dez anos, a organismos sociais ou privados. No entanto, segundo CAPARELLI (1985, p. 16),

"o que desde o início se distanciou do decreto de 1931 foram os fins educativos da radiodifusão pois, baseado em princípios de liberdade de expressão, os empresários da indústria cultural logo

procuraram tratar do novo meio de comunicação dentro do processo produtivo (produção-circulação-consumo) em busca do lucro."

Fenômeno este que, como foi citado anteriormente, seria o motivador da profissionalização do rádio, incipiente naquele momento.

Nesses primeiros anos da década de 30, a programação radiofônica começava a experimentar a diversificação dos gêneros. Em 1931, por exemplo, iniciaram-se os programas humorísticos com a dupla "Manezinho e Quintanilha", na rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Foi criado também o programa variado, com música, poesia, esquetes, humor e sátiras, sendo o primeiro deles o "Rádio Miscelânea", de Renato Murce. O rádio começava a organizar-se em direção à linha de programação que seria constante até o final dos anos 50. O número de emissoras teria um grande incremento nessa década, passando das 19 para mais de 50.

2.1 - A situação e o reflexo nos dois países

A crise mundial de 1929 colocou um ponto final à prosperidade do período de reconstrução do pós-guerra. Este fato, por sua vez, provocou acontecimentos significativos tanto no Brasil quanto na Argentina. Segundo SKIDMORE (1969, p. 71), "a depressão demonstrou que o Brasil não poderia escolher senão a industrialização, se quisesse se transformar em uma nação moderna e numa potência mundial." E

a industrialização, impulsionada por Getúlio Vargas depois de 1930, teve grandes reflexos sobre a radiodifusão.

A 3 de novembro de 1930 Vargas assumiu o poder no Brasil, através da chamada Revolução de 30, iniciada um mês antes, a 3 de outubro. A origem principal do movimento tinha sido a eleição de Júlio Prestes à presidência, a 1º de março daquele ano, numa campanha marcada pela fraude, o que provocaria a revolta (Prestes era o candidato do então presidente Washington Luiz).

Vargas chegava ao poder no ano subsequente à grande crise mundial de 1929, que pôs em relevo a dependência do Brasil em seus poucos produtos agrícolas de exportação - o café e o cacau, principalmente. Desta forma, a industrialização pretendida por Vargas, entre 1930 e 1945 (intensificada após 1937, com a implantação do Estado Novo), foi produto, principalmente, de dois fatores: a substituição "espontânea" das importações e a intervenção estatal direta e indireta. A substituição das importações fora resultante do colapso da capacidade de importação, com a manutenção da procura interna através do programa de auxílio ao café e o deslocamento dos investimentos particulares, do setor de exportação para a produção industrial destinada ao mercado interno.

No mesmo ano, na Argentina, uma revolução derrubou o presidente constitucionalmente eleito, Hipolito Yrigoyen, que cumpria o seu segundo mandato, substituindo-o pelo general Felix Uriburu. O golpe, no entanto, teve caráter

conservador e destituiu um governo mais liberal - um retrocesso político, portanto. A consequência foi o retorno ao poder dos representantes dos tradicionais interesses exportadores, descontentes com algumas medidas nacionalistas e antioligárquicas do governo de Yrigoyen, da União Cívica Radical. O presidente Justo, que assumiu o poder após Uriburu, nas eleições de 1931, convocou alguns políticos de passado socialista que introduziram um dirigismo orientado a assegurar, sobretudo, a reabilitação da economia agropecuária. A consequência indireta disso foi, como em outras partes, uma expansão industrial favorecida pela limitação das importações. (DONGHI, 1972)

Este processo refletiu-se também na cultura. A crise agropecuária do país depois de 1930 e a necessidade de substituir as importações começavam a estruturar inorganicamente a Argentina industrial. A infra-estrutura oferecida por Buenos Aires fez com que se acentuasse o processo de concentração urbana. Por outro lado, as imigrações foram praticamente suspensas após 1930, havendo, inclusive emigrações. Também a deterioração da vida no campo e a necessidade de mão-de-obra para a nova indústria produziram, a partir de 1935, a intensificação da migração interna. Estes e outros processos provocaram a transformação das classes populares: desocupação; transformação de grandes zonas do proletariado rural em industrial; reestruturação do setor terciário e das capas médias, tanto rurais como urbanas.

Segundo FORD (1971), enquanto a cultura superior seguia sob o controle da oligarquia, ajustava seus quadros e traçava novas táticas e a cultura elaborada pelos intelectuais da pequena burguesia, florescente durante a década anterior, entrava em crise, a cultura popular sofria um complexo processo de mudança.

"No popular haviam pesado as transformações do país. A federalização de Buenos Aires, o 'Alambrado', o deslocamento do gaúcho, o crescimento do subúrbio, as milícias ociosas, o proletariado do porto florescente haviam feito surgir um primeiro elemento de síntese: o tango. E logo, ou quase desde o começo soma-se a pressão imigratória. Tango e sainete vão representar a síntese cidade-campo; 'criollo'-imigrante." (Id., ibid., p. 87)

O "criollo", portanto, teve um papel importante, nem sempre percebido, na aculturação dos imigrantes, e se expressou de diversas formas: nos "payadores", entre os quais alguns assinalam a passagem para o tango do sentimentalismo pós-imigratório; no repertório de Carlos Gardel e José Razzano; nos conjuntos nativistas, como o dos irmãos Navarrine, e no folclore do norte, interpretado por Chazarreta. Em todas essas manifestações musicais sobressaíam os sobrenomes italianos.

Assim, tango e sainete, nativismo e "criollismo" foram formas vigentes, com épocas de maior ou menor intensidade até 1930. A partir desse ano, segundo FORD, o popular sofreu uma dupla crise: por um lado, a que se produziu no país e que afetou tanto ao público como aos criadores. Por outro, a

presença crescente do cinema sonoro e com ele a sua música específica ou simplesmente as novas formas da música popular para uso internacional. O sainete apagou-se definitivamente e o tango entrou em crise.

"A nova situação, a pressão de fora, obriga a reestruturar as formas de produção popular. Entra-se em outro jogo. Começa-se a desenvolver uma indústria nacional de rádio e cinema. Nela vão se refletir as características da nova cultura: capitais importantes, comercialização. Por outro lado, nova relação com o público que já não é o direto dos espetáculos fechados, senão multitudinário, anônimo, ausente no momento da mensagem: fabricação de ídolos e de popularidades, etc ... A industrialização, à imigração interna corresponde a indústria cultural, a cultura de massas e não um novo gênero. O cinema, o radioteatro, o tango se apoiarão fortemente no anterior e neles se aculturarão as novas massas provinciais e se fará a nova síntese ... Esta indústria nacional da cultura terá seu momento de auge entre 1935 e 1950 e será, especialmente a partir de 1955, arrasada pela internacional." (Id., *ibid.*, p. 88)

No Brasil, a revolução de 30 possibilitou a Vargas a introdução de uma série de medidas dirigidas à industrialização, com um caráter nacionalista. O desenvolvimento industrial, como na Argentina, atraiu para as cidades os elementos rurais que constituíram a massa urbana. Por sua vez, esta massa pressionou no sentido de conseguir melhorias sociais, posteriormente sancionadas por Vargas. Entre essas realizações estavam a estabilidade no emprego, a indenização por acidentes, refeitórios populares, criação do salário mínimo e de salários adicionais,

organização dos institutos e caixas de pensões que ofereciam serviços de seguro social, assistência médica e hospitalar, além de financiamento para construção de casas para operários. Na Argentina, um trabalho semelhante foi desenvolvido por Juan Domingo Perón, ao assumir o poder naquele país em 1946.¹

A década de 30, assim, indicou para os dois países - mesmo com suas diferenças políticas, culturais, sociais e econômicas, um caminho em direção à industrialização. Este fato influenciou a radiodifusão através de duas vias: aumento da produção de equipamentos nacionais, e do consumo da produção cultural massiva, iniciado, principalmente depois de 1935.

Na caso argentino, a indústria radio-elétrica atingiu um desenvolvimento autônomo importante. Segundo GALLO (1991), o surgimento dos aparelhos receptores que permitiu a popularização da radiodifusão era de responsabilidade, principalmente, de fabricantes locais. Em 1933 foi criada a SAIRA, empresa que chegou a fabricar válvulas de qualidade similar às importadas. Após o desenvolvimento de um mercado estável é que se instalariam as empresas estrangeiras provocando o desaparecimento das pequenas fábricas argentinas, absorvidas pelos monopólios internacionais.

1. Para uma análise mais aprofundada sobre política e economia do Brasil e da Argentina ver, entre outros, DONGHI, Túlio Halperin. Historia Contemporânea de América Latina. Madrid, Alianza Ed., 1972, 3ª ed., e WEFFORT, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

(GALLO, op. cit., p. 99)

No Brasil, a situação não foi muito diferente. No início, o desenvolvimento da radiodifusão provocou a importação de equipamentos profissionais e aparelhos receptores. No entanto, paralelamente, devido à política protecionista, também foram criadas pequenas indústrias nacionais que se utilizavam de componentes estrangeiros. Essas indústrias, por sua vez, mesmo enfrentando dificuldades, segundo CAPARELLI (1988), eram controlados por grupos locais e se proliferaram nos períodos em que o modelo econômico, nos países latino-americanos, buscava uma industrialização substitutiva de importações. No entanto, quando já existia um razoável mercado de bens culturais, os conglomerados eletro-eletrônicos internacionais absorveram e levaram à falência essas empresas, introduzindo as técnicas de "dumping" para conquistar os mercados.

Na Argentina, em relação à radiodifusão, foi sancionado o "Manual de Instruções para as Estações de Radiodifusão", inteiramente dedicado ao controle das emissões, com diversos e minuciosos capítulos, limitando a liberdade de expressão, segundo ULANOVSKY (1991). O "Manual", parte da Resolução do Poder Executivo, nº 21.585, de 18/09/34, tratava desde a publicidade comercial até a transmissão para crianças, passando pelos informativos, canções e letras em geral, transmissão do hino nacional, obras de teatro e similares, entre outros.

Conforme o autor, "não é casual que um regulamento tão

detalhado e coibitivo tenha sido sancionado em 1934". (Id., ibid., p. 12) A Argentina vivia nessa época o período das fraudes, da "década infame", em que "o governo queria controlar e não alentar a potencialidade informativa e democratizadora do rádio". Por outro lado, a ideologia fascista vivia seu apogeu na Europa.

"Hitler, Mussolini e Franco eram tomados como exemplo em diversos setores da população argentina que, obviamente, entendiam a comunicação social como forma de controle ideológico. Muitos pensadores e políticos conceberam o rádio - naquela época e, alguns, ainda hoje, como um meio de homogeneização cultural e política da Nação, e, por extensão, exigiam que fosse supervisionado pelo governo." (Id., ibid., p. 13)

Pelas normas do "Manual", estabelecia-se que à imprensa escrita correspondia informar, refletir, opinar e, inclusive, defender idéias políticas. Já o rádio, de consumo mais massivo e popular, devia ter outro papel:

"... converter-se em um meio de informações políticas não contextualizadas e com uma grande cota de melodrama. Por esta razão, só se permitia apresentar uma posição concreta quando se tratava de crimes ou de dramas passionais. De economia, política e problemas sociais, melhor não falar." (Id., ibid., p. 14)

Há, assim, nesse período, uma diferença entre o papel desenvolvido pelos jornais e revistas e o do rádio. Um papel que "nenhum meio gráfico aceitaria naquele momento" (Id., ibid., p. 7), ou seja, o de sofrer as limitações impostas ao sistema audiovisual.

"Resulta paradoxal que, inclusive nas etapas ditatoriais que viveu a Argentina, não houvesse normas de direito que restringissem a liberdade de publicação na imprensa gráfica. Todas as limitações se faziam por pressões exercidas de forma não legal. Em troca, no concernente aos meios audiovisuais - o rádio primeiro, e a televisão depois - considerou-se que o Estado tinha direito a legislar sobre os conteúdos a transmitir. Estas limitações foram, em geral, aceitas pelos concessionários das emissoras. Com respeito às décadas de 20 a 40, o governo, em um acordo implícito com os dirigentes pedia que o rádio fosse um meio de entretenimento e de homogeneização cultural da população e não, como a imprensa escrita, uma via de fomento do debate e da polêmica. E os mesmos licenciatários aceitavam esse acordo sem maiores negativas porque sua principal intenção era ganhar dinheiro com o novo meio e não converter-se em um fator político." (Id., *ibid.*, p. 7)

A origem dessa diferença de tratamento entre a imprensa escrita e a audiovisual encontra-se na própria Constituição argentina, que data de 1853 (e que rege o país até hoje). "Quando se sancionou a Constituição, a única imprensa conhecida, obviamente, era a gráfica. Muitas décadas depois suscitou-se um debate a respeito dos resguardos que ela defende, se são automaticamente transponíveis ao sistema audiovisual". (ULANOVSKY, 1989, p. 5)

2.2 - A trajetória de Vargas

Getúlio Dornelles Vargas nasceu em 19 de abril de 1883, na cidade de São Borja, Rio Grande do Sul, perto da

fronteira com a Argentina. Seu pai, Manuel do Nascimento Vargas, era estancieiro, chefe político local e também general honorário, tendo combatido na guerra do Paraguai. Sua mãe era Cândida Dornelles Vargas, tendo sido Getúlio o terceiro filho de uma família de cinco irmãos: Viriato, Protásio, Getúlio, Espártaco e Benjamin.

A infância de Getúlio Vargas transcorreu na estância "Santos Reis", de sua família. Aos 15 anos alistou-se no batalhão de infantaria de São Borja e, em 1903, após breve estágio como cadete, matriculou-se na Faculdade de Direito em Porto Alegre, tendo concluído o curso em 1907, sendo o orador da turma. Do seu discurso constavam palavras como estas:

"... o Brasil ainda não é uma nação. Está longe de sê-lo. Vivemos absorvendo a cultura estrangeira e, economicamente, dependemos das nações estrangeiras que manufaturam a matéria-prima de nossas indústrias. Imitamos a literatura feita pelos europeus, estudamos a ciência que eles elaboram e vulgarizamos a filosofia que eles pensam."²

Em 1909, após uma rápida experiência como promotor público, voltou a São Borja e começou a advogar, tendo se candidatado e sido eleito deputado estadual pelo Partido Republicano Riograndense. Em 1911, aos vinte e oito anos, Getúlio casou-se com Darcy de Lima Sarmanho, que tinha, então, quinze anos. Deste casamento nasceram cinco filhos:

2. Vargas citado por SILVA, Hélio. In Getúlio Vargas. La revolución brasileña. Buenos Aires, Historia de América en el siglo XX, nº 20, Centro Editor de América Latina, p. 143.

Lutero, Jandira, Alzira, Manuel Antônio e Getúlio.

Reeleito em 1913, renunciou, devido a um incidente eleitoral, para retornar à Assembléia somente em 1917. Em outubro de 1922 foi eleito pelo Partido Republicano para a Câmara Federal, pelo estado do Rio Grande do Sul. Reeleito nas eleições seguintes, permaneceu na Câmara Federal até novembro de 1926, quando assumiu a pasta da Fazenda, no governo Washington Luiz. No entanto, seu nome já vinha sendo cogitado para concorrer a governador do Rio Grande do Sul, o que efetivamente ocorreu, quando foi eleito a 27 de novembro de 1927, tendo assumido o cargo a 25 de janeiro de 1928. Assim, quando ocorreu a Revolução de 30, Getúlio Vargas, de governador do Estado do Rio Grande do Sul, passou a Chefe do Governo Provisório brasileiro.

A Revolução de 30 marcou um agitado período na vida política brasileira, com muitas greves e disputas entre as elites revolucionárias. De 1930 a 1932 houve muitos choques entre os "tenentes" que se organizavam no Clube "3 de Outubro" e as antigas oligarquias estaduais. Os confrontos provocaram grande mobilização pela reconstitucionalização do país e São Paulo foi o principal ponto da campanha, cuja intensidade levou à guerra civil pela Constituinte.

A Revolução Constitucionalista de 1932 foi vencida militarmente, mas a sua proposta por uma Assembléia Constituinte foi vencedora, tendo sido promulgada a nova Carta do país, com Getúlio Vargas eleito pelos constituintes para a Presidência da República. A radicalização das

propostas da Aliança Nacional Libertadora e da Ação Integralista Brasileira provocou novos confrontos que, por sua vez, levaram ao levante comunista de 1935. Os opositores do regime foram colocados sob suspeita, justificando uma maior concentração de poder nas mãos do governo central. Neste clima, foram lançadas as candidaturas de José Américo de Andrade e de Armando Salles de Oliveira à Presidência da República. Em novembro de 1937, no entanto, Getúlio Vargas deu um golpe de Estado e promulgou a nova Constituição, conhecida como "polaca".³ Iniciava-se o Estado Novo.

O poder durante esse período concentrou-se ainda mais nas mãos de Getúlio Vargas que, apoiado pelos militares, governou através de decretos-leis. Nessa época foi criado o DASP - Departamento Administrativo do Serviço Público, com o objetivo de centralizar e modernizar o aparelho do Estado, num país que se urbanizava e se industrializava rapidamente.

Com o objetivo de mobilizar e controlar a opinião pública foi criado o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1939. Entretanto, anteriormente, já em 1931, havia sido criado o DOP - Departamento Oficial de Propaganda, agregado à Imprensa Nacional, tendo como atividades principais a elaboração de um programa oficial radiofônico, precursor da "Hora do Brasil", retransmitido para todo o país, e o fornecimento de informações oficiais à

3. A nova Constituição (1937) foi elaborada pelo jurista Francisco Campos e apelidada de "polaca" por ter sido inspirada na Constituição imposta aos poloneses pelo general Joseph Pilsudski.

imprensa. Em julho de 1934 o DOP foi reorganizado, passando a se chamar Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural - DNPDC, com a tarefa de estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos, "no sentido de empregá-los como instrumento de difusão, estimular a produção de filmes educativos e orientar a cultura física". (GARCIA, 1972, p. 99)

Esse departamento - o DNPDC - passou, posteriormente, a denominar-se simplesmente Departamento Nacional de Propaganda (DNP), e foi responsável pela elaboração e distribuição de publicações e folhetos, organização das comemorações de grandes datas nacionais, produção de filmes educativos e documentários, bem como da organização das emissões radiofônicas oficiais. Com o DNP foi criada a Agência Nacional, para a distribuição de notícias e artigos à imprensa. (Id., *ibid.*, p. 99)

Deste modo, a partir de 1939, o DIP, utilizou a imprensa, o rádio e o cinema para divulgar as propostas do Estado Novo, de integração nacional e de formação da nacionalidade, popularizando a figura do presidente como grande líder nacional. Além disso, tinha também "poderes para censurar ou proibir manifestações de crítica ao regime". (FGV/CPDOC, 1983, p. 53)

Na área econômica, Getúlio Vargas tomou medidas que aceleraram o processo de industrialização. O primeiro passo foi a criação da Companhia Siderúrgica Nacional de Volta Redonda, em abril de 1941. Para regular as relações de

trabalho promulgou, em maio de 1943, a CLT - Consolidação das Leis do Trabalho, sintetizando a política trabalhista, implementada desde o início da década de 30. A CLT, além de disciplinar os conflitos entre o capital e o trabalho, "teve a intenção de ampliar as bases sobre as quais se assentava o governo, assegurando-lhe o apoio popular". (Id., ibid., p. 53)

Em relação à política externa, o governo Vargas manteve, até 1939, uma "cuidadosa eqüidistância entre as potências" (Id., ibid., p. 69), evitando compromissos de alinhamento, embora a década de 30 apresentasse uma polarização crescente, devido à ação da Alemanha, Itália e Japão. Quando a guerra eclodiu, o governo brasileiro declarou-se neutro, enquanto os Estados Unidos iniciavam uma forte ação no sentido de eliminar a influência do Eixo no continente americano. Por sua posição estratégica, recursos naturais e influência política na América do Sul, o Brasil adquiriu grande importância nesse esforço do governo do presidente Roosevelt. E Vargas aproveitou essas circunstâncias para obter benefícios econômicos, militares e políticos para o país.⁴

Em janeiro de 1942, o Brasil rompeu relações com os países do Eixo e ampliou a faixa de colaboração econômica e

4. Nessa época, eram boas as relações entre Brasil e Argentina, tanto que Getúlio inaugurava, em maio de 1935, durante o governo do general Justo, a avenida Corrientes, a mais importante de Buenos Aires. O presidente argentino também visitou o Brasil.

militar com os Estados Unidos. O afundamento de navios brasileiros por submarinos do Eixo, em agosto desse ano, levou à declaração de guerra à Alemanha e à Itália, com o envio da Força Expedicionária Brasileira à Itália.⁵

A derrota dos nazi-fascistas na guerra reforçou no país as posições contra o Estado Novo e em favor da redemocratização. Em 28 de fevereiro de 1945 Vargas promulgou o ato adicional anunciando a realização de eleições em todos os níveis. Em março desse ano surgiu o movimento "queremista", favorável à permanência de Getúlio, com os lemas "queremos Getúlio" e "Constituinte com Getúlio". No entanto, os militares receosos de que Vargas manobrasse para continuar no poder, o destituíram através de golpe de Estado, em 29 de outubro de 1945. Era o fim do Estado Novo e do primeiro período de Getúlio Vargas à frente do governo brasileiro.

2.3 - A relação com o rádio

Desde o início de seu governo, Getúlio Vargas atribuiu

5. Dentro da política de "boa vizinhança" que se estabeleceu então com os Estados Unidos, o DIP possuía vários programas radiofônicos realizados em colaboração com três cadeias de rádio daquele país (Columbia Broadcasting System; National Broadcasting Corporation e Mutual Broadcasting System). A previsão era a realização de cinco programas mensais, de 15 minutos cada. Mais tarde, o mesmo tipo de intercâmbio seria realizado com as rádios Belgrano e Splendid, de Buenos Aires. (MOREIRA, 1992, p. 13)



Getúlio Vargas comunica pelo rádio a instauração do Estado Novo em 10/11/1937.
(CPDOC/FGV)

grande importância ao rádio. A criação do DOP, em 1931, até a sua transformação em DIP, em 1939, demonstram isso. Em algumas ocasiões Vargas foi bem claro. Como na mensagem enviada ao Congresso Nacional, em 1º de maio de 1937, quando salientou o aumento do número de emissoras para 42, em todo o país:

"... o governo da União procurará entender-se, a propósito, com Estados e Municípios, de modo que mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados aparelhos rádio-receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo nem de idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação ... a iniciativa mais se recomenda quando consideramos o fato de não existir no Brasil imprensa de divulgação nacional. São diversas e distantes as zonas do interior e a maioria delas dispõe de imprensa própria, veiculando apenas as notícias de caráter regional. A radiotelefonia está reservado o papel de interessar a todos por tudo quanto se passa no Brasil." (VARGAS⁶ apud CABRAL, 1975)

E foi através do rádio, naquele mesmo ano de 1937, a 10 de novembro, que Getúlio Vargas comunicou à nação a instalação do Estado Novo e a nova Constituição. O pretexto para o golpe foi a ação dos comunistas, tendo sido forjados contra eles documentos "provando" o seu envolvimento com a tentativa de tomada do poder. Foi o chamado "Plano Cohen", na verdade elaborado por Olímpio Mourão Filho, capitão na

6. VARGAS, Getúlio. Mensagem ao Congresso Nacional em 1º/5/1937.

época, oficial do Estado Maior do Exército e chefe do serviço secreto da Ação Integralista Brasileira (de Plínio Salgado).

"A utilização do rádio pelos ditadores da época e pelos aspirantes a ditador era algo que já estava no ar. Hitler e Mussolini davam exemplos de como utilizar o novo meio de comunicação para dirigir e controlar a opinião pública. Getúlio valeu-se do rádio e mandou divulgar o 'Plano Cohen', em partes e com grande alarde, através da "Hora do Brasil". A maioria do povo brasileiro já estava preparada para absorver e aceitar o golpe concebido por Getúlio, com todas as minúcias políticas e todos os respaldos militares." (MELLO E SOUZA, 1986, p. 210)

A "Hora do Brasil" foi criada em 1935, a 22 de julho, pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (antigo DOP), com o objetivo de divulgar as realizações do governo. Em 1937 a "Hora do Brasil" adquiriu caráter compulsório, devendo ser obrigatoriamente transmitida em rede nacional de rádio, todos os dias úteis, das 18h45m às 19h30m, em ondas médias e curtas, e das 19h30m às 19h45m, somente em ondas curtas. Era o horário nobre do rádio à época.

O primeiro programa da "Hora do Brasil" foi transmitido da Rádio Guanabara, do Rio de Janeiro, e apresentado pelo locutor Luiz Jatobá, tendo como abertura a ópera "O Guarani", de Carlos Gomes. Na ocasião entraram em cadeia oito emissoras brasileiras. Além da prestação de contas das obras do governo, o programa também se propunha a divulgar "a cultura, o gosto da boa música e da boa literatura".⁷

7. Sobre a "Hora do Brasil" ver PEROSA, Lilian Maria Farias

Em 1939, o Estado Novo determinou que no dia três de janeiro seria comemorado, a partir de então, o Dia da Música Popular Brasileira. Na ocasião, foi promovida uma grande festa no Rio de Janeiro, com a participação de artistas famosos como Carmen Miranda, Heitor dos Prazeres, Francisco Alves e Donga. "Já nessa época os compositores eram obrigados a submeter suas criações à censura prévia. Só em 1940 foram vetadas 373 letras de músicas." (MELLO E SOUZA, 1986, p. 215)

O papel do rádio, no entanto, necessita ser analisado sob o ponto de vista do contexto da época. Os anos de 1930 a 1940 foram de grandes transformações em toda a sociedade brasileira, com o aumento da população, o crescimento dos centros urbanos e o desenvolvimento da indústria e dos serviços. No início, a coordenação do setor de divulgação e propaganda esteve afeto ao Ministério da Educação, cujo titular era Gustavo Capanema, que foi ministro de 1934 a 1945. O projeto cultural e educativo, de uma maneira ampla, tinha uma visão nacionalista e buscava a mobilização e participação cívica, assim como as reformas educacionais.

No entanto, a influência direta de Capanema sobre a radiodifusão seria muito breve, pois ainda em 1934 Getúlio Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural ligado ao Ministério da Justiça, esvaziando o Ministério da

de Lima. A Hora do Clique: uma análise sobre o programa oficial de rádio "Voz do Brasil" na Velha e na Nova República. São Paulo, 1991. Dissertação de Mestrado - ECA/USP, 1991.

sua aplicação, não estavam tão bem definidas, uma vez que Francisco Campos, Ministro da Justiça, também tinha pretensões sobre a utilização da radiodifusão. O que levou Gustavo Capanema a dirigir-se a Getúlio Vargas salientando que "a radiodifusão escolar ... é matéria diferente e separada da radiodifusão, meio de publicidade e propaganda ...". (Id., ibid., p. 88) Propôs, ainda, a criação de uma estação de rádio educativa, que deveria ser coordenada por um professor. Capanema tinha uma visão clara do que poderia ocorrer:

"A hipótese de se transferir esta estação para o Ministério da Justiça não me parece conveniente. Antes de mais nada porque esse ministério não precisa dela. O Ministério da Justiça, precisa, sim, de todas as estações radiodifusoras existentes no país, durante o dia e durante a noite. Deve ser fixado em lei o tempo que as estações deverão dar à difusão do departamento de Propaganda, tempo este a ser utilizado parceladamente nos intervalos das irradiações musicais, de tal modo que todos sejam forçados a ouvir os textos mandados pelo governo, do mesmo modo que ouvem os anúncios comerciais ... Se porém, o Ministério da Justiça passar a usar uma determinada estação dia e noite para sua obra de propaganda, o resultado será fatalmente o seguinte: tal estação não terá nenhum público, pois todo o mundo, mesmo os amigos do governo, ligará o aparelho para as outras estações." (CAPANEMA⁸ apud SCHWARTZMAN e outros, 1984, p. 89)

Em 1939, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, já então ligado diretamente à presidência

8. CAPANEMA, Gustavo. Exposição de motivos do projeto sobre o serviço de radiodifusão do MES. 24/2/1938.

da República, trouxe novos conflitos de jurisdição, uma vez que o DIP continha, em sua organização, uma divisão de radiodifusão e outra de cinema e teatro. O que levou, em 1942, Roquette Pinto, então diretor do Instituto Nacional do Cinema, a preparar um arrazoado para demonstrar como a sua atividade se distinguiu da do DIP: "... o INCE, exclusivamente consagrado ao cine educativo, em nada pode perturbar quaisquer planos ministeriais de propaganda. Ao contrário, tem cooperado com o DIP ..." (Id., ibid., p. 89)

2.3.1 - O Departamento de Imprensa e Propaganda

É muito claro, portanto, que Getúlio Vargas e seu governo, desde o início elaboraram um esquema relativo ao uso político do rádio e uma das principais armas foi a censura. Enquanto os jornais e demais publicações regulares tinham censores em suas redações, "o rádio não somente foi censurado, divulgando tudo à feição do poder público, como ainda teve algumas emissoras encampadas". Conforme ANDRÉ⁹ (1991):

"Getúlio Vargas, pelo decreto-lei nº 1915, de 27 de dezembro de 1939, forma de legislar que ele próprio instituiu em sua carta outorgada em 1937, criou o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, com sede no Rio de Janeiro e representações nos Estados, então 21. Para esses, Getúlio entregou a

9. ANDRÉ, Alberto. Depoimento à autora em 20/3/91, Porto Alegre.

responsabilidade a órgãos criados pelos governadores. Aqui no Rio Grande do Sul foi entregue ao Departamento de Fiscalização de Diversões Públicas. O DIP ficou subordinado ao próprio presidente. No artigo 3º da Lei, o DIP determinou as divisões do seu organograma, que eram seis, uma das quais a Divisão de Radiodifusão. O DIP, que era o instrumento de força do Governo junto aos meios de comunicação social, fez o que bem entendeu por esse país afora. Recentemente, com a publicação do Arquivo do DIP, que estava subtraído ao conhecimento público, foram revelados os seus atos, pela grande imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro." (Idem)

As atribuições do DIP, inscritas no artigo 7º do mencionado decreto-lei, tratavam especificamente dos objetivos e funções da divisão de Radiodifusão:

"A Divisão de Radiodifusão compete:

a) Levar aos ouvintes radiofônicos nacionais e estrangeiros, por intermédio da radiodifusão nacional, tudo o que possa fixar-lhes a atenção sobre as atividades brasileiras em todos os domínios do conhecimento humano; (...)

d) Organizar um programa denominado Hora do Brasil, que, realizado diariamente, será obrigatoriamente retransmitido por todas as estações de "broadcasting" existentes no país (...)

i) irradiar diariamente, além da Hora do Brasil, um programa em idioma estrangeiro ..."¹⁰

No artigo 86, a lei disciplinava, também, a ação do DIP em Radiofonia, "tudo indicando a ingerência do Governo do Estado Novo nos assuntos do rádio, inclusive sobre as empresas proprietárias das emissoras." (ANDRÉ, dep. cit.)

A censura, por sua vez, era exercida por dois meios -

10. Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Leis nº 1915; 1938; 1049; 2016. Rio de Janeiro, 1940.

pela Divisão de Radiodifusão e pela presença do censor no veículo, em casos especiais. Nos jornais, a presença do censor era permanente. O artigo 95, do Decreto-Lei 1949, de 30 de dezembro de 1939, regulava a censura nas programações gerais, desde as informativas como as de diversões públicas.

"A aprovação tinha de ser nos mínimos detalhes. A emissora elaborava previamente o programa e enviava à censura no Rio de Janeiro e nas suas representações nos Estados, para o exame e o visto. Daí se tira logo uma ilação: a censura de peças contra o governo era total, tendo desaparecido toda e qualquer oposição. Abrangia todos os casos, dos discursos aos programas de estúdio, como era na época a radionovela, esta ainda no começo. O artigo 123 do mesmo diploma era o capítulo das penalidades, abrangendo estas penas em dinheiro e proibições do programa ou da própria emissora recalcitrante." (Idem)

O controle era tal que uma sala especial foi montada para fiscalizar o que era irradiado. "Cada estação tinha um censor responsável que acompanhava, nos seus três períodos de funcionamento, os vários programas, anotando o que de estranho verificasse, transmitindo ao chefe do controle as irregularidades porventura apuradas". (NOBRE¹¹ apud SODRÉ, 1983, p. 381)

A presença tão forte da censura levou, por consequência, à auto-censura por parte dos profissionais, obrigando-os a "procedimentos gongóricos para ocultar o conteúdo do censor. Quando este era 'camarada', chamava a

11. NOBRE, Freitas. História da Imprensa em São Paulo. São Paulo, 1950, p. 95.

atenção para o programa da emissora e aconselhava mudanças antes que fosse censurado". (ANDRÉ, dep. cit.) O que, por outro lado, não impediu totalmente que fossem ao ar temas proibidos, principalmente em programas de humor. As duplas "Jararaca e Ratinho" e "Alvarenga e Ranchinho", por exemplo, muitas vezes foram chamadas ao DIP para dar explicações. Mas eram exceções, pois de forma geral, as emissoras procuravam permanecer dentro das exigências para evitar transtornos.

As seis divisões que compunham o DIP, indicadas no artigo 3º da Lei eram: a) de Divulgação; b) de Radiodifusão; c) de Cinema e Teatro; d) de Turismo; e) de Imprensa e f) de Serviços Auxiliares, "que são os de Comunicações, Contabilidade e Tesouraria, Material, Filmoteca, Discoteca, Biblioteca". O diretor nomeado para o DIP foi Lourival Fontes. Conforme ERBOLATO (1984, p. 143), com a criação do DIP

"... na realidade se formara um braço de ferro, que descia sobre os possíveis críticos que tentassem externar livremente o seu pensamento. Elogios ao regime, apoio a todos os atos de Getúlio Vargas e perseguições a quem a ele se opusesse - essa era em síntese a linha do DIP, manifesta em seu regulamento."¹²

Vargas, por seu lado, procurou sempre contar com o apoio da imprensa. Em várias oportunidades - discursos e entrevistas - destacou o papel do jornalismo. Em 1936, em

12. Já em 1938, a 4 de abril, fora promulgada a lei nº 38, que definia os crimes contra a ordem política e social, visando punir "quem instalasse ou fizesse funcionar clandestinamente estações radiotransmissoras ou receptoras", conforme ERBOLATO (1984, p. 146).

discurso pronunciado na Associação Brasileira de Imprensa abordou o tema "A missão social do jornalismo", em que dizia:

"... por convicção e experiência, tornou-se para mim perfeitamente natural manter com os jornalistas relações de inalterável cordialidade, alheio a preferências de ordem política ou pessoal. Habituei-me a receber encômios e juízos críticos com a mesma serenidade. Se aqueles não me embriagam, estes jamais me fazem mal-humorado. Peso-os por igual, para ver o que há de verdade nuns e noutros apreciá-los com tranqüila razão. Coerente com essa conduta, procurei sempre prestigiar a Imprensa, ouvindo atentamente as suas sugestões e auxiliando as iniciativas de interesse de classe, em colaboração com o órgão que a defende e representa."¹³

Getúlio Vargas baixou uma série de dispositivos no sentido de regulamentar a profissão de jornalista (o que ocorreu efetivamente durante o governo de Jânio Quadros, em 1961). Entre esses, estavam os decretos de 1932, determinando a expedição das cédulas de identificação; o de 1933, outorgando garantias para o exercício profissional; o decreto 24.776, de 14 de junho de 1934, que tratava da renovação das matrículas de jornais, periódicos e impressoras, prevendo, inclusive, no artigo 69, a criação da Ordem dos Jornalistas. Além destes, o decreto-lei 910, de 30 de novembro de 1938 fixou a jornada de trabalho e

13. VARGAS, Getúlio. "A missão social do jornalismo brasileiro". Discurso proferido na ABI em 16/7/1936. In A nova política do Brasil, vol. IV. Retorno à terra natal. Confraternização sul-americana. A revolução comunista. Nov. 1934 a julho/1937. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.

estabeleceu normas para a função jornalística; o decreto-lei 5452, de 1º de maio de 1943 instituiu a CLT - Consolidação das Leis de Trabalho, onde constava um capítulo sobre o jornalista, e o decreto 7037, de 14 de novembro de 1944 que fixou a remuneração mínima para jornalistas empregados.¹⁴

Vargas tinha, portanto, uma visão muito clara a respeito da importância dos meios de comunicação para o apoio e a divulgação das medidas do seu governo. Assim, ao mesmo tempo em que incentivava a profissão jornalística através da legalização das conquistas e a evolução da categoria, utilizava-se do DIP para cercear o que não fosse do interesse do governo em matéria de divulgação. Num texto do próprio DIP, de autoria de Aristeu Achilles, denominado "Aspectos da ação do DIP", pode-se perceber a possibilidade do campo de ação do rádio:

"Em 1940, foram submetidos à censura prévia da Divisão de Rádio, 3770 programas, 1615 sketches, 483 peças e 2416 gravações, existindo no país 78 emissoras de rádio. Ainda em 1940 foram proibidos 108 programas contrários às determinações legais ..." (Apud TOTA, 1987, p. 36)

Mas não só de dispositivos legais Getúlio Vargas valia-se para conquistar a imprensa. LAGO (1979, p. 189) refere-se ao fato do presidente haver presenteado "todos os jornalistas credenciados junto ao Catete com uma caneta de ouro", durante o Estado Novo. Por seu turno, "o DIP

14. Dados coletados pelo jornalista Antônio Firmo de Oliveira Gonzalez, presidente da Associação Riograndense de Imprensa e diretor da FAMECOS/PUC-RS.

distribuía verbas a jornais e emissoras, fazendo com que jornais enriquecessem e jornalistas se corrompessem". (SODRÉ, 1983, p. 282)

Na questão da publicidade governamental o DIP aumentou a sua ingerência, centralizando a distribuição:

"Iniciara o DIP, em 1940, a miserável função de dar dinheiro à imprensa. A publicidade do Banco do Brasil, do DNC, dos Institutos e de outras repartições, em lugar de enviada diretamente aos jornais, seria centralizada no DIP, que a distribuiria e a controlaria, de modo a dar os anúncios, avisos e outras matérias apenas aos jornais de sua escolha e predileção. Resolveu Lourival Fontes, ao mesmo tempo, de acordo com Getúlio que, ao invés de pagar as publicações por peça, por inserção, deveria fazê-lo englobadamente, por mês. E fixou três ou quatro categorias de órgãos de imprensa, estabelecendo, para a mais modesta, a verba mensal de 20 contos de réis. A distribuição dessa propina teve começo no mesmo dia, numa sala, e na mesma ocasião, uns jornalistas em frente de outros, numa cena, como se pode imaginar, humilhante e deprimente para a imprensa do país." (DANTAS¹⁵ apud HENRIQUES, s/d, p. 269)

Vargas, no entanto, não instrumentalizou a utilização do rádio no sentido doutrinário - havia o controle através da censura, mas a programação, mesmo a "Hora do Brasil", era diversificada e não só de divulgação de atos políticos. A parte final do programa era destinada à música popular e artistas famosos participaram, como Herivelto Martins, Carmen Miranda, Francisco Alves, Donga e

15. DANTAS, Orlando. "Coisas destes 18 anos". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1948.

outros. O DIP organizava, também, concursos para selecionar as melhores canções escolhidas pelo público e a apuração era realizada no próprio Departamento, que "ironicamente ocupava as dependências do Congresso Nacional", segundo TOTA (op. cit., p. 37). O autor cita a análise do compositor e caricaturista Antônio Nássara sobre o mecanismo "democrático" dos concursos: "Eleições livres e diretas, em pleno Estado Novo, só mesmo para escolher a melhor música". Para TOTA, "indiretamente se processava a necessária cooptação do compositor popular, com o objetivo de cumprir o desígnio necessário desse estado de massas: legitimar-se nas camadas populares urbanas". (Id., ibid., p. 37)

2.3.2 - Vargas e os artistas

Em 1928, ainda quando deputado estadual pelo Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas foi o autor do Decreto Legislativo 5492, de 16 de julho, que estabelecia o pagamento de direitos autorais por parte das empresas que lidassem com música. "A chamada Lei Getúlio Vargas foi assim o primeiro vínculo conhecido entre o político e a nossa música popular. Os outros surgiram depois, quando foi lançada a sua campanha à presidência da República". (CABRAL, 1975, p. 37)

O projeto cultural do governo, de cunho nacionalista, fazia parte da orientação de resguardar os valores nacionais, incentivando principalmente a abordagem de temas

e problemas especificamente brasileiros.

"A música também serviu aos fins ideológicos do Estado Novo. Villa-Lobos foi o compositor oficial do regime, encarregando-se de organizar as apresentações musicais nas grandes comemorações cívicas promovidas pelo governo (...) foi também o elemento de contato com os músicos populares, convidando-os a participar de espetáculos organizados com o intuito de enfatizar as realizações do regime." (GARCIA, op. cit., p. 109)

Assim, "a música popular foi utilizada, indiretamente, através da indução de artistas a comporem músicas cujas letras fossem adequadas aos interesses do governo". (Id., ibid., p. 109) Deste modo, procurou-se influenciar determinados autores para que modificassem o enfoque de suas letras que enfatizavam a malandragem, direcionando-as para uma elegia ao trabalho, tônica da política de Vargas. O caso mais famoso foi o de Wilson Batista, "um perfeito malandro que acabou compondo, com Ataulfo Alves, um samba como o "Bonde de São Januário", em 1941:

"Quem trabalha é quem tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O bonde de São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar
Antigamente eu não tinha juízo
Mas resolvi garantir meu futuro
Sou feliz, vivo muito bem
A boemia não dá camisa a ninguém.
E digo bem. (CABRAL, op. cit., p. 40)

Na realidade, a letra teve que ser refeita por pressões do DIP que havia proibido a divulgação do samba.¹⁶

16. Sobre a questão da "malandragem"/censura às músicas no Estado Novo consultar TOTA, Antônio Pedro. Samba da legitimidade. São Paulo, 1980. Dissertação de Mestrado

Se a programação musical das emissoras brasileiras dependesse exclusivamente do DIP, na primeira metade dos anos 40, seria composta principalmente por

"músicas recreativas, folclóricas, de caráter cívico, educação rítmica e canto orfeônico. Em outras palavras: o rádio nacional operaria apenas em função da legitimação da ideologia defendida pelo Estado Novo. A história, felizmente, mostra que não foi assim." (MOREIRA, 1992, p. 15)¹⁷

Através da análise dos textos da revista *Cultura e Política*, editada pelo DIP, percebe-se claramente a ojeriza que as músicas carnavalescas provocavam: "Passando em revista as nossas melodias momescas, verificamos a pobreza dos motivos ... Os autores, falando pela boca dos foliões, tem apenas a preocupação do amor e da vida fácil, conciliados no conformismo das Amélias". (CASTELO¹⁸ apud MOREIRA, 1992)

O trabalho como realização humana foi tema de muitos sambas e marchas daqueles anos. Mas já em 1946, após a queda de Getúlio, o samba "Trabalhar, eu não", de Almeidainha, fazia sucesso no carnaval:

apresentada ao Departamento de História da FFCHL da USP; OLIVEN, Ruben George. Violência e cultura no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1983; CABRAL, Sérgio. Getúlio Vargas e a música popular brasileira. Ensaios de Opinião (2-1), 1975.

17. Sobre a atuação do DIP em relação à cultura, numa análise baseada na revista *Cultura e Política*, ver MOREIRA, Sônia Virgínia. "Rádio, DIP e Estado Novo: a prática radiofônica no governo Vargas". Rio de Janeiro, mimeo, 1992.

18. MARTINS CASTELO. *Cultura e Política*. Ano II, nº 13, março de 1942, p. 292.

"Eu trabalho como um louco
 Até fiz calo na mão
 O meu patrão ficou rico
 E eu pobre sem tostão
 Foi por isso agora
 Que mudei de opinião
 Trabalhar, eu não, eu não,
 Trabalhar, eu não, eu não."

Durante o período de 1930 a 1945, Getúlio Vargas enfatizou a necessidade do trabalho e da ordem para a evolução do país. E, em relação à sua própria imagem, soube aproveitar muito bem o "acariocamento" que lhe foi atribuído:

"Acariocaram a imagem de Getúlio, e ele passou a ser apresentado como o grande malandro, o que ia passando todo o mundo para trás, o que sempre tinha um golpe escondido no bolso do colete, para derrotar a inimigalhada. Era o Velho, o boa-praça, tudo podia ficar por conta dele, que no fim dava certo." (LAGO, op. cit., p. 189)

Mas Vargas sabia muito bem que "o espírito irreverente dos seus patrícios, principalmente os cariocas, visava o ditador". Tanto que para ele,

"o anedotário do meu povo foi meu guia, indicando-me o caminho certo através do sorriso amável e do suave veneno destilado pelo bom humor dos cariocas ... foi este respeito profundo à inteligência popular que criou a identidade de nossos espíritos e a comunhão entre a ação do governo e a vontade do povo". (VARGAS¹⁹ apud SKIDMORE, 1969, p. 61)

A percepção de Vargas, deste modo, facilitou a sua relação com o povo e com os artistas populares. Inúmeras

19. Discurso pronunciado por Vargas em janeiro de 1947 numa reunião do PTB no Rio de Janeiro. VARGAS, G. "A política trabalhista no Brasil". Rio de Janeiro, 1950, p. 130.



Entrevista coletiva: Vargas anuncia a realização de eleições em 02/03/1945
Local: Palácio Rio Negro, Petrópolis (CPDOC/FGV)

marchas e sambas foram feitas, assim como charges sobre a sua figura.

"Piada sobre Getúlio você tratava em teatro, em rádio, à vontade, porque era um ditador popular ... o Getúlio tinha a admiração dos artistas por uma razão muito simples. Foi o autor da lei que praticamente regulamentou a profissão; do direito autoral, que deu uma estrutura ao recebimento desse direito - a lei Getúlio Vargas. Razão porque havia uma aura de ternura, de agradecimento, de gratidão do artista à sua figura ... Todo o 31 de dezembro, havia uma serenata no jardim do Palácio Guanabara e o pessoal ia voluntariamente. Então havia este apoio natural - era o homem da 'lei Getúlio Vargas'. Havia um clima, era quem tinha feito a lei trabalhista, dado o salário mínimo. E isto eu falo como militante comunista. Era difícil levar o trabalhador ... Ele era o 'pai dos pobres', tinha uma habilidade muito grande. Então, eu era anti-getulista, mas considero que ele foi a maior figura de estadista que já tivemos." (LAGO²⁰, 1992)

O depoimento de Mário LAGO dá a dimensão da relação conseguida por Vargas junto aos artistas, tanto de rádio quanto de teatro. Mas havia um ponto que era intocável: a legislação trabalhista. Neste ponto a censura não deixava passar nada. "Era a menina dos olhos de Getúlio Vargas. Havia quase que uma combinação tácita de não se tocar no assunto." (Idem)

MURCE (1976, p. 44) também considera Vargas "um ditador tolerante e até mesmo simpático, tanto que permitia a sátira à sua pessoa no teatro e no rádio". Armando Nascimento, por

20. LAGO, Mário. Depoimento em 14/4/1992, no Rio de Janeiro.

exemplo, encarnava com muita propriedade no teatro a figura de Getúlio. No rádio, "até eu me intitulava Remur I e Único, ditador de todos os planetas". Segundo o autor, isto foi até o Estado Novo, quando então a denominação "ditador" passaria a tornar-se um vocábulo proibido.

A caricatura, no entanto, a partir de 1937 com a implantação do Estado Novo, entrou em decadência, no seu sentido mais crítico, devido à censura. Os caricaturistas J. Carlos e Alvarus confirmavam: "reproduzir nos jornais, deformando-se, a cara de pessoas ilustres, famosas ou conhecidas por qualquer motivo, não tem nenhuma significação"; "Atualmente, a caricatura política está reduzida a dois bonecos, um virado para o outro, debaixo dos quais se escreve uma legenda qualquer. A família da caricatura está seriamente doente - intoxicada, totalitária". (LIMA apud SODRÉ, 1983, p. 38)

A tática de Vargas levava, assim, sem grandes traumas à conciliação de classes, palavra de ordem do Estado Novo. O tom paternalista com que tratava os trabalhadores e as medidas concretas em relação à atuação dos sindicatos, evitando a intermediação política através de medidas fortes, fez com que Vargas conseguisse, nos primeiros anos do Estado Novo, "a conciliação e a harmonia, resultado da estrutura corporativista dos sindicatos". (TOTA, op. cit., p. 12)

Com sua habilidade política para fazer alianças e com seu ar bonachão, Vargas conseguiu o apoio para grande parte de suas medidas, tendo inclusive, "legitimado o Estado



Caricatura de Vargas por Bayón (Historia de America en el siglo XX
nº20, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina p.142)1972

através de uma estrutura sindical atrelada a uma legislação trabalhista apresentada como doação, apesar de ter sido fruto das lutas e conquistas operárias". (Id., ibid., p. 12)

"Os sindicatos, tutelados e sob o controle do Estado pretendiam ser atraentes aos trabalhadores, para corrigir a tendência à diminuição do número de sindicalizados. Isto explica a transformação dos sindicatos em 'entidades recreativas' e assistenciais. Essa transformação foi importante como fator desmobilizante, principalmente se pensarmos na instituição do imposto sindical, que em última instância seria a aplicação do dinheiro do próprio trabalhador em entidades cujo objetivo, paradoxalmente, era a desmobilização da própria classe." (Id., ibid., p. 31)

Assim, através de uma série de medidas, entre elas o apoio ao carnaval (criticada por Mário Lago, pois tinha as sanções do DIP, por outro lado); aos concursos de músicas; ao desenvolvimento da música popular brasileira, aliadas ao bom relacionamento com os artistas, Vargas conseguiu cooptar os artistas para o seu projeto político.

Entre as medidas tomadas, estava a criação de um programa denominado "Hora do Brasil", na rádio El Mundo, de Buenos Aires, sob a orientação do DIP. "O programa custava 18 mil pesos por mês e era apresentado duas vezes por semana (às quartas-feiras e aos sábados)." (CABRAL, op. cit., p. 39)

Para baratear a produção, muitos artistas eram contratados em Buenos Aires mesmo, o que deturpava o perfil da música brasileira. Só havia dois brasileiros na parte artística - o cantor Amorim Filho e um tocador de pandeiro - constituindo os demais elementos o que o consulado do Brasil em Buenos

Aires chamava na época de "legião estrangeira". (TINHORAO apud CABRAL, op. cit., p. 40) Havia sugestões de que se enviassem orquestras e cantores mais conhecidos, como Carlos Galhardo, Dircinha Batista e outros.

"Essa gente é que deveria ser enviada periodicamente a Buenos Aires para atuar na rádio El Mundo. Seria um ótimo, um excelente meio de fazer propaganda da nossa música, quer folclórica, quer das mais popularizadas, como sejam o samba e a marcha. Permitam os fados que a nossa sugestão seja bem vista pelos drs. Júlio Barata e Lourival Fontes, porque só assim não teremos canastrões cantando nossas músicas, nem estrangeiro deturpando nossas melodias com suas orquestras sem o nosso ritmo característico." (ROCHA apud CABRAL, op. cit., p. 40)

Mas enquanto o governo preocupava-se em patrocinar programas que divulgassem o Brasil na Argentina, já havia um intercâmbio promovido pelos empresários e emissoras de rádio. A rádio Belgrano, por exemplo, havia patrocinado, em 1936, a ida de Carmen Miranda e Aurora Miranda a Buenos Aires:

"Em 1936 vieram por 3500 pesos e com os gastos e estadia pagos no City Hotel que era um dos mais luxuosos da cidade. Com elas veio o conjunto 'Copacabana', dirigido por Custódio Mesquita, cujas composições traziam no repertório. Entre a publicidade, a beleza e o dinamismo das irmãs Miranda, compreende-se porque a atuação de Francisco Alves tenha ficado por trás de um vidro obscuro."²¹

21. SANTOS, Estela dos. Historia brasileña en el Buenos Aires de 1936. Buenos Aires, Revista Brasil/Cultura, agosto de 1977, ano III, nº 23. Editado por el sector Cultural y de Difusión de la Embajada del Brasil en Buenos Aires, p. 24.

A referência à Francisco Alves, obscurecido pela apresentação das irmãs Miranda, tinha tido como uma das causas, a pouca publicidade da rádio El Mundo, onde o cantor se apresentara naquele mesmo ano. Outros artistas, de menor categoria que Francisco Alves tiveram uma publicidade maior - e um resultado menor, o que prejudicou o cantor quando este se apresentou. Um texto da revista *Sintonia* descreve a apresentação do cantor.

"Francisco Alves, o cantor brasileiro que está atuando pela rádio El Mundo, é um dos poucos que nos pareceu digno de haver sido importado. Prescindindo de sua voz e técnica, o que mais atrai é o seu modo de cantar, tão sensível, que faz com que sua emoção se reflita facilmente nos ouvintes. É tão expressivo que ajuda a compreender muito do que diz mesmo aos que não entendem portugueses." (Apud SANTOS, op. cit., p. 24)

O esquema publicitário da rádio Belgrano, mais popular em relação à suas rivais El Mundo e Splendid, era o de uma verdadeira campanha, que ia muito além dos tradicionais cartazes e avisos nos jornais e revistas, comuns a todas as emissoras. A rádio Belgrano organizava já em 1936 festivais nos teatros, giras pelas grandes cidades do interior do país, competições automobilísticas, com a participação de suas estrelas e do seu elenco estável.

Alguns artistas brasileiros que se apresentaram em Buenos Aires em 1936 foram Itala Vera que atuava com o conjunto "Os garotos de Ipanema", interpretando principalmente canções do norte brasileiro, nas rádios

Splendid e Stentor; Alzirinha Camargo e Benedito Lacerda na El Mundo; Olga Pragner Coelho e Arnaldo Pascuma, os dois últimos na rádio Belgrano. No teatro, apresentou-se a revista "Melodias cariocas 1936", com a "vedete de ébano", Dou Maia e o conjunto de jazz brasileiro "O almirante Jonas". (Id., ibid., p. 24)

Conforme a autora, houve também o caso de várias intérpretes 'nativas' que se aperfeiçoaram no repertório brasileiro. Uma das mais famosas foi Lely Morel, que se apresentava como brasileira, e teve uma carreira em rádio e teatro por mais de vinte anos. (Id., ibid., p. 26)

Outro dado interessante do "intercâmbio" brasileiro-argentino, foi a transmissão feita, em 1936, pela rádio Tupi, do Rio de Janeiro, para a rádio El Mundo, de Buenos Aires. Houve a participação da cantora brasileira Alzirinha Camargo e, das irmãs Desmond, argentinas, que se encontravam no Rio de Janeiro para uma apresentação de tangos.

Nesse mesmo ano houve, ainda, uma transmissão oficial com números artísticos do Brasil para a Argentina, tendo falado, então, o embaixador argentino Ramón Cárcamo, no dia 11 de julho. E da Argentina para o Brasil, falou o embaixador Bonifácio de Andrada e Silva, no dia 13 de julho.

Artistas argentinos também se apresentavam no Brasil, como foi o caso da cantora de tangos Mercedes Carné, acompanhada pelo músico Héctor Bates. Nessa mesma ocasião veio também o conjunto de jazz de René Cospito. A maioria, no entanto, vinha para apresentar-se no Cassino da Urca. A

cantora Tânia, acompanhada pelo compositor e cantor Enrique Santos Discépolo, teve maior repercussão, pois além de apresentar-se no Cassino, também atuou em emissoras de rádio. Héctor Bates, que além de músico era crítico de tango e historiador, ao voltar à Argentina disse que "no Brasil não conheciam tango porque os artistas argentinos que lá iam, apresentavam-se em cassinos, âmbitos frequentados por turistas e não pelo público local". (Id., ibid., p. 26)

Deste intercâmbio resultou que discos de Carmen Miranda e Francisco Alves, gravados pela Odeón fossem adquiridos pelo público argentino. Entre eles, "Cantoras do rádio", de Carmen Miranda, e "Ouve esta canção", de Francisco Alves. Por outro lado, o compositor brasileiro Edgard Cardoso fazia uma música em homenagem a Carlos Gardel, o cantor máximo argentino, morto tragicamente no ano anterior, 1935:

- I "Se morreu para a vida
tua alma sonhadora
viverá inesquecida
tua voz sofredora.
Em nossos corações
num altar viverás,
e em ardentes orações
te esqueceremos jamais.
- II Carlos Gardel,
Todos choram a tua morte
Foi bem triste a tua sorte
'Buenos Aires querido'
que vivias a cantar
vive agora entristecido
não se cansa de chorar
- III No arrabalde todo o dia
também vivem a chorar
e em triste melodia
só andam a perguntar
porque foste embora
do teu bairro adorado

Buenos Aires agora
 não tem mais namorado."
 (CARDOSO apud SANTOS, op. cit., p. 26)

2.4 - Rádio Nacional

Na segunda metade da década de 30, a radiodifusão foi marcada por dois episódios que determinaram a sua direção e importância na América Latina: a inauguração, em 29 de novembro de 1935 da rádio El Mundo, de Buenos Aires, e da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1936.

A LR - 1 rádio El Mundo foi a primeira a ter um prédio construído especificamente para abrigar uma emissora argentina. Situava-se na rua Maipú, 555, no centro de Buenos Aires, e pertencia ao Grupo Editorial Haynes, proprietário, também, do diário *El Mundo* e das revistas *El Hogar* e *Mundo Argentino*, dirigido por Harry Wesley Smith. O prédio, em estilo "art déco", possuía sete estúdios, sendo que o maior tinha a capacidade para 500 espectadores. A época eram também novidade os pisos especiais e as portas duplas, bem como os vidros "occos", para evitar ruídos e deformações de sons.

A rádio El Mundo, com sua programação cuidadosamente elaborada viria a desempenhar um papel tão importante quanto a rádio Nacional do Rio de Janeiro - a Belgrano também tinha muita relevância, mas a nível mais popular. Entre os nomes famosos que passaram pela El Mundo constam os de Atahualpa Yupanqui, Maria Felix, Arturo Rubinstein, Bing Crosby, Orson

Welles, Xavier Cugat, Josephine Baker entre tantos outros. De sua equipe fizeram parte Armando Discépolo - diretor de radioteatro cerca de duas décadas; o locutor e apresentador Antônio Carrizzo, que iniciou suas atividades nessa emissora, assim como Jorge Fontana; o locutor esportivo Fioravanti; o noticiarista Carlos Taquini; o apresentador Ivan Casadó, com seu programa de perguntas e respostas "Tudo ou nada no poço" que, em 1944, oferecia prêmios de 32 pesos; e muitos outros mais. "O radioteatro Palmolive no ar", bem como os programas musicais com as orquestras típicas de Anibal Troilo, Juan D'Arienzo, Osvaldo Pugliese e outros também marcaram época na emissora.

No Brasil, a 12 de setembro de 1936 nascia a PRE - 8, a rádio Nacional do Rio de Janeiro, que viria a ser a emissora mais importante da radiodifusão brasileira. Situada no 22º andar do prédio da praça Mauá, número 7, fazia parte do grupo proprietário do jornal *A noite*.

"Era um sábado. A nova emissora que, havia alguns dias vinha funcionando em experiências, acabou de retransmitir a 'Hora do Brasil'. O último andar do edifício de *A Noite* estava em festas. Noite de gala, 21 horas ... Logo depois a voz do locutor Celso Guimarães: - Alô! Alô! Brasil! Aqui fala a Rádio Nacional do Rio de Janeiro! Em seguida, a grande orquestra do Teatro Municipal executou o Hino Nacional Brasileiro. Em nome do Presidente da República, falou o presidente do Senado, sr. Medeiros Neto." (DOMINGUES, 1956, s/p)

Diversas autoridades, artistas e convidados participaram da solenidade, entre eles, o ministro Gustavo

Capanema; o presidente da Confederação Brasileira de Radiodifusão, Nelson Dantas; o presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Herbert Moses; o representante do prefeito do Rio de Janeiro, Lourival Fontes (que viria a ser o diretor do DIP), e o então presidente da emissora, Cauby de Araújo. Naquela noite, diversos artistas já famosos se apresentaram ao microfone: Aracy de Almeida, Orlando Silva, Nuno Roland, entre outros.

A história da Nacional, no entanto, iniciou bem antes, em 1929, quando Irineu Marinho retirou-se da sociedade que tinha com Joaquim Marques da Silva, na direção do vespertino **A Noite**. Em seu lugar entrou o jornalista Geraldo Rocha que iria comandar a fase de expansão do grupo com a criação das revistas **A Noite Ilustrada**, **Carioca** e **Vamos Ler**. Havia também o empenho em construir o prédio da organização na praça Mauá, que seria por muitos anos um dos mais altos da América Latina. Para desenvolver o projeto, no entanto, foram necessárias operações de crédito com companhias estrangeiras radicadas no Brasil, envolvendo, inclusive, transações a serem pagas em dólares e gravadas com hipotecas dos bens de **A Noite**:

"... Geraldo Rocha faz a entrega de imóveis, máquinas e instalações do jornal à Companhia Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, um dos tentáculos do capitalista norte-americano Percival Farquhar, promotor de empreendimentos tão diversos quanto a construção da Madeira-Mamoré (Ferrovia do Diabo), as concessões de gás, luz e telefone do Rio

de Janeiro, ou a exploração do minério de Itabira." (SAROLDI e MOREIRA, 1984, p. 16)

O investimento do grupo no rádio havia sido iniciado em 1933 quando foi constituída a Sociedade Brasileira Rádio Nacional que viria, no entanto, a entrar no ar somente em 1936. E, em 1940, seria incorporada ao patrimônio da União, juntamente com todos os bens da Companhia de Ferro São Paulo-Rio Grande, através de decreto-lei assinado por Getúlio Vargas.

Antes da inauguração, em 1936, um pequeno grupo já trabalhava na organização da futura emissora, entre eles Aurélio Andrade. O radialista iniciara suas atividades radiofônicas no ano anterior, na rádio Tupi, de Assis Chateaubriand, de onde foi convidado a participar da estruturação da rádio Nacional, por um dos diretores da revista *A Carioca*:

"... nós trabalhávamos na organização da parte artística e na infra-estrutura operacional. Para isso, a Nacional mandou vir de São Paulo as pessoas mais conhecidas e que tinham um grande conhecimento sobre o rádio. Vieram Celso Guimarães, Oduvaldo Cozzi, cantoras como Silvinha Melo, entre outros. A emissora aproveitou também para contratar o elenco da rádio Philips, do Rio de Janeiro, que fechou naquele ano de 1936. Com isto, a rádio Nacional entrou no ar apresentando uma grande orquestra e um pessoal gabaritado para apresentar uma programação forte e boa." (ANDRADE²², 1992)

A 24 de setembro de 1936 apresentava-se pela Nacional a

22. ANDRADE, Aurélio. Depoimento à autora em 10/4/92, no Rio de Janeiro.

primeira atração internacional da emissora: a cantora argentina Tania, a "Rainha do Tango".

No início, a emissora funcionava no 22º andar do prédio, com dois pequenos estúdios e uma estrutura simples: uma seção artística e outra administrativa. Mais tarde, os estúdios seriam transferidos para o 21º andar, ficando o 22º para o setor de radionovelas que, então, já era um dos mais importantes da emissora.

A segunda metade da década de 30 apresentava um contexto internacional cada vez mais tenso, prenunciando o grande conflito que estava por vir. O Brasil também vivia uma época especial:

"O Rio lírico e boêmio dos cassinos, dos papos no Café Nice, do curso e das festas juninas também é cenário de Felinto Müller e dos rapazes da Polícia Especial, da prisão de Prestes e Olga Benário, dos desfiles dos 'camisas verdes' de Plínio Salgado e do atentado integralista ao Palácio Guanabara."
(SAROLDI, 1989, p. 18)

Paralelamente, a Nacional organizava-se cada vez mais como empresa privada, com uma programação diversificada. A 6 de agosto de 1937 era lançado o programa "Teatro em casa", com a comédia em dois atos "Oh, meu irmão", de Miguel Escudero, traduzida do espanhol por Simões Coelho. E o primeiro texto radioteatral escrito especialmente para a rádio Nacional seria de Genolino Amado: "Teatro de mistérios". Entre os primeiros nomes que trabalharam na Nacional estavam os de Almirante, Haroldo Barbosa, Pixinguinha e seu Conjunto Regional, Radamés Gnattali e

muitos outros.

Em 1940, quando foi encampada pela União, já era uma emissora bem estruturada. A 8 de março daquele ano, Getúlio Vargas instituiu o decreto-lei nº 2073, criando as Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União, entre elas, a Nacional, e para a sua direção foi nomeado Gilberto de Andrade. O novo diretor era promotor do Tribunal de Segurança, ex-diretor das revistas *Sintonia* e *Voz do Rádio*, organizador da censura teatral - apesar de ele mesmo ser autor de 23 peças encenadas (SAROLDI e MOREIRA, op. cit., 26). No início, a notícia gerou inquietação entre o pessoal da emissora, mas as primeiras medidas adotadas pelo novo administrador tranquilizaram o ambiente e direcionaram a emissora no rumo do sucesso que viria a ter por mais de vinte anos.

"Gilberto de Andrade soube logo se fazer entender por seus colaboradores, a começar por José Mauro - confirmado no cargo de diretor artístico - e por Radamés Gnattali e Almirante, já então peças fundamentais no esquema da Nacional. Mas também sabia acolher sugestões de novos nomes necessários ao reforço de seus quadros, como os dos maestros Líria Panicalli e Léo Peracchi." (Id., *ibid.*, p. 27)

A partir de então, a emissora começou a se desenvolver e a melhorar a sua programação. Apoiada na receita publicitária, apesar de encampada, continuou a agir como empresa privada, contando com uma direção de toda a confiança de Vargas, e dispondo de todas as condições necessárias para ampliar sua carreira de sucesso.

A legislação de 1932 permitiu ao rádio a utilização de

10% de sua programação para a publicidade, oportunizando uma fonte de financiamento constante e a estruturação de programação mais duradoura, diferentemente do período anterior em que era necessário sobreviver de doações. O número de emissoras aumentava no país: das 19 existentes na década de 20, passaram a existir 106 em 1944; 111 em 1945; 136 em 1946; 178 em 1947; 227 em 1948; 253 em 1949, chegando a 300 em 1950. O sistema continuava prioritariamente privado, sendo os canais concessões do governo.

Na Nacional, a 18 de abril de 1942 eram inaugurados os novos estúdios, com os equipamentos mais modernos da época, e com um auditório de 486 lugares. Entre as novidades, o palco sobre molas especiais para apresentações sinfônicas. Do início simples, no 22º andar do prédio, com um estrutura pequena, de um setor artístico e outro administrativo, a emissora passava a anexar todo o 21º andar e a contar com uma estrutura complexa.

Nesse contexto, a Nacional solidificava cada vez mais sua programação bem como a diversificava em programas humorísticos, de auditório, musicais, jornalísticos e de radionovelas. Aos poucos, ampliou sua potência e seu elenco, introduziu novas formas de fazer rádio e acabou cobrindo todo o território brasileiro através de ondas curtas e médias.

A transmissão através de ondas curtas foi iniciada a 31 de dezembro de 1942, por meio de uma estação de 50 quilowatts de potência e oito antenas instaladas pela RCA

Victor, sendo duas dirigidas para os Estados Unidos, duas para a Europa e uma para a Ásia. Havia transmissão diária, em quatro idiomas, visando divulgar o país no exterior.

O Departamento de Divulgação Político-Cultural da rádio, criado por Gilberto de Andrade, irradiava diariamente uma crônica de caráter cultural político, traduzida para o inglês e o espanhol, acompanhada de boletins do próprio DIP. Através das ondas médias, na programação normal da rádio Nacional, eram apresentadas, de segunda a sexta-feira, as Notas do Departamento Político e Cultural, às 23 horas e, aos sábados, a Crônica de Cassiano Ricardo, às 21 horas. (Id., *ibid.*, p. 49)

O poeta Cassiano Ricardo acumulava os cargos de diretor do jornal *A Manhã* e do Departamento de Divulgação Político-Cultural da rádio. Entre os colaboradores da emissora constavam os nomes de Roquette Pinto, Gilson Amado, Manuel Bandeira, entre outros.

A alavancagem da rádio Nacional deu-se, basicamente, ao fato de, embora ter-se convertido em parte do patrimônio da União - o que lhe trazia o apoio governamental, poder continuar atuando como empresa privada e a contar com a publicidade radiofônica. Também a chegada do "Birô Interamericano", segundo MOREIRA (1991), organismo criado pelo presidente norte-americano Franklin Roosevelt, em 1940, e instalado no Brasil no ano seguinte, colaborou para a vinda das grandes agências de publicidade para o Brasil como a McCann-Erickson e a J. W. Thompson, impulsionando o rádio.

O objetivo do "Birô" era estreitar o vínculos econômicos e culturais entre os dois países, vendendo o "estilo de vida americano" e introduzindo o consumo de diversos produtos como a Coca-Cola e revistas e filmes como os do Pato Donald. E o rádio, naquele momento era o veículo ideal para a divulgação desses produtos.

"... os anunciantes estrangeiros mudaram o curso da programação comercial brasileira: os programas eram criados a partir da relação cada vez mais sólida entre emissora e anunciante. Os artistas começam a ser contratados, o cachê pago a cada apresentação torna-se um recurso ultrapassado e o rádio vive a sua fase de ouro - rico e influenciador dos hábitos e costumes de milhões de fascinados ouvintes." (Id., ibid., p. 25)

A situação "ambígua" da Nacional - privada/estatal - iria no entanto, criar problemas futuros para os seus colaboradores. A transformação de empresa particular em "repartição pública", criou uma situação complicada para os funcionários que não sabiam em que terreno se situar: "se continuavam como comerciários, descontando para o IAPC ou como servidores públicos, servindo a uma repartição do governo. E essa dubiedade não se definiu pelos tempos afora". (MURCE, 1976, p. 71) Com isto, muitos foram prejudicados em suas aposentadorias. Mas estes eram problemas que viriam a incidir mais no futuro - no presente, a Nacional daqueles anos era um sucesso.

Em 1942, ano da inauguração dos novos estúdios da Nacional, Getúlio Vargas não tinha mais condições de manter

a posição de neutralidade em relação à Segunda Guerra Mundial. Em janeiro daquele ano, na Terceira Reunião de Consulta dos Ministros das Relações Exteriores das Repúblicas Americanas, os Estados Unidos já haviam feito pressão para que os países latino-americanos rompessem relações com a Alemanha e a Itália. Vargas ficou sem saída: "com os contratos de exportação de produtos brasileiros para os Estados Unidos, com o afundamento dos nossos navios e o indisfarçável e já saliente sentimento antinazista de todo o povo" (MELLO E SOUZA, 1986, p. 217), teve que juntar-se aos Aliados.

Por isso, ao discursar durante as festividades de inauguração dos novos estúdios da rádio Nacional, no dia 18 de abril de 1942, Lourival Fontes - então do DIF - foi um pouco vago: "Não sabemos com segurança o que nos aguarda e devemos estar vigilantes. O rádio, cada manhã, pela rapidez da palavra, será sempre agente eficaz dos propósitos que nos animam e das cautelas que as contingências nos impõem." (FONTES apud MELLO E SOUZA, op. cit., p. 218)

2.4.1 - O humor

Desde o início rádio e humorismo estiveram juntos no panorama da radiodifusão brasileira. Em 1931 a rádio Sociedade Rio de Janeiro colocava no ar o programa "Manezinho e Quintanilha", proliferando-se o gênero, a

seguir, em diversas emissoras. Alguns exemplos são : "Horas do outro mundo", de Renato Murce; "Pensão do Salomão", criado e apresentado por Jorge Murad; "Alma do sertão"; "Piadas do Manduca"; "Hora só ... rindo"; "O Jornal humorístico", de Lauro Borges, entre outros.

"Cenas escolares", produzido por Renato Murce, transformou-se posteriormente no "Piadas do Manduca". O motivo da transformação foi a reclamação de alguns ouvintes à Associação dos Pais de Família, que por sua vez recorreu ao DIP o que provocou a retirada do programa do ar. O programa se passava em uma sala de aula com alunos indisciplinados, onde acontecia de tudo (talvez a origem da atual "Escolinha do Professor Raimundo"). Houve protestos por parte da imprensa pela retirada do programa. Murce, no entanto, modificou-o, colocando o nome de "Piadas do Manduca":

"Não desanimei: conhecendo bem a burrice da gente do DIP, apresentei o programa transformado. Não seria mais uma escola pública. Consistiria em reuniões semanais em casa de uma professora aposentada. Depois do animado bate-papo, seguir-se-ia pequena aula noturna, pondo à prova a inteligência daqueles amigos e ex-alunos ... 'Ah assim é outra coisa! Está muito bem! Não atinge a ninguém', disseram os sábios do DIP ... O programa manteve-se durante 25 anos no ar." (MURCE, op. cit., p. 62)

O papel de Manduca era feito por Lauro Borges. Outro programa humorístico de Renato Murce foi "Sorrisos Colgate", com Castro Barbosa, Lauro Borges, Jorge Murad, Del Mundo e o próprio Murce. O programa constava de uma emissora

clandestina a "PRK-20 - Zóio D'Água, 200 Velocipe na Antônia, 500 quilovate na onda" (que também mostra como até hoje o rádio busca na sua origem fontes de inspiração: não é muito diferente a linguagem de humor utilizada por alguns apresentadores de emissoras em FM). O PRK-20 seria o predecessor do famoso PR-K-30, apresentado pela rádio Nacional.

Em 1940 Murce cria o "Papel carbono", programa baseado na imitação de personagens famosos e que viria a revelar os nomes de José Vasconcelos e Luiz Gonzaga, entre muitos outros. O programa iniciou na Rádio Clube do Brasil e posteriormente também iria para a Nacional. Na rádio Mayrink Veiga faziam sucesso Sérgio Porto (o Stanislaw Ponte Preta) e Antônio Maria. Outros nomes que iniciaram à época no humorismo foram Silvino Neto e Chico Anysio, assim como Henriqueta Brieiba, que já na década de 20 apresentava-se nos teatros da Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro. Como artistas cômicos podem ser citados Brandão Filho, Apolo Correia, Walter e Ema D'Ávila, Zé Trindade, Renato Aragão, Dedé Santana, Chocolate, entre outros.

Durante a Segunda Guerra, Murce escreveu um programa humorístico chamado "O regabofe dos vândalos", parodiando a peça de Júlio Dantas, "A ceia dos cardeais". Nele, apresentava figuras caricatas de Hitler, Mussolini e do Primeiro-Ministro japonês, Tojo. O sucesso foi tanto que emissoras de São Paulo e do interior do país pediam cópias para retransmitir. Também foram publicados folhetos com a

história, vendidos a "três cruzeiros velhos", tendo o resultado sido entregue à Cruz Vermelha Brasileira.

Na PRE-8, rádio Nacional, muitos programas de humor fizeram época: "Neguinho e Neguinha"; "Jararaca e Ratinho"; "Coisas do arco-da-velha"; "Alvarenga e Ranchinho", o "PRK-30", entre outros. Este último era apresentado por Lauro Borges e Castro Barbosa. Tratava-se do "rádio ilegal", mostrando o veículo pelo seu "lado avesso".

"Tudo o que acontecia no rádio real era caricaturado no PRK-30 ... nada escapava do humor corrosivo do programa: novelas absurdas, trocadilhos infinitos com a situação política do país, paródia de cantores e músicas, fina ironia com toda espécie de programa veiculado pelas rádios comerciais."(COSTA, s/d, p. 24)

O programa esteve no ar de 1946 a 1950, constando no plano da metalinguagem e da sátira do rádio. Em 1951 o PRK-30 foi para a rádio Mayrink Veiga, após rompimento entre os apresentadores Lauro Borges e Castro Barbosa. Em seu lugar iniciou "Balança mas não cai", de Max Nunes, que logo fez tanto sucesso quanto o anterior. Um de seus apresentadores era Paulo Gracindo que fazia o papel do Primo Rico, enquanto Brandão Filho interpretava o Primo Pobre, um dos quadros do programa, fazendo sucesso por 17 anos. O programa ia ao ar sexta-feira à noite e repetido no sábado à tarde, com enorme audiência.

A dupla "Jararaca e Ratinho" iniciou no rádio ainda nos anos 30, na Mayrink Veiga, a convite de César Ladeira. Eles apresentavam-se durante cinco minutos, diariamente. Jararaca

usava um violão com um formato de cobra que se enrolava em seu pescoço, de forma bizarra. Os dois ficaram cerca de um ano na emissora e, em 1941, foram para a Nacional, onde ficaram até 1945, com um programa próprio, patrocinado pelos produtos Eucalol, às 20h das sextas-feiras, um horário nobre então. O nível de audiência era cerca de 70%, conforme pesquisas da época. Em 1948 foram para a Tupi, retornando à Nacional em 1955.

"Transformar o desprazer em prazer, o que ocorre quando o público acha graça e ri", esta era a função básica do humor, na opinião de Jararaca. Segundo RODRIGUES (1983), a dupla explorou várias categorias do humor: o trocadilho, a surpresa, o "non-sense", o desafio, o disparate, a paródia, a imitação, o jogo de palavras e as adivinhações. O aparecimento da dupla (em 1927) de cantores, compositores, instrumentistas e humoristas, "marca um curioso momento da vida urbana brasileira, intimamente ligado ao processo de criação de um mercado interno que vinha a colocar em confronto o campo e a cidade". (TINHORAIO²³ apud RODRIGUES, 1983, p. 5) Como a indústria internacional do lazer ainda não estava organizada para fins de dominação dos mercados dos países menos desenvolvidos, "era aos próprios brasileiros que competia criar respostas culturais para as expectativas do heterogêneo público das novas camadas das

23. Apresentação da obra de RODRIGUES, Sônia M. C. Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

idades".(Id., ibid., p. 6)

Neste sentido, a dupla Jararaca e Ratinho teve o papel de produzir uma "média do humor de caráter nacional", incorporando de maneira criativa as manifestações do humor ao nível de gosto das mais amplas camadas urbanas, ainda impregnadas de informação rural. (Id., ibid., p. 6)

Jararaca tocava violão e Ratinho saxofone - os dois cantavam, sendo muitas das músicas próprias. O "non-sense" da dupla era explorado principalmente pela indumentária e pela maquiagem:

"Jararaca e Ratinho estilizavam o matuto, nivelando-o ao grotesco, que de várias formas sempre fascinou o homem, desde o tempo dos bobos da corte. As aberrações vêm, ao longo do tempo, sendo exploradas pela cultura de massa, apresentadas como espetáculo. Jararaca e Ratinho sentiram logo que este era o seu filão."(RODRIGUES, op. cit., p. 79)

A dupla gravou 68 faixas de humor, de autoria própria, classificadas como desafio, dueto, humorismo e cômico, além de marchinhas. Há um disco de Jararaca denominado "Rádio pá virada", de 1930. O recurso da imitação não foi utilizado pela dupla, mas mesmo assim há registro de que Jararaca imitou a Carlitos e Ratinho a Getúlio Vargas. Quanto ao disparate - em que o autor assume uma atitude crítica ao desarticular o que seria um discurso solene - a dupla utilizou-se várias vezes, como no exemplo:

"O til é letra do fim
Que findá minha história;
Devemos ter alegria
Pois Alemanha chora...
E o Brasil não foi brigá

Porém festeja a vitória...
(Apud RODRIGUES, op. cit., p. 81)

Durante o Estado Novo, a dupla teve problemas com o DIP, assim como Alvarenga e Ranchinho, além de Silvino Neto, devido às críticas musicais e sátiras que faziam ao governo. Alvarenga e Ranchinho costumavam parodiar letras de marchinhas de sucesso da época, como "Vitamina GG" e "Caixinha do Ademar".

Na Nacional, inúmeros outros programas humorísticos fizeram sucesso, como os quadros "Tancredo e Trancado" e "Pimpinela", de Silvino Neto, entre outros. Com "Pimpinela", Silvino Neto fazia humor imitando a maneira de falar de uma italiana, uma brincadeira que ele costumava fazer na rádio Record, de São Paulo, onde se apresentava como cantor:

"... e o Silvino procurou o Cozzi para trabalhar aqui na Nacional como cantor. Aí o Cozzi disse: 'ô Silvino, eu acho que aqui nós já temos o Francisco Alves, o Carlos Galhardo, o Silvio Caldas ... eu tenho uma idéia para você - contar aquelas brincadeiras que você fazia nos corredores da Record, lá em São Paulo. Você tem aqueles personagens conhecidos, a Pimpinela, e você coloca isto no ar. Vai dar um bom resultado.' E de conversa em conversa surgiu o programa."
(ANDRADE, dep. cit.)

Um programa que teria tanto sucesso que, mais tarde, ajudaria a Silvino Neto a eleger-se vereador pelo Rio de Janeiro, sendo um dos mais votados. Além dos microfones, a ajuda de Getúlio Vargas também foi de valia:

"... a política deu ao Silvino Neto a vereança também porque o dr. Getúlio passou a ouvir a 'Pimpinela' e achava muito engraçado. Um dia chamou o Danton Coelho, na época das eleições aqui no Rio e disse: 'Sabe, Danton, eu soube que

a Pimpinela vai se candidatar a vereadora. Tu mandas aí a nossa turma amiga do PTB votar nessa moça que é tão simpática no rádio, fala como uma italianinha ...' Com isto, Getúlio mostrava o seu lado boêmio, também." (Idem)

2.4.2 - A radionovela

Em 1937 a rádio Nacional havia iniciado o seu programa "Teatro em casa" com tamanho êxito que, já em 1939, contratava o primeiro escritor exclusivo para o gênero, o paulista Amaral Gurgel, trazido por Celso Guimarães. Em seguida outros nomes de teatro vieram juntar-se ao grupo: Victor Costa (que seria diretor da Nacional de 1951 a 1954); Saint-Clair Lopes, Floriano Faissal e outros.

A 5 de junho de 1941, finalmente, ia ao ar a primeira radionovela no Brasil, lançada por Victor Costa. Era "Em busca da felicidade", do cubano Leandro Blanco, adaptada por Gilberto Martins e interpretada, entre outros, por Zezé Fonseca, Rodolfo Maier, Isis de Oliveira, Iara Sales e Brandão Filho. Tratava-se da primeira história radiofônica seriada e duraria dois anos no ar. O patrocínio era do Creme Dental Colgate.

A partir de então, a popularidade dos radio-atores sobrepujou a dos próprios cantores e locutores que até à época obtiam a primazia da preferência do público. Depois de 1943, após o final de "Em busca da felicidade", era lançada

"O romance de Glória Marivel", do mesmo Leandro Blanco, e iniciada a proliferação das radionovelas, começando no período noturno e estendendo-se depois, para todo o dia. Fizeram sucesso, então, "Predestinada", "Maldição", "Renúncia", "Fatalidade", entre outras. Em 1956, quinze anos após o início da rádio Nacional, as radionovelas ocupavam 50% do tempo de transmissão da emissora, num total de 14 novelas por dia. O maior sucesso do gênero, no entanto, foi a novela "O direito de nascer", do também cubano Félix Caignet, que permaneceria por mais de dois anos sendo irradiada.

"O direito de nascer" ia ao ar às 20h, tendo Paulo Gracindo no papel de Albertinho Limonta e Saint-Clair Lopes no de Dom Rafael de Juncal, além de outros atores famosos. As primeiras radionovelas foram baseadas em textos cubanos, mexicanos e argentinos, passando-se depois a "abrasileirá-las" e posteriormente a redigir totalmente no país. Entre 1940 e 1950, a rádio Nacional irradiou 828 novelas só de autores brasileiros.

A idéia de novela para o rádio foi trazida da Argentina por Oduvaldo Viana que estivera exilado naquele país. Em seu retorno, trouxe "muito material e o nome que permaneceu aqui: novelas". (BELLI, 1980) Os "scripts" foram inicialmente recusados no Rio de Janeiro e acabaram sendo introduzidos em São Paulo, com a novela "Predestinada", na rádio São Paulo, em 1941, quase ao mesmo tempo que "Em busca da felicidade", pela Nacional do Rio de Janeiro.

As radionovelas, irradiadas nas grandes capitais, posteriormente eram vendidas às emissoras do interior que as radiofonizavam também. Antes da era do transistor, elas eram contadas aos demais, no interior do país, por aquele que a ouvia e que, ao fazê-lo, "floreava e incorporava capítulos." (ROSA²⁴, 1956, p. 469)

Em 1944 a Standard Propaganda criou o primeiro departamento de rádio no Brasil, onde foi montado estúdio de gravações para a radiofonização de novelas, como "O Vingador". Muitas eram patrocinadas pela Colgate-Palmolive e pela Gessy-Lever.

A temática das radionovelas era similar à das telenovelas atuais, baseando-se principalmente nos conflitos humanos. Nelas estavam presentes a ambição, a culpa, os problemas de ascensão social, a busca do sucesso, o medo, a solidão, o trabalho, etc. Havia, assim, um processo de projeção-identificação entre autor e público, utilizando linguagem que se desenvolvia mais a nível do imaginário do que da vida cotidiana.

"Tias Gaby, Laura, Olga, Hortência gostavam de novelas porque eram divertidas, tristes ou fortes, porque as distraiam ou faziam sonhar, viver coisas impossíveis na vida real, porque ensinavam algumas verdades ou porque a pessoa tinha sempre seu pouquinho de espírito romântico. Quando lhes perguntei por que gostavam mais de novelas que de livros, protestaram: que

24. ROSA, Guimarães. "Dão-Lalalão" (O Devente) in Corpo de Baile (Sete Novelas). 2º vol. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, 4ª ed., p. 469.

bobagem, como se podia compará-los, os livros eram cultura; as novelas simples divertimento para passar o tempo." (VARGAS LHOZA, 1977, p. 73)

Pode-se dizer então, conforme HABERT (1974), que o conteúdo das radionovelas era baseado no romanesco e no sentimental, introduzindo o cotidiano e narrando aspectos históricos. Mesclava-se realidade com imaginário, fantástico com cotidiano, oportunizando aos ouvintes resolverem seus próprios problemas com essas soluções mágicas, introduzindo elementos constantes e convencionais.

A temática do amor era muito utilizada, baseando-se principalmente no trio amoroso - herói, heroína, vilão, surgindo mais tarde outros personagens que, ainda segundo a autora, conduziam o enredo até a cristalização dos sonhos dos ouvintes. A técnica da trama constituía-se em um equilíbrio inicial, uma ruptura/desequilíbrio e a retomada do equilíbrio ao final da radionovela.²⁵

Por outro lado, o diálogo entre os personagens não permitia identificar a classe social, pois o pobre falava igual ao rico, a criança igual ao adulto, sendo a narrativa

25. CASQUEL MADRID, André. Aspectos da Teleradiodifusão Brasileira. São Paulo, 1972. Tese de Doutorado apresentada na ECA/USP, caracteriza a radionovela brasileira em três fases: a primeira, relacionada com o seu lançamento, oferecendo mensagens de evasão, potencialmente capazes de provocar descompressão emocional como "Em busca da felicidade"; a segunda, como a tentativa de reproduzir diretamente a vida em seu movimento real. Como exemplo, cita "O direto de matar" e "Os transviados", de Amaral Gurgel, de 1953, em que os temas passam a projetar as necessidades do homem face às contingências da industrialização e da urbanização. A terceira fase seria constituída pela adaptação de obras literárias, como "Os miseráveis", de Victor Hugo, feita por Otávio Gabus Mendes.

enriquecida por detalhes e pormenores, aproximando o mundo urbano e civilizado sem, no entanto, destruir as antigas crenças e fundamentações. (Id., *ibid.*, p. 105)

A origem da radionovela pode-se dizer que se encontra no romance-folhetim do século passado. No Brasil até a década de 40 eram vendidos folhetins de porta em porta, com histórias romanceadas. A novela no rádio veio a substituir este gênero gráfico que também era explorado através do teatro circense e que, mesmo após o advento do rádio continuou a conviver com este na periferia das grandes, médias e pequenas cidades brasileiras.²⁶ É interessante salientar o fato de que romances universais como os de Victor Hugo e de outros autores que circulavam com sucesso desde o século anterior sob a forma de folhetins, foram ter suas adaptações tanto no rádio como no circo e, também mais tarde, na televisão. E desde o seu início, na França, este gênero esteve sob o signo do entretenimento.²⁷

A defasagem entre o início da radionovela no Brasil (1941) e em outros países da América Latina - Cuba (1935) e Argentina (1931) - deve-se, principalmente, conforme ORTIZ (1989) ao fato de que "até o final da década de 30, faltava ao sistema radiofônico brasileiro uma estrutura realmente comercial", o que, por seu turno, provocou o prolongamento

26. No Brasil, na década de 50, a Revista do Rádio publicava semanalmente, os capítulos das radionovelas que iam ao ar.

27. Para um estudo sobre o circo e o rádio, consultar MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Brasiliense, 1984.

A Canção do VAGABUNDO

NOVELA DE CHIARONI
BASEADA NO LIVRO DO
MESMO NOME
★
TRANSMITIDA PELA RA-
DIO NACIONAL

(Cont. do número anterior)
ROBINA — Alô logo, Alvaro,
(OT) — Alvaro!
ALVARO — (AFASTADO) —
Sim.
ROBINA — Você sabe que eu
estou incumbida de vigiá-lo, não
sabe?
ALVARO — (AFASTADO) — Sim.
ROBINA — Dentro de um mês,
eu deverei apresentar um relatório
a você.
ALVARO — (AFASTADO) — Eu
já sabia. Mas por que me diz isso?
ROBINA — Porque eu não pre-
ciso de um mês. Zeta maninha ba-
nou. Eu deveria escrever 20 pági-
nas, para dizer se você é ou não
é o homem capaz de derrotar Otá-
viano. Mas para que 20 páginas?
Apenas, em mala limpa, escrever
"Okay, Rosina". É quanto basta.
ALVARO — (AFASTADO) — O-
brigaço, Rosina.
ROBINA — Ainda uma última
coisa, Alvaro. Já que Orlando vai
trabalhar conosco, não seria mé-
lhor que ele o acompanhasse?
ALVARO — (AFASTADO) —
Tem razão. Venha, Orlando. Mas
venha rápido, porque...
ORLANDO — (SAINDO) — Vo-
cê tem pressa. Eu sei. Vamos.
ESTÚDIO — FECHA PORTA.
ROBINA — (BAIXINHO) —
"Okay, Rosina".
ELZA — Bem, Rosina. Já esta-
mos.
ROBINA — Estamos o que, mi-
nha senhora?
ELZA — Estamos a sós. Não era
isso que você queria?
ROBINA — Sim, era isso que eu
queria. E a senhora?
ELZA — Eu também! Porque
quero que você me explique o que
fizram com meu filho... Ele
não é o mesmo! E eu sei que ele
está sofrendo! Sofrendo muito,
porque o vagabundo que ele diz
que morreu não morreu! Está ane-
has amarrado e amofinado den-
tro daquela terno novo!
ROBINA — Eu julgo que a sen-
hora pudesse explicar-me tudo!
Eu quero saber tudo a respeito de
Alvaro! A sua infância, os seus li-

vroz, os seus amigos, a sua vida!
E principalmente quero saber quem
é ela.

ELZA — Ela quem?
ROBINA — ELA!
ELZA — Oh... sim... Ela...
(OT) — Mas por que faz tanta
questão de saber?

ROBINA — Porque uma moça
tem o direito de saber quem é a
sua maior inimiga. Eu acho que
tenho esse direito!

FIM DO DECIMO CAPITULO ★ DECIMO PRIMEIRO CAPITULO

ELZA — Agora meu filho tinha
pressa. Na manhã em que ele apa-
receu, acompanhado de Rosina
Malaparte, era um moço tão dife-
rente do Alvaro que eu conhecera
até ali! Estava bem vestido. Tinha
o olhar forte, dominador, do ho-
mem que sabe o que quer, e não
respeita obstáculos. Mas a maior
surpresa veio quando ele saiu, a-
companhado de Orlando. Rosina
quis ficar sozinha comigo. Quería
saber tudo a respeito de Alvaro, e
principalmente queria saber quem
era ELA. Adivinha, certamente,
que havia uma mulher como ca-
nha de toda aquela transformação.
E quando eu estranhei o seu in-
teresse por meu filho, Rosina ex-
placou-me ainda mais (SAINDO)
— com a sua resposta.

CONTROLE — CORTA.
ROBINA — Eu quero saber quem
é ela... Sim, porque uma moça
tem o direito de saber quem é
a sua maior inimiga. E eu acho
que tenho esse direito.

ELZA — Sua maior inimiga...
Então qualquer outra moça, pelo
simples fato de ser querida por
Alvaro... tornar-se sua inimiga?

ROBINA — Sim, senhora.
ELZA — Quer dizer que você...
sente raiva?

ROBINA — A senhora conhece
alguém que não goste?

ELZA — Que posso dizer? Ele
é meu filho! Ainda que eu conhe-
cesse, não acreditaria... Mas vo-
cê... você que é uma moça rica,

viajada... Como foi?
ROBINA — Isso é uma coisa que
a gente sabe que é, mas nunca
sabe como foi... Do resto, não in-
teressa, nem adianta saber. Pois
se é um mal, não se pode reme-
diá-lo. E se é um bem, não se de-
saja perdê-lo. Bem ou mal, o pri-
meiro dia em que avistei Alvaro,
com os cabelos despendeados e a
camisa aberta ao peito, foi um dia
de transformação para mim... Eu
julgava ter conhecido e — até cer-
to ponto — desprezado, todos os
tipos de homens. Mas Alvaro era
o tipo que ainda me faltava co-
nhecer, e que não poderia despre-
zar. Inteligentemente parece que
cheguei um pouco tarde. Há uma
outra que talvez de remover, para
abrir o lugar para mim. Porém eu
não poderei fazer nada sem antes
saber quem é essa outra.

ELZA — Essa outra é, como o
próprio Alvaro, uma criatura que
se transforma. A primeira vez que
eu a vi, estava nos braços de Al-
varo, desmaiada.

ROBINA — Desmaiada nos bra-
ços de Alvaro?

ELZA — Sim, era uma pobre
criatura que tinha escapado de
inofrer afogada no rio. Alvaro sal-
vou-a e trouxe-a para casa. Apa-
rentemente era uma moça infeliz,
sem família, sem ninguém. Or-
lando e Luzia protestaram porque
Alvaro trouzera uma pobre — se-
bem que linda — moçinha para
dentro de casa. E um belo dia,
finalmente, descobriram quem ela
era!

ROBINA — Quem era?

ELZA — Maria Célia Otaviano!

ROBINA — Maria Célia Otaviano?

ELZA — Da família Otaviano?

ROBINA — Filha de Gláudio Otaviano!

ROBINA — Meu Deus! E' assim-
brosal! Como os caminhos se en-
contram, se cruzam! Filha de Otaviano!
Se fosse qualquer outra,
eu a odiaria por causa de Alvaro...
Mas a casa eu já odeio por
causa do meu pai!

(Continua na página seguinte)

(Cont. da página anterior)

ROBINA — Não me peça para
explicar agora. É uma história
muito antiga, mas que ainda não
teve seu fim. Nós — eu e você —
vimos da Europa para encerrá-
la. E a encerraremos. (OT) — Mas
conte-me mais. Como se passou
tudo?... Até que ponto Alvaro
ama essa filha do Otaviano?

ELZA — Até um ponto muito a-
diantado. Orel que é a primeira vez
para ele e para ela também. Quan-
do o sr. Otaviano soube que sua fi-
lha estava aqui, veio buscá-la. Quis
dar a Alvaro 50 mil cruzados de re-
compensa, mas ele recusou, e foram
os irmãos dele que ficaram com o
dinheiro. Maria Célia foi levada
para casa, ao encontro do seu noi-
vo, o secretário do pai dela. Para
Alvaro, nada disso tinha impor-
tância alguma. Níveis sociais, for-
tunas, prestígio, importância, in-
teresses... nada disso existia para
ele. Ontem à noite, Alvaro foi ao
palacete Otaviano, para pedir Ma-
ria Célia em casamento!

ROBINA — Então não é preciso
dizer mais nada! Eu posso imagi-
nar a reação daquela família de
criminosos interesseiros, diante da
atitude simples, infantil de Alvaro.
Arram-lhe na cara, e o expul-
saram de casa!

ELZA — Não apenas isso. Mas
também Orlando e Luzia amanha-
ceram desempregados!

ROBINA — Eu não me enganei,
nem um pouquinho! É por ela
toda a transformação de Alvaro.
É para ela todo o esforço que se
dispõe a fazer. É de alcançá-la
que tem pressa! É para conseguí-
la que aceita as condições do voto
e se atria em luta aberta contra
Otaviano (ALVIADA) — Ainda
bem! Agora eu sei que não tenho
nada a temer!

ELZA — Não tem nada a temer?
Por que diz isso com esse
tom de completo alívio?...

ROBINA — É muito simples...
O maior dos meus problemas está
resolvido por si mesmo! Alvaro está
com pressa. Como todos os apre-
sados, não se detém para meditar,
se reflete um pouco, saberia
que não é possível combater o pai
e amar a filha... Pois ela se en-
gana se pensa que, quando tiver
derrotado Otaviano, a filha do
vencido possa participar da sua
vitória. Não nota, em sum, que

não é possível combater o pai sem
combater a filha!

ELZA — E você está contente
com isso.

ROBINA — Naturalmente! Pois
isso me poupa tanto trabalho!
(OT) — Mas não falemos nisso
agora... Falemos da sua mudan-
ça! A senhora vai para um aparta-
mento riquíssimo!

ELZA — Deixemos isso para mais
tarde. Eu quero ficar ainda, du-
rante todo o tempo que for possí-
vel, nesta casa, com estas paredes,
estes quadros e estas memórias.

ROBINA — NÃO é possível, dona
Elza. Alvaro tem pressa.

ELZA — É verdade! Eu me es-
queci de que Alvaro tem pressa.
Tanta pressa que, como ele mesmo
disse, será difícil acompanhá-lo!

ROBINA — Não se preocupe!
Aqueles que o amam o acompa-
nham, mesmo que ele não queira.
Portanto — mesmo que ele não
queira — nós o acompanharemos!
Eu pelo menos, o acompanharei!

CONTROLE — PASSAGEM MU-
SICAL.

FELIZ — Olha as gravatas, sen-
hores! Gravata, animal, de pura
seda... e perdão, Gravata de pura
seda animal... Apenas 10 cruzados
cada uma. Nunca se viu nada
mais barato... Gravatinhas, sen-
hor...

ALVARO — (ENTRANDO) —
Feliz, bom dia.

FELIZ — Gravatinhas de todos
os tipos para todos os tipos... E
todas pelo mesmo preço... o preço
de propaganda... (CONTINUA).

ALVARO — Feliz, você não está
me ouvindo? Não está me vendo?

FELIZ — Tou sim, Alvaro. Mas
eu queria só que você percebesse
como isso é pau. Há três dias que
eu falo com você, mas, você não
me vê, nem me escuta.

ALVARO — Você tem que me
perdoar, Feliz. Eu preciso de vo-
cê.

FELIZ — Eu também preciso de
você. Há dias que eu preciso de
você, para lhe dizer que fui en-
contrar Safira na vendinha da
beira da estrada... Dona Opportu-
nidade estava tão diferencial! Me
pedia que fosse buscar a filha de-
la... Que trouxesse ela para ca-
sar com ela... que eu não sou um
"carnelito" ordinário como diz
que eu era...
(Continua no próximo número)

O script da novela
era reproduzido se-
manalmente na revis-
ta (Revista do Rádio
nº 49, 15/08/1950 p41)

A peça de rádio-teatro que hoje condensamos, num trabalho de SANDRA, foi apresentada pela Tamora, numa produção de Aldo Madureira, em seu "Teatro das Duas e Meia", programa que a B-7 leva a ar diariamente. O tema da curiosa história tem por base as rixas conjugais que muitas vezes podem causar a intrusão de pessoas mal intencionadas.

A IRMA

Casal feliz e apaixonado eram Dolores e José Roberto! Paz conjugal absoluta e a única discussão que poderia existir naquele lar era causada apenas por isso:

— Gosto muito mais de você que você de mim, Dolores!

— Isto nunca! Gosto muito mais de você que você de mim, José Roberto!

As vezes, até briga havia... pois um queria provar que seu amor sobrepujava o do outro. E tudo continuaria assim, não fôra a chegada de uma solteirona, irmã de Dolores, que resolveu se instalar no lar tranquilo e venturoso do casal. Antes que Teresinha fôsse perturbar aquela paz doméstica, surgiram as primeiras discussões desagradáveis.

Histórias que o Rádio Conta

— Não detesto sua irmã, Dolores; mas já pensou nos transtornos que isso nos causará? Teresinha é de gênio complicado, rabugenta e por ser uma frustrada sentimental não pode tolerar a felicidade amorosa dos outros!

Mas Dolores tanto fez, empregou tanta doçura em seu pedido que José Roberto deu o necessário consentimento para que a cunhada Teresinha fôsse morar com eles.

PRINCIPIO DO FIM

Desde o dia da chegada daquela horrível criatura (30 anos, pernas tortas, um tanto estrábica e com quatro verrugas negras salpicadas pelo rosto macilento), tudo se transformou naquele ninho onde a paz reinara absoluta. Estas cenas eram diárias:

— Dolores, vamos ao cinema?

— Impossível, querido. Tenho de ficar em casa porque Teresinha não quer ficar só. Vá só, meu bem.

José Roberto explodia:

— E' demais! Nunca fui ao cinema sem você.

E num repente:

— Pois bem, irei só. Hoje e sempre.

O DESASTRE SENTIMENTAL

Bem que a incrível Teresinha tratou a princípio, de adular o cunhado. Era "meu cunhadinho" para cá, "meu cunhadinho para lá". E como viu infrutíferos seus esforços de conquistar as boas graças do cunhado, tornou-se sua terrível inimiga. José Roberto, por sua vez, para fugir da odiosa presença de Teresinha, passou a ficar fora de casa o maior

tempo possível. Do escritório, ia jantar com Armando, seu sincero amigo, e dali iam para cabarés. Mas no ambiente impuro, José Roberto se lastimava:

— Armando, detesto isto aqui. Só me sinto feliz junto de minha esposa. Mas enquanto aquela tal de dona Teresinha das verrugas pretas estiver lá em casa, levei esta vida de orgia. Mulher odiosa, a minha cunhada.

Em seu lar, Teresinha distilava seu veneno, na triste Dolores:

— Seu marido não vale nada. Nenhum homem presta. Eu vivo muito bem sem esses miseráveis! Separa de seu marido, Dolores, dêsse farrista que não passa de um canalha.

— Mas eu amo meu marido, minha irmã! Sou louca por êle!

E tanto fez essa vibrazinha, que os primeiros passos para um desquite litigioso já iam ser dados.

O ANJO BOM

Armando, o amigo leal de José Roberto, apareceu como anjo bom. Procurou Dolores, exibindo uma carta, escrita por Teresinha a José Roberto.

— Dona Dolores, achei esta carta no escritório de seu marido. Leia.

Era uma carta em que Teresinha confessava ao marido de Dolores, seu cunhado, que o amava desesperadamente, motivo pelo qual tinha ido morar com eles.

— Irmã maldita! Traidora! Agora compreendo porque meu adorado esposo fugia de nosso lar como o diabo da cruz! E êle tão bom, que preferiu passar por marido infiel a me dar conhecimento da tremenda verdade!

A VIBORA DEIXA O NINHO DE AMOR

Dolores explodiu com Teresinha:

— Deixe esta casa imediatamente! Sei de tudo. E vá embora antes que eu perca a cabeça, sua vibora!

Teresinha das verrugas pretas deixou aquêle lar, apavorada. E tudo voltou a ser azul, com pintinhas cor de rosa. O tempo de mal entendidos foi superado pelo de juras de amor! O lar Dolores — José Roberto voltou a ser aquêle ninho de amor, quase destruído pelo vendaval do despeito de uma fracassada sentimental.

E quando Armando, que foi o anjo bom da reconstituição de tão linda ventura, os via como namorados, pensava sorrindo:

— Bem, aquela carta era falsa. Forjada por mim, numa imitação perfeita da letra de Dona Teresinha das verrugas pretas. Não há de ser nada... Valeu a pena meu pecado!



So
vencem
OS
FORTES...

Vença com

VITANUTRI

de eficácia comprovada nos estados de debilidade, esgotamento, desnutrição e convalescências.

TÔNICO VITANUTRI
UM PRODUTO "NEOVITA"

CAIXA POSTAL 5275 — RIO

da fase de amadorismo do rádio nacional, como já foi citado anteriormente.²⁸

Esta defasagem iria influir também sobre a temática das radionovelas brasileiras, uma vez que na Argentina, por exemplo, onde o gênero iniciou na década de 30, a temática rural era muito forte, dando passagem mais tarde ao conteúdo urbano, com a industrialização do país e a migração interna em direção a Buenos Aires. No Brasil, como a radionovela só iniciou na década de 40, após a importação das novelas cubanas e argentinas, os autores nacionais já começaram a trabalhar sobre temas urbanos, com uma presença menor do rural.

Em 1943 foi criada a primeira música-tema para radionovela: "Ternura", de Amaral Gurgel e Lírio Panicali. O sucesso foi tanto que a gravação em piano, vendeu 10 mil exemplares na primeira semana da novela, tendo sido regravada em 78 rotações com a interpretação de Francisco Alves:

"Li nos olhos teus
a luz dos meus
num beijo dado a medo
morrer o teu segredo ..."

O êxito de "Ternura" estimulou outros autores a seguirem o mesmo caminho: Giuseppe Ghiaroni em suas novelas "Vidas mal traçadas" e "Lamento árabe" solicitou a

28. Sobre a origem do folhetim e da radionovela ver ORTIZ, Renato e outros. Telenovela. história e produção. São Paulo, Brasiliense, 1989; MARTIN-BARBERO, Jesus e MUÑOZ, Sonia (coord.). Televisión y melodrama. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

colaboração da flautista Dante Santoro para compor músicas especiais, segundo SAROLDI e MOREIRA (op. cit., p. 61). Mas o sucesso maior caberia a Mário Lago e Francisco Alves com "Fracasso", um samba-canção para a novela com o mesmo nome, em 1946.

Mário Lago trabalhou na rádio Nacional de 1949 a 1964:

"Eu, Dias Gomes e outros reconhecidos comunistas fomos contratados pela Nacional. E fui sentir pressão maior no tempo de Dutra. Eu fui demitido a primeira vez naquela época, por uma posição anti-imperialista. Fui interpelado por causa de uma novela religiosa. Quer dizer, o governo Dutra foi uma confirmação do primeiro governo de Vargas, uma continuação do Estado Novo, ao qual ele havia servido." (LAGO, dep. cit.)

Havia à época, uma preocupação com "a moral e os bons costumes". Nas novelas, por exemplo, não era permitida a utilização da palavra "amante", numa norma da própria rádio Nacional. Ciente da sua abrangência e penetração a emissora preocupava-se em "educar o público através das novelas, inculcando no ouvinte bons sentimentos, maneiras corretas de agir em sociedade". (VASCONCELOS apud SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 59) A época, o rádio reinava absoluto como o grande veículo de massas, levando-o à crença de uma onipotência em que não cabiam ainda estudos sobre a questão da reelaboração dos conteúdos feita pelo receptor, no caso o radio-ouvinte.

2.4.3 - A música

A música sempre teve papel relevante no rádio, desde o seu início. Na fase amadorística, na década de 20, quando havia a grande preocupação com o papel educativo do veículo, muita música clássica, óperas, saraus ao piano foram irradiados. Mas já na segunda metade daquela década começava a música popular brasileira a se fazer presente nas emissoras. Renato Murce criaria, então, o primeiro programa folclórico do rádio brasileiro, com a apresentação de maxixes e chorinhos. Um desses, "O passarinho do Má", de J. Amorim, fazia uma crítica velada ao governo de Artur Bernardes. São dessa época, também, os conjuntos que tocavam músicas regionais "O Bando dos Tangarás", comandado por Almirante, com a participação de Noel Rosa, João de Barro, Henrique Brito e Alvinho; e "Os Gaturamos", dirigido por Renato Murce, acompanhado por Rogério Guimarães, Pery Cunha, Lourival Montenegro, Rubem Bergman, Didi do Pandeiro e Dario Murce. Além de tocar em festas, cafés, no carnaval, eles começaram a se apresentar no rádio.

A conjugação de rádio e cantores fez com que a música popular deslanchasse realmente. São dessa época Mário Reis, Francisco Alves, Castro Barbosa e Carmen Miranda. Também o grupo pernambucano "Os Turunas da Mauricéia", trazidos ao Rio de Janeiro pelo **Correio da Manhã**, ajudaram a difundir cada vez mais a música nacional.

Na época também irradiava-se muito tango, bolero e

músicas caribenhas, rumbas e valsas, músicas francesas, italianas e portuguesas, até a década de 40, quando os Estados Unidos e sua política de "boa-vizinhança", começaram a investir na aproximação com a América Latina, levando artistas daqui para se apresentarem lá e vice-versa, passando a influir também através da música. Neste sentido, a primeira fase musical do rádio, além de nacionalista, foi mais universalista, mais abrangente, fechando-se mais tarde numa direção mais norte-americana.

Na rádio Nacional a música teve uma presença forte desde o seu início. Ela contava com uma orquestra de jazz, uma de tangos, a regional e a Grande Orquestra de Concertos, com a regência do maestro Romeu Ghipsman. Nesses primeiros anos, foram fundamentais as presenças de Radamés Gnattali, Lamartine Babo e Almirante, este criador de vários programas na emissora, como "Curiosidades musicais", "Caixa de perguntas", "Instantâneos sonoros do Brasil", "Tribunal de Melodias", entre outros, todos em geral sobre o folclore brasileiro e as origens da música popular urbana.

A capacidade de pesquisador musical de Almirante seria reconhecida pelo escritor érico Verissimo que, em 23 de junho de 1950, escreveria uma carta solicitando o auxílio do radialista:

"Tomo a liberdade de pedir-lhe uma série de informações de que estou necessitando para o segundo volume de meu romance 'O Tempo e o Vento' - 'O Retrato' - e que cobrirá o período entre 1909 e 1945.

a - Pode dar-me o nome de algumas

músicas de dança mais populares entre 1910 e 1915?

b - E das modinhas, lundus, etc. do mesmo período?

c - Quais os discos mais populares da famosa Casa Edison - Rio de Janeiro?

d - Pode fornecer-me a letra da canção "Talento e Formosura"?

f - E da cançoneta cujo estribilho é "Varre, varre, minha vassourinha"?

g - Quando começou a voga de 'O luar do sertão'?

h - E a de Caraboo?

Como você compreenderá, essas coisas - danças, canções, etc - ajudam a criar a atmosfera e a marcar o tempo. Como um pobre pagamento por essa sua colaboração, estou lhe remetendo um exemplar do primeiro volume de 'O Tempo e o Vento' - com um abraço do seu fã érico Verissimo." (VERISSIMO apud CABRAL, 1990, p. 258)

Assim, desde o início a Nacional contou com uma forte equipe de colaboradores na parte musical. Como na época a indústria do disco era pouco desenvolvida (num sistema de gravação em ebonites de 78 rotações) e poucas pessoas dispunham de "vitrolas" para ouvir - os grandes cantores vendiam cerca de 600, 700 cópias no máximo - a emissora começou a orquestrar as músicas mais conhecidas e a chamar a atenção do público. "Para baratear a produção, as gravações eram feitas apenas com o cantor e um violão ou piano acompanhando. Desta forma, com uma nova orquestração a Nacional começou a atrair mais público para os seus programas." (ANDRADE, dep. cit.)

Em relação à música popular, outro dado interessante é que no Brasil, ela sempre registrou, através de suas letras, o cotidiano do país. Tanto que Almirante preocupou-se em registrar o fato em uma série de programas radiofônicos

veiculados em 1942, intitulada "A história do Rio pela música".

A história contada através dos personagens também é uma constante na música popular brasileira. E Getúlio Vargas foi um dos grandes inspiradores, desde 1929 quando se candidatou à sucessão de Washington Luiz. SEVERIANO (1983, p. 2) fez um levantamento dessas músicas:

"São os mais diversos flagrantes de Getúlio como candidato à presidência: 'Getúlio não te mete com seu Júlio'; revolucionário vitorioso: 'vinde a nós bravos Getúlios'; chefe do governo combatido pelos paulistas: 'o Getúlio vai se arrepender da caminha que nos quis fazer'; presidente, às vésperas do golpe de 37: 'na hora quem vai ficar é o seu Gegê'; ditador, no Estado Novo: 'se veio ao mundo foi Deus quem quis, o timoneiro está com o leme do meu país'; em 46, depois da deposição: 'quem não conhece esse baixinho, tão gordinho, que agora tá quietinho'; em 51, de volta ao poder: 'bota o retrato do velho, outra vez, bota no mesmo lugar'; e finalmente, após a sua morte: 'vocês agora não têm pai, o homem que lutou por vocês foi embora e não volta nunca mais.'"

Dentro do projeto nacionalista do primeiro governo de Vargas, na questão musical, além da apologia ao trabalho, outra tônica foi o samba-exaltação, surgido em 1939 com "Aquarela 'do Brasil", de Ary Barroso. O objetivo era a afirmação da identidade nacional, de um país promissor, futura potência econômica e cultural. Conforme GIANI (1989), os artistas e os intelectuais agrupavam-se em torno de três correntes de pensamento: a concepção estético-cultural liderada por Mário de Andrade; a antropofágica de Oswald de

Andrade e a verde-amarelista de Menotti del Ficchia. "Coisas nossas", a expressão utilizada por Noel Rosa como título de seu samba, de 1932, significava o culto do momento assim como as manifestações folclóricas, identificadas por Mário de Andrade como a própria cultura popular.

"A aquarela do Brasil" seria utilizada por Walt Disney no seu filme "Alô, amigos", de 1943, produzido dentro da política da "boa-vizinhança", que popularizou também a figura do Zé Carioca. "A aquarela do Brasil" passou a ser "o paradigma do novo gênero de samba" (Id., ibid., s/p), prestando-se a interpretações jazzísticas e à abertura da música brasileira no mercado americano do disco e do cinema em escala mundial. O surgimento do samba-exaltação coincidiu, ainda, com a chegada de Carmen Miranda e o Bando da Lua nos Estados Unidos, em 1939, patrocinados pelo DIP - tudo dentro da nova política de cooperação.

A importância da música era tal, naqueles anos, que em 1940, ao ser comemorado o quarto aniversário da Nacional, constavam da programação: "Desfile dos grandes programas da PRE-8", que trazia "os arranjos modernos de Radamés", constando de antigas músicas brasileiras orquestradas com ritmos novos; "Valsa, divina valsa", programa produzido e apresentado por Lamartine Babo na série "Vida musical e pitoresca dos compositores"; "Curiosidades musicais", de Almirante, "Instantâneos sonoros" com "congadas" e, "Ondas sonoras de 1940", com músicas de João de Barro, Dorival Caymmi, entre outros. Finalizando, o lançamento de "Onde o céu

é mais azul", um samba-exaltação de Alcir Fiores Vermelho, João de Barro e Alberto Ribeiro.

Em 6 de janeiro de 1943 foi criado o programa "Um milhão de melodias", patrocinado pela Coca-Cola e servindo para o lançamento do produto no Brasil. O esquema consistia em irradiar duas músicas atuais, duas antigas e três estrangeiras de sucesso. Para ele, foi criada a Orquestra Brasileira de Radamés Gnattali - "o objetivo era nacionalista: dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras ... para dar um estilo americano, como Benny Goodman e sua Orquestra". (SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 30)

Outros programas de sucesso da emissora na linha musical, foram "Vida musical e pitoresca dos compositores"; "Cavalgada da alegria", patrocinada por Melhorai; "Dona música" e "Festivais G.E.". Como consequência, o Arquivo Musical da emissora tornou-se uma dependência importante a partir dos anos 40.

Em 1945, quando Vargas foi deposto, era a seguinte a posição da música dentro do contexto da rádio Nacional: 26,9% - música variada; 11% - música popular brasileira; 4,4% - música clássica, totalizando 42,3% da programação. O restante era de 14,3% - radionovelas; 14,1% - variedades; 11% - informativos e crônicas; 9,9% - cultura física; 4,4% - programas educativos e 4% - programas de auditório. (ANDRADE apud SAROLDI e MOREIRA, op. cit., p. 54)

2.4.4 - Os programas de auditório

A inauguração dos novos estúdios da Nacional provocou outro fenómeno: a expansão dos programas de auditório. Tendo suas origens nos anteriores programas de calouros, iniciados por volta de 1935, os programas de auditório da Nacional tiveram impulso com Almirante e o seu "Caixa de perguntas", lançado no dia 5 de agosto de 1938. Além de dirigir perguntas valendo prêmios às pessoas do auditório, Almirante descia do palco e ia de microfone na mão ao encontro do público "para colher as respostas e desmistificar de uma vez por todas o ritual das transmissões radiofônicas, ainda sujeitas a um certo mistério para o grande público". (TINHORAQ, 1981, p. 65)²⁹

O pioneirismo de Almirante inspiraria, a partir da década de 1940, uma série de outros programas de auditório, "evoluindo em muitos deles a idéia da distribuição de prêmios para a fórmula dos concursos, o que passaria a conferir às platéias das emissoras de rádio um animado espírito de festa popular, com músicas e sorteios, em tudo semelhante ao clima dos arraiais das igrejas do interior em dia de quermesse". (Id., *ibid.*, p. 65)

A necessidade de aproximação com o público iria fazer

29. O único insucesso da carreira de Almirante viria através do programa de auditório denominado "Programa de reclamações", proibido de ir ao ar pelo DIP em 1939, uma vez que possibilitava ao público opinar. Na mesma linha, em 1950, Juan Perón viria a proibir um programa de "Perguntas e Respostas" de uma emissora de Buenos Aires.

desaparecer os vidros que separavam os atores radiofônicos da platéia. Na Nacional o esquema foi instalar uma espessa lâmina de vidro que podia ser suspensa com a ajuda de um motor, quando necessário. "Transformados pois os auditórios de rádio em arraial-circo-teatro, começaram a multiplicar-se os programas ao vivo."(Id., ibid., p. 65) Outros programas que surgiram foram "Picolino", de Barbosa Júnior, o de Paulo Gracindo (continuado por César de Alencar até 1964), o de Manoel Barcelos, e o de Iara Sales e Heber Bôscoli, o "Trem da alegria", entre outros. A "Hora do tiro" (depois a "Hora do pato") também havia sido um dos precursores na Nacional em 1938.

Outra consequência do sucesso dos programas de auditório foi a disputa, por parte das emissoras, para a contratação dos "cartazes", nome dado à época aos artistas famosos e com as condições necessárias de apresentação em rádio e palco - e que se tornariam os ídolos de massa. Por outro lado, a contratação de "cartazes" cada vez mais caros, começou a ameaçar a economia das emissoras de rádio o que levou à cobrança de entrada para os programas de auditório, reequilibrando as finanças das rádios.(TINHORAO, 1986)³⁰

A abrangência da Nacional no território brasileiro levaria à divulgação cada vez maior dos "cartazes" urbanos. Por outro lado, estes artistas começaram a viajar pelo país

30. A mesma discussão sobre a cobrança de entrada para os programas de auditório teria lugar na Argentina, nos anos 50.

e a se apresentar ao vivo em outros locais, ao mesmo tempo que atrações regionais também começaram a ter vez em outros centros. E o público era constituído não só pelos do auditório mas por todos aqueles que, no Brasil inteiro, ouviam a Nacional.

A fórmula dos programas de auditório incluía diversos quadros e constituíam-se num tipo de espetáculo com características bem brasileiras:

"Mistura de programa radiofônico, show musical, espetáculo de teatro de variedades, circo e festa de adro (o que não faltavam eram sorteios), esses programas chegaram a alcançar uma dinâmica de apresentação que conseguia manter o público dos auditórios em estado de exaltação contínua durante três, quatro e até mais horas. Para isso, os animadores dos programas contavam não apenas com a presença de 'cartazes' de sucesso garantido junto ao público, mas ainda com a colaboração de grandes orquestras, conjuntos regionais, músicos solistas, conjuntos vocais, humoristas e mágicos, aos quais se juntavam números de exotismo, concursos à base de sorteio e distribuição de amostras de produtos entre o público."(Id., ibid., p. 70)

Uma consequência natural dos programas de auditório foram os (as) fãs que, com o tempo, se organizaram em fãs-clubes, criando inclusive disputas de torcidas pelos artistas preferidos. A alimentação de informações que inicialmente era feita pelo próprio rádio passou também a ter nas revistas uma fonte de divulgação. Do final da década de 30 em diante algumas revistas já informavam sobre o rádio, entre elas, Carioca, Promove, Vida Doméstica, A Voz

Fotos de WILSON LOPES

PAZ NO RADIO!

Marlene e Emilinha são boas amigas



Texto nas páginas seguintes

7

No auge dos programas de auditório (Radiolandia Ano 1 nº31, 6/11/1954 p.7)

Revista do Rádio



**PEDRO
RAIMUNDO**

49 15 DE AGOSTO 1950

edição semanal

CR\$ 5,00 EM TODO O BRASIL

Capa da Revista do Rádio - 15/08/1950



Após o churrasco, o diretor da REVISTA DO RÁDIO fez entrega de pâmulas deste semanário aos artistas presentes e, inclusive, ao funcionário mais antigo da empresa, Ademar de Almeida. Na gravura aparecem Roberto Linhares, Adolfo Cruz, Ademar de Almeida e outros.

Flagrante da grande mesa, em sete lances, vendo-se Arnaldo Firmeiredo, Badu e Sam na Santos, Waldeck e pessoas amigas • Na outra gravura: o sr. Victor Costa, diretor-geral do Rádio Nacional, ao lado do nosso diretor, quando apresentava cumprimentos pela efeméride.



A turma da casa: o nosso diretor ao lado de funcionários e amigos desta revista, entre os quais Afonso Maranhão e Linhares. Todos participaram do alegre churrasco comemorativo.

O NOSSO 6.º ANIVERSÁRIO: Reafirmado Mais Uma Vez o Absoluto Prestígio da "Revista do Rádio"

REVISTA DO RÁDIO comemorou a 1.º de fevereiro mais um aniversário, o sexto, de sua fundação. Os festejos culminaram com a realização de um grande almoço de mais de durentos talheres, na Churrascaria do Calabouço. Estiveram presentes, além de todos funcionários e colaboradores da empresa, inúmeros artistas e personalidades do rádio, positivamente, mais uma vez, o incontestável prestígio desta publicação. Os flagrantes dizem bem o que foi a nossa festa de 6.º aniversário. Em edição próxima daremos outros instantâneos da comemoração.



Anselmo Domingos, diretor da REVISTA DO RÁDIO, cumprimentado pelos senhores Heitor Moniz e Nelson Appenquados, diretores de "Carioca" e "Manchete", respectivamente.



Sob os aplausos de Carlos Galhardo, Badu e Samaritana, Nabeol Jorre, Anselmo Domingos e outras pessoas, Dalva de Oliveira corta o bolo simbólico do 6.º aniversário.

Durante a festa, que contou com a participação de inúmeros artistas, Badu, Samaritana e outros, o diretor e o secretário-geral, os padrinhos de honra, em breve enlace matrimonial.

do Rádio, Cine-Rádio-Jornal, Cinelândia mas, principalmente, a partir da década de 40 com a **Revista do Rádio**, de Anselmo Rodrigues, lançada em 1949 (existindo até 1970) e com **Radiolândia**, um semanário, também, criada pela Rio Gráfica Editora em 1952, sobrevivendo até 1962, com uma tiragem de cerca de 60 mil exemplares. Outras menos significativas foram - **Guia Azul** (1939-1948) e **Radar** (1951-1953).³¹

Estimuladas pelo próprio rádio e pelas revistas, as fãz - em geral empregadas domésticas, costureiras, operárias, donas-de-casa - organizavam suas torcidas principalmente em torno de nomes como os de Emilinha Borba e Marlene. Assim, ao chegar a década de 50, apenas na cidade do Rio de Janeiro cerca de 50 programas de auditório eram apresentados. (TINHORAO, op. cit.) Mas o sucesso, maior dos programas de auditório foi durante os primeiros cinco anos da década de 50.

2.4.5 - Outros programas

A primeira transmissão esportiva realizada pela Nacional foi um dia após a sua inauguração, tendo Oduvaldo Cozzi como narrador de futebol. E a primeira transmissão de fora da cidade, também realizada por Cozzi, foi da "Corrida da primavera", diretamente de Petrópolis, no Rio.

31. Na Argentina, as revistas especializadas em rádio datam da década de 30, em geral, com grande consumo popular.

da primavera", diretamente de Petrópolis, no Rio.

Desde o início do rádio brasileiro, o esporte teve o seu espaço: em 1932, a 10 de fevereiro, Nicolau Tuma narrou a primeira partida de futebol pelo rádio e, em 1938, Gagliano Neto transmitiu do exterior a Copa do Mundo, realizada na França.

Oduvaldo Cozzi chegou a ser diretor artístico da rádio Nacional e outros que se destacaram como locutores esportivos na emissora foram Celso Guimarães e Aurélio de Andrade. A Nacional também inovou ao realizar um concurso para locutor esportivo, em que saiu vencedor Ademar Pimenta, que viria a dirigir, em 1938, a Seleção Nacional no Campeonato Mundial.

Além do futebol, foram incentivadas as coberturas de turfe, automobilismo, basquete e outras modalidades de esporte amador, com uma equipe de mais de vinte profissionais. Ficaram famosas as "Reportagens esportivas Brahma", aos sábados e domingos, e "No mundo da bola", diariamente, com o patrocínio de The Sidney Ross Co.. Também o "Resenha esportiva superball", aos domingos, marcou época. E a cobertura do Campeonato Mundial de Futebol, em 1950, foi o ponto culminante do esporte na emissora.

A penetração da emissora em todo o país ficou comprovada com os concursos "Melhoral dos cracks", que elegeu em 1948 o gaúcho Tesourinha e, em 1950, o pernambucano Ademir. Cada voto deveria ser acompanhado de uma cartelinha de Melhoral - no concurso de 1950 foram

enviados quase 20 milhões de votos.

O jornalismo, por seu turno, sempre esteve presente no rádio. Desde o tempo do "Jornal falado", de Roquette Pinto, na rádio Sociedade Rio de Janeiro, na década de 20. Mas era um jornalismo que não tinha as características próprias do veículo - em geral eram notícias lidas de jornais, funcionando a famosa "tesoura press".

Neste sentido, a Nacional também inovou ao organizar, pela primeira vez no país, uma redação própria para noticiários, com a rotina de um jornal impresso. No entanto, foi com o "Repórter Esso", lançado às 12h55min de 28 de agosto de 1941, que a emissora se destacou. Voltado inicialmente para a divulgação das notícias da Guerra, permaneceu no ar durante 27 anos, até 1968. O "Repórter Esso" era elaborado com base nas notícias distribuídas pela UPI - United Press International, e redigidas por redatores da agência de publicidade McCann Erickson, detentora da conta da Esso Standard de Petróleo, companhia patrocinadora.

O programa possuía um Manual de Produção próprio e obedecia a um estilo sóbrio, estilo BBC de Londres. Ficou famoso por seus slogans "O primeiro a dar as últimas" e "O repórter ocular da história". O esquema de distribuição de notícias previa que 40% fossem locais; 40% regionais e 20% internacionais.

Em relação à publicidade, pode-se dividir a história do rádio em dois períodos: antes e depois da vinda do Birô Interamericano (e das grandes agências norte-americanas de

publicidade) para o país. Na Nacional, por exemplo, os anunciantes dos primeiros anos eram Perfumaria Lopes S/A, em onda média e Leite Colônia, em onda curta. O laboratório Urodonal-Fandori foi o primeiro patrocinador a ter um cantor exclusivo: Orlando Silva, para um programa semanal, às quintas-feiras.³²

Após a vinda das agências internacionais, a publicidade passou a ser principalmente de Colgate-Palmolive, Gessy-Lever, Esso, etc, diminuindo o número das nacionais. Esta entrada de capital estrangeiro, por outro lado, proporcionou a profissionalização maior das emissoras de rádio e, conseqüentemente, a melhoria (ou o menor amadorismo) das programações.

O nome que se destacou - e se associou indelevelmente - ao "Repórter Esso" foi o de Heron Domingues, um gaúcho que em 1944, através de concurso foi escolhido para locutor oficial do noticioso. E foi quem deu a notícia sobre o fim da Segunda Guerra Mundial. A prática com a apresentação diária de quatro edições do Repórter Esso - às 8h; 12h55min; 19h55min e 22h55min - deu as condições para que o radialista implantasse em 1948 na Nacional, a redação pioneira em radiojornalismo. Além desse noticioso, a emissora prestou muitos serviços de utilidade pública, desenvolvidos paralelamente à programação normal.

32. Ainda como primeiros anunciantes da Nacional constam: Sabonte Tabarra, Oleo de Peroba, Produtos Fátima, Camisaria Imperial, todos anunciantes locais.

3. PERÓN E O RADIO: A DÉCADA DE 40

"MIS DESCAMISADOS"

"Perón no es comunista
Perón no es ditador
Perón es hijo del pueblo
Y el pueblo está con Perón ..."
("La mar estaba serena", 1945)



Perón fala pelo rádio (La historia del Peronismo nº32, Buenos Aires
março de 1983) GAM Ediciones.

Quando Juan Domingo Perón assumiu a presidência da Argentina em junho de 1946, a radiodifusão vivia o seu apogeu - emissoras bem estruturadas, grandes orquestras e atores, elencos de radionovelas, humoristas, radialistas renomados. O país vivia um clima de euforia pois sua economia estava em alta, beneficiada pela colocação dos seus principais produtos - carne e cereais - durante a Segunda Guerra. Era um país rico e feliz. A rádio Belgrano, uma das três maiores emissoras argentinas completaria 29 anos no mês seguinte ao da posse do novo presidente. Deste modo, quando Perón assumiu, a situação da radiodifusão era bem diferente daquela em que Vargas assumira a presidência do Brasil, em 1930, quando o rádio dava os seus primeiros passos.

A relação de Perón com o rádio, no entanto, não pode ser analisada isoladamente. É preciso uma noção sobre sua trajetória política e sobre o contexto que o levou ao poder para fazer-se um estudo dessa relação. Pode-se dizer que a ascensão de Perón à presidência da Argentina em 1946, como a de Vargas no Brasil em 1930, teve suas origens na crise

mundial de 1929 bem como na história do desenvolvimento político e econômico do país.

O peronismo significou, em última instância, a chegada ao poder de uma classe nova na história daquele país, conhecida como a "burguesia industrialista argentina". Esta nova força fez frente à antiga oligarquia rural que vinha se mantendo no poder graças a fraudes eleitorais até que a Lei Saenz Peña instituiu o voto livre e universal. O fato permitiu às camadas populares expressarem a sua vontade, levando Hipólito Yrigoyen, da opositora União Cívica Radical, à presidência, em 1912. Ele foi reeleito nas eleições seguintes mas, em 1930, foi derrubado pelo golpe militar conservador, comandado pelo general Uriburu (do qual Perón, capitão à época, participou num papel secundário).

A partir de então, ocorreu no país a chamada "década infame", devido à corrupção e às fraudes cometidas pelo governo. Começou uma reação em que as massas trabalhadoras tentaram produzir uma mudança unindo-se ao projeto dos militares, do qual Perón participou (após discordar do rumo tomado pela situação) e que levou à revolução de 1943. Tratou-se de um projeto de cunho nacionalista, industrialista, e que, posteriormente, venceria as eleições de 1946. Segundo HORVATH (1991)¹, "é um projeto nacional que triunfa, graças também aos erros da esquerda argentina que se une ao antigo projeto oligárquico e favorece a ascensão

1. HORVATH, Ricardo. Depoimento à autora em 19/12/91, Buenos Aires.

do peronismo". (Idem)

3.1 - A trajetória de Perón

Juan Domingo Perón nasceu em Lobos, província de Buenos Aires, em 8 de outubro de 1895. Sua primeira infância, no entanto, passou na Patagônia onde seu pai atuou como juiz de paz, além de trabalhar no campo. Em 1911 ingressou no Colégio Militar onde realizou seus estudos. Em 1926 passou para a Escola Superior de Guerra e, de 1930 a 1936, foi professor de História Militar nessa mesma instituição. Perón sobressaiu-se não só pela sua capacidade intelectual "inusual para a época", mas também pela sua aptidão esportiva: praticava esgrima, boxe e esqui. Outras características marcantes de sua personalidade eram a sua capacidade de "absorção da informação e a devolução da mesma processada ao auditório ou interlocutor", e o seu estilo histriônico, sendo o sorriso bonachão uma de suas marcas mais fortes. (CIRIA, 1983, p. 297)

Em 1929 casou-se com Aurelia Tizón, com quem não teve filhos e que veio a falecer de câncer dez anos depois. Em 1930 Perón participou do golpe militar contra o presidente Yrigoyen e, após, foi nomeado adido militar no Chile. Em 1939 foi enviado à Europa onde ficou por algum tempo na Itália, tendo também visitado a Espanha, a Alemanha, a Hungria, entre outros países. Esta sua experiência na



Gesto típico de Perón (Perón el hombre
del destino nº27 p.288) Buenos Aires, Ed.
Abril,1974

Europa, em plena Guerra Mundial e durante um período em que o fascismo estava no auge, teve forte impacto sobre suas idéias.

Na Itália, onde governava Mussolini, Perón fez cursos de política e economia nas universidades de Turim e de Milão, e pode observar a prática do fascismo em Roma. Em entrevista a Felix LUNA, em janeiro de 1969, o próprio Perón relata:

"Instalei-me na Itália, então. E ali estava sucedendo uma coisa: estava-se fazendo uma experiência. Era o primeiro socialismo nacional que aparecia no mundo. Não julgo os meios de execução, que poderiam ser defeituosos. Mas o importante era isso: um mundo já dividido em imperialismos, já andando, e um terceiro que discorda e diz: 'Não, nem com uns nem com outros, nós somos nacionalistas, mas somos nacionalistas nacionais'. Era uma terceira posição entre o socialismo soviético e o capitalismo ianque." (PERÓN apud LUNA, 1984, p. 49)

Perón sempre sofreu, por parte dos seus opositores, a fama de nazista ou fascista.² Para CIRIA (op. cit., p. 301), no entanto, "no estilo de liderança e no exibicionismo do presidente argentino podem achar-se certas características próprias mais de Benito Mussolini do que Adolf Hitler, para considerar modelos europeus". No estilo de liderança, o autor destaca a vocação esportiva dos dois governantes

2. Sobre o peronismo/fascismo ver SEBRELI, Juan José. Los deseos imaginarios del peronismo. Buenos Aires, Ed. Legasa, 1984, 4ª ed. e CIRIA, Alberto. Política y cultura popular: La Argentina peronista. 1946-1955. Buenos Aires, Ed. De La Flor, 1983.

(Perón e Mussolini) e considera que as concentrações de massas portenhas aproximavam-se mais dos "mitins romanos frente ao Palácio Venezia" do que do "wagnerismo organizativo das reuniões anuais em Nüremberg". (Id., ibid., p. 301)

Por seu lado, SEBRELI (1984) aponta as semelhanças entre o fascismo italiano e o argentino: apoio e mobilização das massas, formação de uma elite do poder composta em grande parte por marginais, criação de uma ideologia nova, aparentemente oposta à tradicional e tentativa de estruturar um Estado totalitário ao redor do partido único e do chefe carismático. Considera, ainda, que o fascismo e o peronismo, diferentemente dos autoritarismos conservadores tradicionais que procuram a desmobilização das massas, "baseiam-se, pelo contrário, na mobilização, em integração ilusória das massas populares à vida pública". Para o autor, em momento algum do regime peronista "a classe operária decidiu algum acontecimento político importante, sempre foi convocada para convalidar fatos já consumados ou que, pelo menos, iam ser manejados exclusivamente por Perón". (Id., ibid., p. 58)

Ao retornar à Argentina, de sua viagem à Europa, impregnado com as idéias sobre o que havia visto e vivido, Perón passou a fazer uma série de palestras aos militares. Desses encontros nasceu o GOU - Grupo de Oficiais Unidos, que teria importante participação no golpe militar que derrubaria o presidente Castillo em 1943 e colocaria em seu lugar o general Arturo Rawson, logo após substituído pelo

general Ramirez. Em 1944 Ramirez demitiu-se e o general Farrell assumiu a presidência.

A partir de então, Perón - à época coronel - veio a ser Chefe da Secretaria do Ministério da Guerra; Secretário do Trabalho e Previdência; Ministro da Guerra interino; Vice-Presidente da República, acumulando com os demais cargos, e, finalmente, presidente eleito.

A partir da sua atuação como Secretário do Trabalho e Previdência, Perón passou a impulsionar mudanças econômicas e sociais em favor das classes trabalhadoras, o que viria a desembocar na crise de 9 de outubro de 1945 em que se viu obrigado, pelas pressões, a renunciar a seus cargos e foi finalmente preso a 16 daquele mês. No dia 17 de outubro de 1945 ocorreu na Argentina o que é considerada a "irrupção de peronismo como movimento de massas", quando o povo, oriundo dos bairros da capital e do interior concentrou-se na Praça de Mayo e exigiu a liberação de Perón. Este, livre também de seus cargos anteriores, pode candidatar-se à presidência da República, e foi eleito a 24 de fevereiro de 1946.

O significado da data é analisado por Marysa NAVARRO (1991, p. 102):

"Em 17 de outubro nascem 'o líder' e 'os descamisados', palavra esta que origina na descrição, de tom pejorativo, com que a oposição caracteriza, aos que manifestam sua adesão a Perón e que estes assumiram como sua bandeira. Nesse dia, os trabalhadores que já o haviam aceito como seu líder, o impõem definitivamente (...) Em 17 de outubro eles se mobilizam para obter sua libertação porque se identificam com o

objetivo que ele havia delineado, porque tem medo de perder o que haviam ganho até esse momento e porque o reconhecem como protagonista de seus interesses. Sua mobilização, em um ato massivo sem precedentes no país, os converte, por sua vez, em protagonistas e o reencontro entre os trabalhadores e Perón, já transformado em líder indiscutível, passará a definir os próximos trinta anos de história argentina."

O dia 17 de outubro de 1945 passou a ser comemorado como o

"Dia da Lealdade", durante todo o período peronista.

Conforme PLA (1971, p. 80), o centro da rebelião de

1945 foi

"uma direção burguesa nacionalista, originada no exército, que pode se consolidar como direção de um movimento de massas trabalhadoras pelo papel contra-revolucionário e anti-trabalhista dos partidos dos trabalhadores tradicionais e as organizações sindicais pré-existentes".

A partir de então, a classe trabalhadora organizada nos sindicatos apareceu como "a coluna vertebral do peronismo".

O que significa, segundo o autor, que "este movimento teve conteúdo de massas e que não funcionou a nível do paternalismo populista de Vargas". (Id., ibid., p. 80) Deste modo, a classe trabalhadora argentina centralizou-se em seus sindicatos e na CGT, tendo tido um papel efetivo nos acontecimentos da época. No Brasil, por terem uma ingerência muito forte do Estado, os sindicatos não tiveram a força dos argentinos.

A vitória peronista marcava uma nova época. Também um novo elemento mudava o equilíbrio político argentino: a classe operária que havia crescido em número pela



En jura la presidencia de la Nación ante el Congreso el 4 de junio de 1946. Junto a él, el vicepresidente Dr. Quijano, a quien Evita
llamaba cariñosamente "Mar Caspio".

A posse - 04/06/1946 (NAVARRO, Marysa. Evita. Buenos Aires, Corregidor, 1981, p. 55)

industrialização de guerra e pela substituição da imigração estrangeira, que cessara quase totalmente em 1930, dava uma "gravitação eleitoral rapidamente crescente". Esta classe trabalhadora, junto com o Exército e a Igreja, formava a base política do peronismo, e foi, sem dúvida, "beneficiária importante da prosperidade que a guerra trouxe e que durou até 1949". (DONGUI, 1972, p. 391)

Além desses fatores, Perón assumiu, assim, a presidência da Argentina num momento mundial muito favorável: a Europa necessitava de alimentos após a Guerra e a Argentina dispunha de carnes e cereais. O Banco Central do país possuía reservas em ouro - cada dólar valia quatro pesos. Para LUNA (1984, p. 26):

"Em todas as partes há fome, uma fome que desespera os povos europeus e preocupa os estadistas ocidentais, cujos planos de reconstrução política partem de um postulado muito realista: ninguém pode votar acertadamente quando tem o estômago vazio ... Esta penúria pode atenuar-se com o trigo argentino, com a carne argentina, entre outras coisas. E os argentinos - começando por sua flamante equipe de governo - o sabiam perfeitamente."

A população do país, à época, era de cerca de 16 milhões de habitantes, sendo que 62,5% concentravam-se nas áreas urbanas. Situação que iria aumentar nos anos seguintes, devido à migração interna. A empresa privada era o centro da atividade produtiva do país. Havia, naquele momento, 14 emissoras de rádio em Buenos Aires, sendo somente duas oficiais. A presença do rural era forte, ainda

que "já em 1943 a produção industrial havia superado em termos de renda nacional a que provinha da agro-pastoril". (Id., *ibid.*, p. 27)

A população ocupada chegava a quase quatro milhões e meio de pessoas, das quais 31% trabalhavam em atividades básicas e 26% em atividades secundárias e uns 38% em serviços. Era uma mão-de-obra constantemente solicitada - a porcentagem de colocação sobre a oferta, em 1946, era de 82,4% e ainda não havia chegado ao seu ponto mais alto que seria de 89,3% em 1947. (Id., *ibid.*, p. 29) Era esta Argentina que, aos cinquenta anos, Juan Domingo Perón começava a governar.

Embora não contasse com o apoio dos partidos conservadores nem da elite agropecuária bem como da grande imprensa, Perón tinha a massa popular, os sindicatos, o Exército, a igreja (no primeiro governo) e a conjuntura mundial favorável ao seu lado. Assim, pode incrementar uma série de medidas econômicas e sociais que lhe dariam maior respaldo nesse primeiros anos.

Entre essas medidas estavam: a nacionalização da economia, créditos para a indústria, ocupação plena e altos salários. A renda nacional aumentou em 1954, em relação a 1943, em 55%. O país capitalizou-se e a dívida pública diminuiu em relação à renda nacional. Foram construídas centrais hidroelétricas, plantas siderúrgicas, refinarias de petróleo, gasodutos, ec. As redes férreas, os telefones, o gás foram estatizados. O analfabetismo foi reduzido e as

leis sociais do trabalhador melhoradas ou criadas, como aposentadoria, pensões, contratos de trabalho. Foram instituídas, ainda, escolas profissionais para trabalhadores, editados decretos em defesa do consumidor; provida assistência e proteção ao menor; criado o Estatuto do Peão, beneficiando o homem do campo, entre outras medidas. Nesse período também foi criada a Força Aérea Nacional e desenvolvida a frota da Marinha Mercante, o que independizou o país, em grande parte, do transporte marítimo inglês. Tratou-se, assim, de um Estado com forte orientação nacionalista.

3.2 - A imprensa

Durante o governo de fato (1943/46) e durante a campanha eleitoral de 1946, os diários tradicionais argentinos estiveram contra Perón. Segundo LUNA (op. cit., p. 121), "alguns como *La Nación* ou *La Prensa*, com um tom não isento de elitismo; outros como *Crítica* ou *El Mundo*, com uma agressividade mais direta". Assim, quando Perón assumiu a presidência, houve algumas modificações nas abordagens. O único que manteve seu estilo habitual foi *La Prensa* que viria a sofrer pressões e finalmente a ser fechado pelo governo peronista.

Os únicos jornais que apoiavam o governo eram *Democracia*, fundado no final de 1945, *El Laborista* e *La*

época. Mas Perón contava com outro poderoso aliado: o decreto expedido pouco antes de sua posse, pelo governo de Farrell, que permitia ao Poder Executivo a expropriação do papel de jornal. Com este trunfo na mão, a imprensa opositora ou independente quase desapareceu, já durante o seu primeiro mandato.

As pressões foram de diversos tipos. A do papel era uma das formas. Como não se produzia papel para jornal no país, Perón podia diminuir a cota destinada a cada um, uma vez que havia necessidade de importar através do Banco Central. Assim, por exemplo, os diários *La Prensa* e *La Nación*, tiveram seu número de páginas fixado em 16, em 1948, tendo este número diminuído para doze, em 1949. O que obrigava o jornal a diminuir a publicidade assim como o tamanho das letras e o número das seções. A proibição de enviar pelo correio os jornais opositores e mesmo os independentes, bem como a agressão contra as redações, segundo LUNA, foram formas de pressão utilizadas. Além do fechamento, em alguns casos.

Como consequência, muitos jornais deixaram de circular e os que permaneceram, tiveram que desenvolver uma linguagem em código, praticamente, quando queriam divulgar algo proibido pelo governo. O que, por sua vez, obrigava ao leitor a ter que decifrar, também. Ainda conforme LUNA, o jornalista que tinha a seu cargo seções "inocentes" sofria menos, ao passo que, aqueles que trabalhavam com a parte política, nacional ou internacional, a informação

Parlamentar, econômica ou de informação geral, o faziam sob pressão. (Id., ibid., p. 130)

Outra medida adotada pelo governo foi adquirir os jornais independentes com a finalidade de criar um monopólio estatal. Assim foi encampado o *Democracia* e a seguir a Editorial Haynes, de capital inglês e norte-americano, que editava o jornal *El Mundo*, além de várias revistas e de ser proprietário da rádio *El Mundo*. Após, veio a aquisição de vários outros, o que, conforme LUNA (op. cit., p. 128), provocou o empobrecimento da imprensa argentina:

"O monótono panorama dos diários repetindo as mesmas notícias e as mesmas fotografias, formulando comentários de idêntica intenção e de estilo parecido, a falta de competição na busca de informações, a obrigação de ajustar-se a determinadas pautas ideológicas, todo o sistema montado para fazer das publicações periodísticas outros tantos porta-vozes do governo, mediatizaram o que anteriormente havia sido o ágil e variado território do jornalismo escrito nacional."

Este era, em suma, o panorama da imprensa gráfica naquele período. Quanto ao rádio, há também semelhanças, mas, devido à sua especificidade, existem muitas diferenças, também.

3.3 - A relação com o rádio

A percepção das possibilidades políticas do rádio já era sentida pelo governo que assumiu o país logo após a

revolução de 1943. Em seguida à tomada de poder, passou a controlar as emissoras de rádio e as colocou nas mãos de um interventor. Na segunda semana de junho daquele ano todas as emissoras receberam uma circular que regulava a publicidade e pedia a eliminação total de expressões radioteatrais que "contivessem quadros sombrios, narrações sensacionalistas ou relatos pouco edificantes, o uso de modismos que rebaixassem a linguagem, etc". (NAVARRO, op. cit., p. 56) O interventor dos Correios e Telecomunicações, coronel Anibal Imbert, continuou emitindo circulares, durante o mês de julho, recomendando a "propagação do folclore em vez de tangos, determinando o número de radioteatros, de trinta minutos cada um, que as emissoras podiam emitir e a quantidade de capítulos que podiam ter". (Id., ibid., p. 56)

Ainda segundo a autora, o novo governo tinha o propósito de regular um meio de comunicação que havia crescido muito rapidamente e sem controle. "A experiência de outros países demonstrava que era um poderoso mecanismo para influir sobre o processo político e, portanto, devia ser supervisionado pelo Estado." (Id., ibid., p. 56)

Já para sua campanha às eleições presidenciais, Perón fez uso do rádio através de monólogos humorísticos - 20 ao todo - escritos pelo novelista peronista Leopoldo Marechal. E antes de sua posse, a 4 de maio, foi criado o "Manual de Instruções para as Estações de Radiodifusão", através do decreto 13374/46 de 307 artigos, que deixou os radiodifusores muito preocupados. Nele, toda a atividade da

radiodifusão estava prevista: desde como apresentar os "scripts", os conteúdos, até as expressões que deveriam ser usadas para abrir e encerrar os programas. Proibia, ainda, "formular perspectivas ou prognósticos do tempo, ou afastar-se do texto da informação oficial que as estações recebiam".

(SIRVÉN, 1984, p. 56)

Por outro lado, a Direção Geral de Radiodifusão fiscalizaria o conteúdo oral e musical dos programas, se considerasse necessário. Já o artigo 64 determinava que

"a fim de evitar que as emissoras tomem partido político ou se compliquem em tendências, campanhas interessadas, ataques pessoais, etc, os noticiosos e informações se absterão de criticar, com parcialidade ou paixões, qualquer fato, ato ou propósito determinado".

Além disso, todas as emissoras teriam que entrar em cadeia, diariamente, às 20h30m com a Rádio do Estado para transmitir o boletim oficial. Também se dispunha a criação de departamentos literários e culturais em cada emissora. (Id., *ibid.*, p. 56)

Os donos das emissoras começaram a adaptar-se às novas normas, com receio do que estava por vir - se antes de assumir, o novo governo já impunha tantas restrições, como seria depois? Por seu lado, Ferón começava a reunir ao seu redor alguns nomes que o apoiariam durante todo o seu governo, na área das Comunicações: em 1945 havia indicado a Oscar Nicolini para a Direção Geral dos Correios e Telecomunicações (Nicolini era conhecido de Evita)³; Raúl

3. Segundo NAVARRO(1981), a indicação de Nicolini havia sido

Alejandro Apold, em 1947, para diretor Geral de Difusão da Subsecretaria de Informações da presidência, e o major Carlos Vicente Aloé, para Chefe Administrativo da Presidência, que organizaria a cadeia de diários (ALEA), a serviço do governo. Mais tarde, Aloé viria a ser indicado para governador da província de Buenos Aires.

Anteriormente, alguns homens públicos haviam utilizado o rádio. O primeiro presidente a fazer uso do veículo foi Marcelo T. de Alvear (1922-1928), sob cujo mandato a radiodifusão teve o seu primeiro impulso. No entanto, as transmissões de seus discursos, por parte da rádio Cultura, não tinham caráter oficial. (GALLO, op. cit., p. 148)

Em 1938, o presidente Ortiz falara pelo rádio ao assumir o governo. No entanto, foi Perón quem efetivamente descobriu a utilidade política do veículo. Além dos monólogos humorísticos utilizados em sua campanha, ele próprio, desde 1943 usava o rádio para os seus discursos, através da cadeia de emissoras formada com a Rádio do Estado, atingindo todo o país. Sobre o poder da palavra oral de Perón, M. ESTRADA (1956) percebe "a força de catequese mais poderosa do peronismo, repito, foi a oratória de Perón.

o principal motivo para o afastamento de Perón dos seus cargos e o que provocaria a crise de 17/10/1945. Dizia-se que a indicação era de Evita, amiga de Nicolini desde seus tempos de rádio-atriz. Oscar Nicolini era em 1945 Diretor Geral de Radiodifusão. De qualquer forma, segundo NAVARRO (Id., ibid., p. 90), "a designação de Nicolini, a 9 de outubro de 1945 ofereceu o motivo para que as forças armadas intervissem no processo e produziu-se o enfrentamento final a Perón."

Mais que sua presença arrogante, sua voz misteriosa, surgida do diabólico alto-falante da rádio em todos os lugares do país..." (M. ESTRADA apud CIRIA, op. cit., p. 317)

Perón, no entanto, segundo RIVERA⁴ (1991), era renitente ao uso do rádio, que para ele era muito fria. "Perón, preferia o espaço público, o contato. A rádio o deixava encerrado porque o discurso de Perón era de ida e volta - ele necessitava ouvir algo do outro lado para reacionar". Para o entrevistado, o estilo oratório de Perón era o do espaço público, com réplica, e cita como exemplo os discursos de 17 de outubro na praça de Mayo. "Perón na praça começava a falar e logo o público reagia e ele começava a dar voltas ao discurso e a dar conta dessa pressão que recebia de baixo." De qualquer forma, mesmo preferindo o espaço aberto, Perón soube utilizar muito bem o rádio. Tanto que não o instrumentalizou (como será visto adiante) embora o utilizasse diretamente quando achasse necessário.

A importância do rádio foi analisada pelo próprio

Perón:

"Os políticos nunca haviam utilizado o rádio para a sua ação. Utilizavam mais os comícios onde as pessoas os viam (...) A ação da presença e a influência direta do condutor é importante, mas a maior parte das massas já me havia visto e eu, então, lhes falei pelo rádio, que era como se me seguissem vendo. De maneira que eu falava a todos. Quando atuamos num ato

4. RIVERA, Jorge B. Depoimento à autora, Buenos Aires, 21/9/91.

único, nos basta falar a todo o país pelo rádio e não fica nenhum argentino sem conhecer o que terminamos de dizer. Isto antes era impossível, hoje o fazemos em um minuto. Antes se necessitavam seis, oito meses, um ano, por isso hoje não se pode admitir nem tolerar a condução anarquizada das partes, já que é possível realizar a condução centralizada mediante os novos métodos: assim foi como nós derrotamos a nossos adversários, aferrados às velhas normas dos comites e das transmissões por intermediários, que eram os caudilhos políticos. Nós tomamos o rádio e dissemos a todos: 'Há que fazer uma coisa' e a fizeram. Essa unidade de ação se obteve aproveitando esse meio. Às vésperas da eleição de 24 de fevereiro nós demos, pelo rádio, a ordem a todos os peronistas e no dia seguinte todos a conheciam e a executavam." (PERÓN, 1951, p. 230)

3.3.1 - A apropriação das emissoras

A radiodifusão, da mesma forma que a imprensa escrita, não apoiou a Perón durante sua campanha eleitoral, tendo, inclusive, vendido espaços à União Cívica Radical (opositora). Quando Perón venceu as eleições, os donos das emissoras começaram a se distanciar da oposição, prudentemente, segundo LUNA (op. cit., p. 136). No entanto, tal como o ocorrido com os diários, a partir de 1947 começaram as pressões para a aquisição, a seus proprietários.

O episódio que detonou o processo, foi a intervenção na transmissão de um discurso que fazia Perón, antes da partida

de Evita para a Europa no mês de julho de 1947, pela rádio Belgrano. SIRVÉN (op. cit., p. 116) descreve:

" - 'Não acreditem, são tudo mentiras!' Os lares que sintonizavam a rádio para escutar o discurso com que o general Perón despedia-se de sua esposa pouco antes de que esta partisse rumo a Europa, a 5 de julho de 1947, quedaram-se aturdidos quando escutaram repetidas vezes esta frase superposta a do presidente. Um comando opositor havia interceptado as ondas radiofônicas."

Como consequência, a emissora foi suspensa por tempo indeterminado. A suspensão foi levantada no mesmo ano, mas a rádio Belgrano e a sua Primeira Cadeia de Broadcasting passaram às mãos do Estado, tendo Jaime Yankelevich continuado como seu administrador. A seguir foi a vez da rádio Splendid e a sua Rede Argentina de Emissoras Splendid. A Rede Azul e Branca de Emissoras Argentinas, da rádio El Mundo, passou automaticamente ao aparelho oficial, uma vez que pertencia ao grupo Haynes, que já sofrera a intervenção através de seu diário. Entre as três cadeias havia cerca de 45 emissoras em todo o país.

Gradativamente, todas as emissoras foram passando para o Estado. A única exceção foi a rádio San Juan, de propriedade do poderoso grupo Graffigna de produtores de vinho, que se recusou a vender a emissora, e saiu do ar, retornando somente em 1956.

A concretização da estatização das emissoras veio através de uma nota reservada, em setembro de 1947, dos Correios e Telecomunicações, destacando a conveniência de

adquirir todas as emissoras privadas "por elementares razões de defesa nacional e concepção espiritual". (Id., ibid., p. 117)

Conforme LUNA (op. cit., p. 137), 18 milhões de pesos da época foram utilizados na operação, através do Instituto Argentino de Promoção Industrial (IAPI).

"Todas as operações foram feitas de forma reservada não se publicaram no Boletim Oficial nem se deu cumprimento às obrigações pendentes com o Instituto Nacional de Previdência Social. Os pedidos de informação formulados por vários deputados radicais não foram aprovados e somente *La Prensa* e *La Nación* filtraram as notícias que sugeriam modificações na titularidade das rádios."

Assim, na maioria dos casos, antigos proprietários converteram-se em administradores ou diretores das emissoras. Estas, por sua vez, continuaram operando como privadas, vendendo espaço publicitário.

"... os donos passaram a ser empregados do Estado com altos salários. Alguns não aceitaram e tiveram que ir-se. Outros, o governo despediu, colocando em seu lugar, gente de confiança." (SIRVÉN, op. cit., p. 117)

Embora tudo tenha sido feito confidencialmente, a Argentina foi expulsa da Associação Internacional que coordenava a radiodifusão por ser considerado não haverem mais emissoras privadas no país. Há, no entanto, outras versões para o ocorrido. Segundo HORVATH (dep. cit.), "o que houve foi uma aliança com alguns proprietários dos veículos". E cita o caso de Jaime Yankelevich, que fez um

bom negócio, ficando com 50% do lucro e vindo a ser, futuramente, o introdutor da televisão no país, com o apoio do governo.

NOGUER (1985, p. 58), por sua vez, considera que as florescentes emissoras da época passaram às mãos do Estado, "ou mais exatamente, às mãos de um governo que se valeu delas principalmente com fins políticos e partidários, e, também, como objeto de negócios particulares de componentes do grupo que estava no uso do poder".

É típico o caso da rádio El Mundo, do ex-poderoso grupo Haynes, que passou a fazer parte da cadeia ALEA, que agrupava a maioria dos diários oficialistas. Seu presidente era o já citado major Carlos Alcó. A rádio El Mundo havia sido adquirida por Orlando Maroglio, mandatário do presidente do Banco Central, Miguel Miranda, que as entregou a Eva Perón. As demais emissoras ficaram na órbita da rádio Belgrano, conduzida por Yankelevich. (Id., ibid., p. 60)

A administração de Yankelevich nesse período foi pontuada de irregularidades, comprovadas mais tarde. No entanto, alguns consideram uma atitude "sábua" do governo peronista ter deixado Yankelevich administrando a rádio Belgrano.

"A gente do peronismo teve uma habilidade que foi deixar à frente da emissora a 'dom' Jaime Yankelevich, o pioneiro da radiodifusão na Argentina. Um dia ele confessou que havia sido obrigado a isso. E tanto é assim que, quando morreu (em 1952), a sua família teve que buscar a sua documentação que estava retida na Secretaria de Imprensa

e Difusão. Inclusive o seu passaporte, para que não pudesse sair do país." (MANCINI, 1991)⁵

Todo este processo, para os ouvintes, não apresentou grandes alterações. Isto porque, desde 1943, os artistas não afinados com Perón ou mais especificamente com Evita - que tinha suas diferenças desde a sua época de artista - já não participavam muito das atividades radiofônicas, "e os elencos e programações não mudaram substancialmente com a transferência das emissoras ao campo estatal". (LUNA, op. cit., p. 137) Para o autor, não foi por acaso que a maioria dos diretores e administradores permaneceu em seus postos anteriores.

"Os informativos seguiam propagando-se à mesma hora de sempre, com a mesma marcha militar ao começar e concluir; e como as vozes opositoras não haviam se difundido durante o período de fato, salvo no quente verão de 1946, a audiência tampouco notou essas ausências." (Id., ibid., p. 137)

3.4 - Evita, radialista

"No cine, má; no teatro, medíocre; no rádio, passável." (NAVARRO, op. cit., p. 78) Este era o juízo que Evita fazia de seu desempenho. No entanto, apesar de ser tão rigorosa consigo mesma, ela havia conseguido concretizar o seu sonho - ser atriz.

5. MANCINI, Enrique Alejandro. Depoimento à autora, 25/10/91, Buenos Aires.

Eva Duarte nasceu em General Viamonte (estação Los Toldos), uma pequena povoação da província de Buenos Aires, em 7 de maio de 1919. Era a caçula de uma família de cinco irmãos. A mãe, muito pobre, costurava para fora, para sustentar a família.

Desde pequena Evita sonhava em ser atriz e queria ir-se para Buenos Aires. Aos quinze anos, após forte insistência, sua mãe levou-a à capital, onde participou do programa "Aonde vão os mortos?", na então rádio Nacional (futura Belgrano). Sua participação constou da recitação de um poema de Amado Nervo - isto em 1934.

Em 1935 sua mãe não conseguiu mais segurá-la em casa e Evita se foi para Buenos Aires definitivamente, em busca de trabalho no rádio. Não teve sorte, mas conseguiu uma pequena participação em uma peça de teatro. Foi o começo de uma série de dificuldades que Evita foi perseverantemente vencendo até que em 1939, a Companhia de Teatro do Ar, encabeçada por ela e Pascoal Felliciotta foi contratada pela rádio Mitre para apresentar o radioteatro "Os jasmims do 80", escrito pelo poeta Héctor Blomberg. Neste mesmo ano a revista Antena publicava pela primeira vez a sua foto. Evita fazia, então, vinte anos.

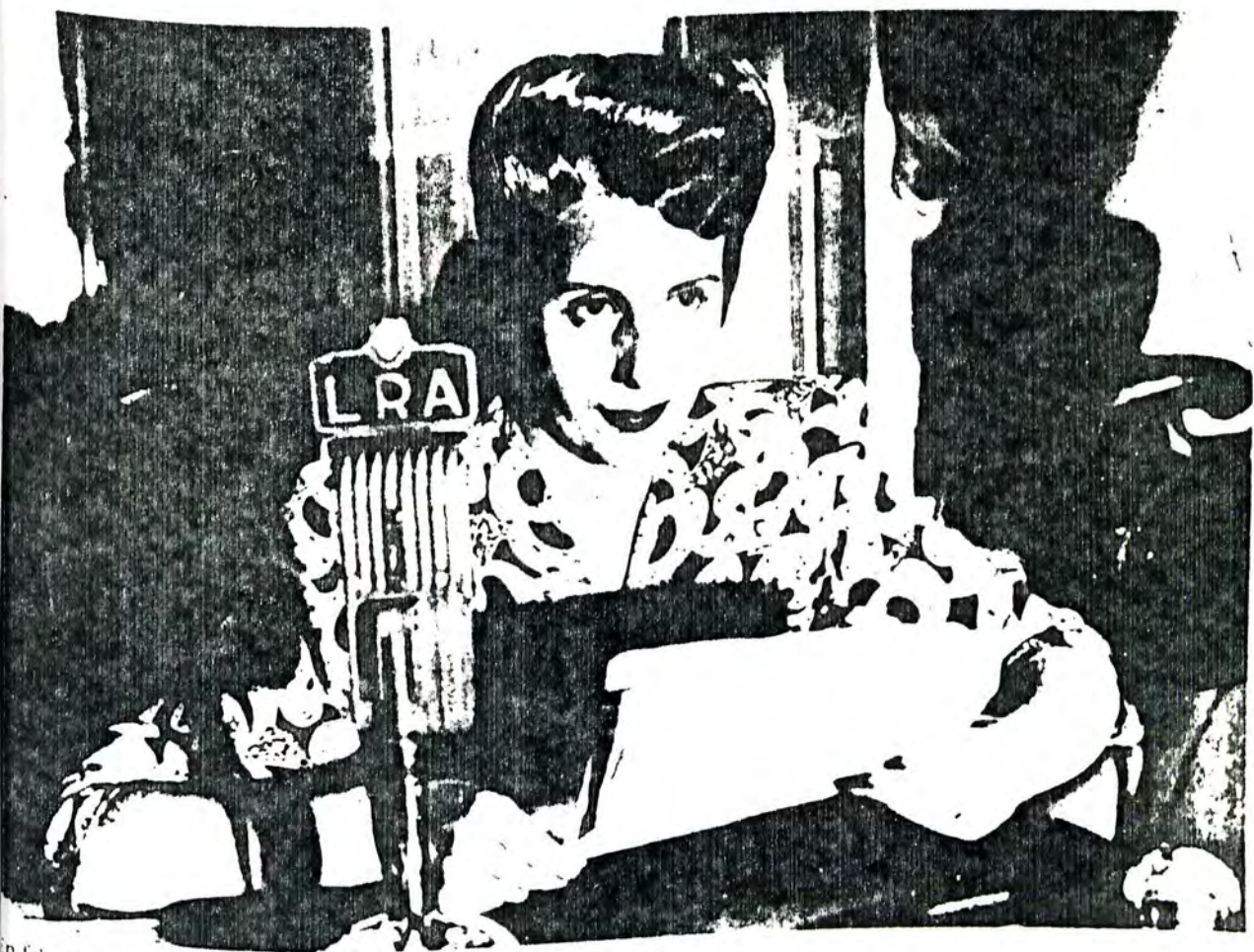
Anteriormente, havia participado na rádio Belgrano, de um radioteatro intitulado "Ouro branco", obra de Ferradás Campos. Mas terminada a série, havia ficado novamente sem emprego. Nesse meio tempo também fez alguns filmes, sem sucesso: "Segundos afora"; "A carga dos valentes"; "O mais



Evita na rádio Belgrano, em outubro de 1943, com Florindo Ferrario e Paco Muñoz Azpiri (CHAVES, Fermin. Eva Perón en la historia. Tomo I. Buenos Aires, Ed. Oriente, s/d p.46)



nte el microfono, en dos etapas de su vida. En LR3 Radio Belgrano, interpretando una biografia célebre (1943).



en febrero de 1947, hablando al país desde la residencia presidencial.

(NAVARRO, Marysa. Evita. Buenos Aires, Corregidor, 1981 p.34 e 35

infeliz do povo" e "Uma noiva em apuros".

No rádio, após concluir "Os jasmims do 80", passou com a sua companhia para a rádio Prieto, onde fez mais dois radioteatros com textos de Blomberg. E, na metade de 1941, firmou um contrato por cinco anos que lhe garantia o patrocínio da empresa Guerreño, produtora do sabonete Radical. Seu irmão Juan Duarte (Juancito), que era corretor da firma, foi quem lhe conseguiu o patrocínio. Em 1942, a sua Companhia Juvenil de Radioteatro, que irradiava os seus programas pela rádio Argentina, transferiu-se para a rádio El Mundo, a mais importante da época. O repertório de Evita incluía títulos como "Uma promessa de amor", "Infortúnio", "O rosto do lobo", "Meu amor nasce em ti" e "A outra face da máscara". (Id., *ibid.*, p. 48)

Por essa época, o rádio já dava uma certa tranquilidade financeira à Evita. O teatro havia sido deixado de lado, mas o cinema continuava como um sonho a ser realizado. Em 1943, quando aconteceu a revolução, a maior preocupação de Evita era com o seu trabalho e a sobrevivência - a política não a preocupava. No entanto, a intervenção do governo sobre as emissoras iria mudar a vida de todos os artistas.

Como os programas emitidos pelas emissoras deviam ser aprovados pelo interventor dos Correios e Telecomunicações, os artistas começaram "a desfilar pelo edifício dos Correios para obter as autorizações correspondentes". (Id., *ibid.*, p. 57) Evita teve que ficar tantas vezes à espera na ante-sala do coronel Imbert que acabou fazendo amizade com seu

secretário, Oscar Nicolini (que posteriormente viria a ser indicado por Perón para Diretor Geral dos Correios e Telecomunicações. Fato que viria a ser um dos motivos para a explosão do '17 de outubro').

NAVARRO (op. cit., p. 57) considera ser possível que Nicolini e o coronel Imbert tenham influenciado na assinatura do contrato mais importante da vida profissional de Eva Duarte: o que foi firmado com a rádio Belgrano, para a transmissão diária de biografia de mulheres ilustres. Foram cerca de 18 biografias apresentadas por Evita e o principal ator da emissora, Florindo Ferraro. O ciclo começou no dia 16 de outubro de 1943, estendendo-se por todo o ano de 1944, até a crise de outubro de 1945.

A primeira biografia apresentada foi "A amazona do destino", uma obra original dos escritores Alberto Insúa e Francisco Muñoz Azpiri, baseada na vida de Madame Lynch. Entre outras biografias estavam as de Sara Bernhardt, Isadora Duncan e Catarina, a Grande.

3.4.1 - Evita e Perón

Quando Eva Duarte conheceu Juan Perón, no dia 22 de janeiro de 1944, sua carreira de atriz de radioteatro já estava consolidada. O encontro aconteceu no estádio Luna Park, em Buenos Aires, durante um festival artístico em benefício das vítimas do grande terremoto ocorrido na

província de San Juan , no dia 15 daquele mês. Perón, à época estava com 48 anos e era viúvo de Aurelia Tizón, sua primeira esposa, com quem casara aos 33 anos.

A partir do encontro no Luna Park, o casal começou a sair juntos, tendo, Perón, ido à rádio Belgrano assistir a um programa radioteatral de Evita. Na ocasião ele era Secretário do Trabalho e Previdência mas já em fevereiro daquele ano viria a ser Ministro de Guerra, após a crise em que o presidente general Ramirez renunciou e assumiu o general Farrell, amigo de Perón.

A amizade de Evita com Perón deu, então, mais força à carreira da atriz. Os diretores da rádio Belgrano decidiram dar maior publicidade ao seu programa e firmaram um novo contrato, por doze meses, com um salário de 35 mil pesos mensais, "a cifra mais alta que conhece a radiotelefonía até o presente", diria a própria Evita. (EVITA⁶ apud NAVARRO, op. cit., p. 65)

Na mesma época, Evita firmou um contrato com os Estúdios San Miguel, de cinema, para filmar uma película, "A cavalgada do circo", pela qual lhe pagariam 30 mil pesos. A direção era de Mario Soffici e o elenco era encabeçado por Libertad Lamarque e Hugo del Carril - dois grandes nomes do cinema argentino. As filmagens iniciaram na segunda metade de março de 1944 e foi durante as mesmas que se deu o famoso episódio entre Evita e Libertad Lamarque. As versões são

6. Essas palavras de Evita estão na revista argentina Radiolandia, 7/4/1945.

El más brillante desfile de música popular argentino



Tangos célebres interpretados por los artistas más notables

Libertad Lamarque

Hugo Del Carril



EL CABURE MALDITO TANGO

EL PORTENITO

MI NOCHE TRISTE

MELENITA DE ORO

"LA CABALGATA del CIRCO"

con José Olarra - Orestes Caviglio
Juan José Miguez - Armando Bo
Ilda Pirovano
Tino Tosi - Elvira Quiroga
y Eva Duarte

Dirección **MARIO SOFFICI**
Co-director: **EDUARDO BONEO**

Libro cinematográfico:
Francisco Madrid y
Mario Soffici

ES UNA PELICULA ESTUDIOS SAN MIGUEL

Cartaz de divulgação do filme "A cavalgada do circo" - Eva Duarte
ainda era uma estreante (Revista Sintonia Ano XIII nº640, junho/1945)

Regio vestido de novia, de organza de seda rosa pálido con bridas de satén al tono. Gran velo de tul de ilusión forma alto, colocado y cae graciosamente sobre la amplia cola. Es otra creación de Thomas Hay, que luce Evita Duarte en "La cabalgata del circo".

Evita Duarte en "La cabalgata del circo"



EVITA Duarte se asomó al cine en una gran película que acabamos de conocer: "La cabalgata del circo". Dentro de un papel de relativa responsabilidad, la actriz afirma posibilidades que — aseguran — "La pródiga" se encarga de confirmar ampliamente. Del nutrido vestuario que la estrella luce en el film de Mario Soffici, ofrecemos hoy cuatro modelos. Creados por Thomas Hay, revelan exquisito buen gusto y magnífica inspiración de época.

Precioso vestido de satén color violeta. Cuellos de felpilla al tono subrayan los volantes y cortes de la blusa. Gran jabal de mullín, luce corbata de terciopelo rojo. Del mismo material es el ancho cinturón en forma. Gran sombrero de fieltro blanco.



En pro rojo está creado este "dos piezas" de comienzos de siglo. Una orla de madroños azules bordea la pequeña capota y amplio jabal de encaje pone la nota clara. Sombrero de fieltro rojo y terciopelo azul.

A revista "Sintonia" dava ampla divulgação aos trajes usados por Evita no filme, embora não fosse a atriz principal (Sintonia, nº 640, junho de 1945)



Esta instantánea tomada en oportunidad de su aparición por la onda de LRU, prueba hasta qué punto es fotogénica una actriz cuya belleza resalta magníficamente captada a simple magnesio.



Diversas expresiones de Evita Duarte, que demuestran la variedad de su belleza, de toda clase de fotografías. Obsérvese cómo la actriz destaca su belleza, de todas las clases de fotografías.

La "cabalgata del circo" ha deparado una sorpresa: Evita Duarte, mujer bonita, de rasgos fotogénicos, finos y expresivos, aparece en algunas escenas con un rostro "lavado", sin sugestión y sin belleza. En más: por momentos esta película muestra francamente fea, con rasgos gruesos, carencia de expresión.

Y bien: cómo puede fotografiar así una mujer de probada fotogénia, que siempre ha evidenciado poseer tanto en fotos de galería como en instantáneas.

Sabido es que un maquillaje equivocado puede conspirar contra la belleza más perfecta. Sabido es también que un maquillador que no sabe "ver" claramente al artista puede hundirlo en el cine, tanto como uno con visión y buena voluntad puede hacer bella a la que no lo es, imponiéndola a su vez.

Cabe creer que es el caso de Evita Duarte.

También cabe reconocer que la iluminación ha sido poco cuidada en lo que a ella respecta.

Hemos revisado cuidadosamente el archivo fotográfico de la popular actriz radiotelefónica y hemos llegado a la conclusión de que parecería como si alguien hubiera buscado por juicio en esta aparición fílmica que adquiría para ella todo el valor de un "debut", ya que, — como se sabe — sus actuaciones anteriores carecieron de valor, sin adjudicársele la oportunidad merecida. No hay en "La cabalgata del circo" una sola "toma" que haga justicia a Evita Duarte. Todas son incolores, sin personalidad, sin vida. Es como si una máscara cubriera el rostro de la personalidad, sin vida. Como si se hubiera buscado deliberadamente anular su grata expresividad. En las escenas que la enfrentan a Libertad Lamarque, casi siempre aparece fuera de foco. En las con Hugo, lo mismo. ¿Por qué? Eso es el misterio.

¿Por qué en otras oportunidades esos mismos técnicos han realizado labores encomiables? ¿Por qué?

MISTERIO en torno a una ACTRIZ

Otro momento de la película junto a Armando Ho: también aquí se advierte, a simple vista, la diferencia entre este rostro de Evita y los que mostramos en esta página, instantáneas en su mayor parte.

Obsérvese esta fotografía junto a Hugo del Castell. Ambos ven perjudicados sus rasgos por el equivocado maquillaje... He ahí el misterio.

Una escena de "La cabalgata del circo", en la que vemos cómo la luz favorece a Elisa Quiroga y a Ana Nieves, perjudicando directamente a Evita, que luce un maquillaje excesivamente "chato".



A pouca expressividade de Evita era desculpada pela revista Sintonia (nº640, junho de 1945) que falava da má iluminação e da pouca maquiagem.

EL CANCIONERO
GLOSTORA presenta a:



Libertad Lamarque

LA ESTRELLA MAXIMA DE LA CANCION

con la gran orquesta de
Alfredo Malerba

Todos los Martes y Jueves
a las 20.40 hs. por

LR3 RADIO BELGRANO
y la Primera Cadena Argentina
de Broadcastings

*Escuche
estas brillantes
audiciones*



*Un gran
programa escrito
y dirigido por*
IVAN CASADO

Glostora

EL FIJADOR DE LA JUVENTUD TRIUNFADORA

O fixador "Glostora" divulgava a presença de Libertad Lamarque na rádio Belgrano (Sintonia nº 640, junho de 1945 p.107)

variadas: uns dizem que não houve nada, outros dizem que teria havido uma violenta discussão entre as duas e que Libertad Lamarque teria dado uma bofetada em Evita.

Para muitos, este incidente teria sido a causa de Libertad Lamarque deixar de filmar na Argentina a partir de 1947, tendo retornado somente dez anos depois, do México, onde passou a atuar. Outros consideram que a causa foi a decadência do cinema argentino por falta de fita virgem, depois de 1945. As cifras demonstram que em 1942 houve 56 estréias nacionais: em 1943 o número baixou para 34 e em 1945 para 22. (Id., *ibid.*, p. 66) A própria Libertad Lamarque, em entrevista ao jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, em setembro de 1991 (ela continua a cantar), tratou de desmentir: "Dizem mas não é verdade. Não sou mulher de dar bofetadas. É uma calúnia que as pessoas mantêm até hoje." De qualquer forma, publicações da época dão a entender que a fraca atuação de Evita no filme teria sido uma espécie de complô, em que ela teria sido desfavorecida pela maquiagem e pela iluminação.

De qualquer forma, a carreira de Evita progredia no rádio. A revista *Antena*, de 1º de junho de 1944, publicava sua foto na capa - a primeira com o cabelo pintado de loiro - (a mesma revista daria mais duas capas à atriz: em 21/9/44 e 15/2/45). A revista *Radiolandia* também lhe daria a capa de 3/6/44 e, nesse mesmo mês de junho Evita estreava uma nova série de radioteatro policial, pela Belgrano.

Até então, os programas de Evita nada tinham de

RADIOLANDIA

20
EM TODO O PAÍS



Eva Duarte

Primeira esposa de Juan Perón
de A Coruña, Espanha

Eva Duarte era capa da revista Radiolandia de 3 de junho de 1944

políticos. Tratavam, em geral, de temas românticos, de mistério, de biografias e da série policial. No entanto, a convivência com Perón - que não a excluía das reuniões políticas que fazia em seu apartamento - começaram a mexer com a atriz. Em 1944, junto com um grupo que trabalhava em rádio, Evita organizou a Agremiação Radiofônica Argentina, tendo sido nomeada presidente a 6 de maio daquele ano. A nova agremiação pediu reconhecimento como a única entidade que podia representar artistas de rádio. E o próprio Perón, representando a Secretaria do Trabalho, anunciou a aceitação do pedido.

Outro fato, no entanto, demonstra melhor o rumo que Evita estava dando à sua vida: a criação de um programa radiofônico, que iniciou em 17 de junho de 1944, com o título de "Para um futuro melhor". Tratava-se de um programa de propaganda, sobre a Revolução de 1943, em que Evita fazia o papel de uma mulher do povo que conclamava os argentinos a responder à revolução. Os autores dos textos eram Francisco Muñoz Aspíri - o mesmo que escrevia seu ciclo de mulheres ilustres, e que desde junho de 1944 era o diretor da Seção de Propaganda da Subsecretaria de Informações da Previdência, e Antonio Giménez, que escrevia os textos de mistério dos radioteatros de Evita. Durante mais de um ano ela apresentou este programa diariamente, em cadeia para todo o país.

O ritmo de trabalho de Evita era tão intenso que em setembro de 1944 teve que interromper por um mês suas

atividades, por indicação médica. Mas já a 1º de outubro reiniciou seus programas, com uma novela de mistério intitulada "No vale há uma sombra", e continuou os ciclos de mulheres famosas e o programa "Para um futuro melhor". Paralelamente, assinou um contrato com os estúdios San Miguel para filmar três películas em 1945, pelas quais receberia 50 mil por cada uma, e mais três para 1946, a 80 mil pesos cada.

Nas comemorações do Dia do Músico de 1944, a rádio Belgrano foi homenageada e Evita recebeu um prêmio de reconhecimento por sua atuação. Ela estava acompanhada por Oscar Nicolini, agora Diretor Geral de Radiodifusão, Francisco Azpiri e Oscar Lomuto, Subsecretário de Informações.

Em 1945, começou a filmar "A pródiga", como estrela principal tendo como diretor a Mario Soffici. Ela realizava, assim, o seu maior sonho como atriz de cinema. Só que o papel, inicialmente, seria de Mecha Ortiz, reconhecida artista argentina. Evita havia usado sua influência junto a Perón para conseguir o papel. No entanto, o resultado foi fraco.

"Sua atuação, tanto em "A pródiga" como em suas outras películas não é boa, tampouco é de qualidade inferior à de um grande número de estrelas de sua época. Sua voz amaneirada e monocorde nesta película, recorda a de quase todas as atrizes argentinas de seu tempo e a rigidez de seu movimentos nada tinha de excepcional... Evita não se encaixava nos principais tipos de heroína que o público argentino aceitava, ou seja, a

mulher pecadora, a cantora de tangos ou a adolescente virginal e açucarada." (Id., ibid., p. 79)

Os planos de Evita, assim, naquele ano de 1945 previam a filmagem de mais duas películas e para 1946, mais três. Ela concluiu a filmagem de "A pródiga" em setembro e em outubro estourou a crise que culminaria com a prisão de Perón, seu retorno através da pressão das massas populares e a sua eleição para presidente no ano seguinte. Era o fim de sua carreira de atriz.

Após o '17 de outubro' e com a perspectiva de sua eleição para presidente, Perón decidiu casar com Evita, o que ocorreu em 10 de dezembro de 1945, numa cerimônia civil.

"E uma vez que termina a crise, como em um filme ou em contos de fadas, Evita encontra-se, da noite para o dia, não só casada com Perón, senão transformada na esposa de um candidato à presidência da República, sua origem social, sua ilegitimidade, seu passado de atriz, riscados para sempre." (Id., ibid., p. 116)

A partir de então, Evita passou de atriz a desempenhar um papel político. No entanto, seus anos de radioteatro lhe deram uma segurança muito grande para enfrentar auditórios, o que facilitou "enormemente seus primeiros contatos com delegações sindicais". (Id., ibid., p. 343) Além disso, o estilo discursivo de Evita nunca se livrou totalmente dos dramas e novelas que interpretara no rádio, pois continha muita emoção e adjetividade.

Resumindo, embora Evita talvez tenha sido impiedosa consigo mesma, havia uma certa razão no que dizia sobre sua

El último radioteatro de Eva Duarte

A los catorce años hice mi última incursión como oyente de radioteatro, impulsado por la curiosidad de conocer a una actriz que había logrado una súbita popularidad, después de haber deambulado varios años por *broadcastings* de ínfima categoría. La novela se llamaba *500 años en blanco*, y se transmitía por Radio Belgrano a las 18.30 horas. Se trataba de una ciencia ficción acerca de un viaje al planeta Marte realizado por un grupo de astronautas, entre ellos una intrépida mujer interpretada por Eva Duarte.

El 9 de octubre de 1945, yo estaba como todas las tardes en el comedor de mi casa, instalado frente al enorme aparato de radio tipo aparador, de marca Crosley. Nada hacía sospechar la sorpresa que nos deparaba el programa de ese día. La novela comenzó a desarrollarse normalmente, los personajes habían llegado a Marte y sorteaban los primeros peligros, cuando inesperadamente un locutor interrumpió la transmisión, dejando a Eva con la palabra en la boca, para anunciar eufóricamente que el coronel Perón se había visto obligado a renunciar a sus cargos de vicepresidente, ministro de Guerra y secretario de Trabajo y Previsión. Luego de ese shock, la novela siguió todavía los minutos que faltaban para terminar, sin que nada denotara emoción en la voz de Eva Duarte, tal vez sólo un poco más insegura que de costumbre. Al día siguiente, una multitud de oyentes esperó inútilmente esa voz en el éter. La novela no se transmitió ese día, sin que se diera ninguna razón al respecto, y -caso único en la historia de la radio- nunca más terminó de propalarse: los personajes

estaban destinados a permanecer varados en Marte para siempre. La versión según la cual Jaime Yankelovich le prohibió la entrada a la radio no es verosímil, siendo lo más probable que ella misma haya decidido no volver, temerosa de sufrir una agresión, o bien por acompañar a Perón, quien se había refugiado en una isla del Tigre, propiedad del magnate nazi, Freude. Unos días después, en un reportaje que le hicieron en el diario "Crítica" -el último de su carrera de actriz- alegó que había dejado de actuar por motivos de salud.

Por haber sido testigo del nacimiento del peronismo y de los orígenes de su heroína, el mito de Eva Perón estuvo para mí indisolublemente unido al de Eva Duarte, es decir, al mito más antiguo de las "estrellas" en el universo *kitsch* del cine argentino de los años 30 y 40, el radioteatro de las tardes y las páginas sepias de "Sintonía" y "Radiolandia", que tan bien expresaban la cursilería de la clase media argentina de aquellos años. Eva Duarte, llevada por el azar más insólito desde la oscuridad de la cueva hasta la fiesta deslumbrante, no era al fin sino la princesa mendiga del folletín romántico, que hacía su última actuación en ese melodrama pleno de sensiblería y truculencia que fue el peronismo. Como en tantas otras ocasiones, la vida imitaba al arte ■

Juan José Sebreli

Sociólogo y escritor. Entre muchos otros títulos, ha publicado *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*; *Eva Perón, ¿aventurera o militante?*; *Mar del Plata, el ocio represivo*; *de Buenos Aires y su gente* y *Los deseos imaginarios del peronismo*.



Foto de Perón e Evita logo após o casamento ("Perón el hombre del destino" nº15, Abril Cultural y Educativa S.A., 1973 p.288)

AHORA:

**ANTONIO TORMO
ANIBAL TROILO
LA CRANEOTECA**



ATRACCIONES POPULARES DE LR3

Elenco estelar en los programas de septiembre. Cita de astros y estrellas de la canción.



El tradicional espacio de los Jueves a las 21.5 y domingos a las 12.35, presentará a partir del jueves un nuevo programa. En el mismo se ven reunidos tres nombres que sintetizan una de las más consagradas expresiones del arte popular argentino: Antonio Tormo, la canción criolla; en su retorno a la radiofonía tras una ausencia prolongada. Anibal Troilo (Pichuco) con su típica que pasa a Integrar así una audición donde su ritmo continuará en el aplauso de sus numerosos adictos. Y la alegría, en la serie de Wimpli "La Craneoteca de los Genios" que entra en su segundo mes de transmisión. Por otra parte, en el mes a iniciarse contaremos, además, con la voz personal de Nelly Omar en su retorno a programas estelares; Tito Grey secundado brillantemente por Vlady; Los Príncipes del Violín que reeditarán, sin duda, la extraordinaria temporada que ofrecieron en su presentación por LR3. Y Carmen Duval, la expresión máxima del tango, quien será estrella de audiciones centrales. Y Lisa Dalno, emotiva intérprete de la canción melódica que comenzará su segundo mes de actuación en los micrófonos de Radio Belgrano. Quedan en nuestra nota, algunos de los nombres que habrán de integrar el extraordinario elenco de Radio Belgrano para el próximo mes, que, como siempre, será el más popular y aplaudido por el inmenso auditorio del aire.

JUEVES A LAS 21,5 Y DOMINGOS A LAS 12.30

atuação artística: "no cine, má; no teatro, mediocre; no rádio passável". O seu papel político, no entanto, teria outra qualificação.

3.5 - Rádio Belgrano

A LR-3 Rádio Belgrano de Buenos Aires tem as suas origens na antiga LOY Rádio Nacional, fundada por Manuel Peñela, a 9 de julho de 1924, data da comemoração do 108º aniversário da Declaração da Independência argentina. Foi a primeira emissora, à época, a instalar estúdios destinados especificamente a transmissões radiofônicas, em sua sede à rua Boyacá, 472, no bairro de Flores, na capital portenha.

No dia 1º de fevereiro de 1927 a então Nacional passou às mãos de Jaime Yankelevich, considerado por muitos o "tzar" ou o "caudilho" da radiodifusão na Argentina. Nessa época a emissora já trabalhava com uma linha de programação voltada para o popular, que seria a sua característica permanente.

Falar em rádio na Argentina é falar de Jaime Yankelevich. Em seu início, ao mesmo tempo que administrava a sua rádio Nacional, também atuou junto a outras emissoras: LOZ Broadcasting La Nación, pertencente ao diário com o mesmo nome; LOH Rádio Bernotti, à qual denominou LOH Estação Bijou de Rádio Nacional, durante a sua gestão e, por último, Rádio Porteña e Rádio Cultura. No entanto, o seu grande

feito foi dinamizar o uso da publicidade no rádio argentino. Yankelevich viria a ser, ainda, o responsável pela introdução da televisão na Argentina, em 1951, graças ao seu relacionamento com Eva Perón.

Este personagem da radiodifusão argentina é assim descrito por AGUIRRE (1961, p. 355):

"Jaime Yankelevich, mesquinho e generoso, esperto, audaz, talentoso e de uma cultura tão inverossímil que não dava a sensação de saber escrever. Representando alternativamente ao judeu rico ou ao judeu pobre de "Quadros de uma exposição", conseguia o que propunha. E o que propunha, além de tornar-se rico, era fazer crescer a radiodifusão, que o apaixonava como ninguém. Creio que nem ele mesmo se dava conta do que havia de elevado em sua atividade. Yankelevich fez os demais marcarem passo: estabeleceu uma competição forte, transformou aos que atuavam em rádio em ídolos populares e obteve assim para a sua emissora uma maioria avassaladora de audiência. Foi desde então o caudilho."

No início da década de 30 a rádio Nacional mudou-se para a rua Estados Unidos, 1816, e teve como diretor artístico Pablo Osvaldo Valle e como "speakers" Alberto Aloé, Raul Rosales além do próprio Pablo O. Valle. Em 1934, a Nacional mudou seu nome para Belgrano devido a um decreto do poder Executivo que proibiu o emprego da palavra "nacional" a entidades de caráter cultural, comercial e associações particulares. Assim, outro nome foi buscado. Várias sugestões foram estudadas: Austral, Nacionalista, Continental, Americana, apresentadas por ouvintes. (GALLO, op. cit., p. 52) No entanto, com uma década de existência, a

antiga Nacional foi re-batizada como LR3 Rádio Belgrano, nome que viria a ter até 1991, quando seus atuais donos passaram a chamá-la "Voces en Libertad", no seu endereço da rua Uruguay, 1237.

De LOY Rádio Nacional a LR3 Rádio Nacional e LR3 Rádio Belgrano, além da troca de nomes houve a troca de siglas. Este é um dado importante porque na Argentina de então as emissoras eram mais conhecidas pela sigla do que pelo nome, propriamente. A mudança deveu-se à Primeira Conferência Internacional de Broadcasting, realizada em Washington, em 1927, que estabeleceu esta resolução. Assim, em 1º de fevereiro de 1929 foram efetuadas as modificações. (Id., *ibid.*, p. 46)

Até 1935, com mais de 30 emissoras funcionando na Argentina, as rádios Belgrano e Splendid, de Buenos Aires, eram as mais bem estruturadas. No entanto, em novembro de 1935 foi inaugurada a rádio El Mundo. Assim como a linha da rádio Belgrano era popular, a da rádio El Mundo seria de grande sobriedade e de um nível mais elevado, segundo as suas pretensões.

Para respaldar a sua proposta, a nova emissora criou a sua própria Orquestra Sinfônica, dirigida por Juan José Castro, com 60 músicos estáveis. Também criou orquestras de acompanhamento de tango, de música ligeira, de folclore e até um conjunto de guitarras, todos estáveis. Um elenco de radioteatro da própria emissora também foi instituído, tendo sido diretor da rádio, Armando Discépolo.

de AMERICA

LOS PUEBLOS DE LAS TRES AMERICAS, FUERTEMENTE UNIDOS, TRIUNFANTES E INDIVISIBLES BAJO EL SIGNO DE UN MISMO ANHELO, DE PAZ, LIBERTAD Y TRABAJO.

HOMENAJE DE
RADIO
BELGRANO
AL DIA DE LA
VICTORIA

DESDE BUENOS AIRES, PARA TODO EL CONTINENTE,
RADIO BELGRANO TRANSMITE CON LA CADENA
DE EMISORAS MAS PODEROSA DE SUDAMERICA

RADIO
BELGRANO

BELGRANO



Y LA PRIMERA CADENA ARGENTINA DE BROADCASTINGS (S. A.)

A rádio Belgrano comemora o fim da Segunda Guerra Mundial
(Revista Sintonia nº640 p.25)

A qualidade técnica e de programação da nova emissora fez com que houvesse reação por parte das concorrentes. A partir de então, "se era 'de' rádio Belgrano ou 'de' Splendid ou 'de' El Mundo, como de 'Boca' ou de 'River' e a adesão era incondicional. Vivia-se apaixonadamente o rádio".⁷ (AGUIRRE, op. cit., p. 355)

3.5.1 - A configuração em redes

Em 1934 a Belgrano, através de Yankelevich, havia consolidado a "Primeira Cadeia Argentina de Broadcasting", através de contratos com dez emissoras do interior do país, uma estrutura que viria a ser efetivada plenamente em 1939. (GALLO, op. cit., p. 177) O sistema já havia tido algumas experiências incipientes anteriormente. No entanto, quando foi criada a rádio El Mundo, em 1935, esta impulsionou a Rede Azul e Branca de Emissoras Argentinas, no que foi seguida em 1941 pela LR4 Rádio Splendid que instituiu a RADES, sigla da Rede Argentina de Emissoras Splendid. As três importantes emissoras eram as cabeceiras das redes, desde Buenos Aires: LR1 Rádio El Mundo; LR3 Rádio Belgrano e LR4 Rádio Splendid. Mais tarde foi criada a Cadeia Argentina de Radiodifusão, tendo como cabeceira a rádio do Estado,

7. Na década de 30 já circulavam inúmeras revistas sobre o rádio. Sintonia, Rádio Leitura, Antena e Alma que canta, entre outras.

fundada em 1937. Esta rede diferenciava-se das outras por não possuir publicidade, e veio a se tornar o Serviço Oficial, posteriormente. (NOGUER, op. cit., p. 57)

Este sistema de redes configuraria o modelo permanente da radiodifusão na Argentina, sendo conhecido por muitos como parte do sistema "cabeça de Golias", uma vez que as cabeceiras estavam todas em Buenos Aires. Da capital era difundida a maior parte da programação ficando para as suas afiliadas no interior uma porcentagem menor de programação local (cerca de 40%).

O sistema, segundo os estudiosos do tema, teve muitos aspectos positivos e negativos. Positivos no sentido de que elevaram o nível artístico das programações das rádios do interior. Negativos na medida em que transplantaram o modelo portenho às províncias. "A interdependência radiofônica era a característica mais evidente de sua fisionomia até o ano de 1934 em que o auge publicitário e o desmedido afã de lucro começam a produzir o seu mais amargo fruto, o lucro". (PAOLI⁸ apud GALLO, op. cit., p. 177)

Ainda segundo o autor, até aquela data, cada emissora desenvolvia-se isoladamente das demais, ainda que sujeita à influência "popularesca" da rádio Belgrano. Mas a partir de então, lançou-se o projeto de rede de emissoras e "don" Jaime Yankelevich o converte em realidade (...) a independência das emissoras do interior sente que chegara a hora de arriar

8. PAOLI, Pedro de. Función social de la radiotelefonía, 1945.

a sua bandeira". (Id., *ibid.*, p. 178)

A consequência foi a chegada ao interior não só da programação da capital, com as suas características, mas também da gíria portenha e de caravanas de artistas da capital que vinham reforçar o seu sucesso divulgado pelo rádio. A difusão do tango, tipicamente citadino, também é feito através das emissoras. Para alguns, esta influência é avassaladora sobre a cultura regional, para outros, nem tanto.

Para RIVERA (*dep. cit.*), esta rádio em cadeia, onde aparecia o tango, o folclore, etc "de toda a maneira, o que acaba fazendo é uma espécie de imposição do modelo cultural relativo às tradições próprias de Buenos Aires - a problemática do Chaco, da Patagônia, quase não aparecia". O que aparecia, então, era uma espécie de matriz unificadora, de linguagem universal a partir da qual todos acabavam se identificando. "Uma espécie de ideal de cultura nacional sem que aparecessem as identidades particulares, como no Brasil, com zonas culturais bem definidas." (*Idem*)

Esta formação em cadeia das emissoras, segundo RIVERA, foi um dos obstáculos culturais mais graves que o peronismo, mais tarde, não soube resolver, embora "tivesse uma compreensão clara sobre outros fenômenos, de reivindicações objetivas, de identidades regionais". Para ele,

"o portenho inteirava-se de coisas que já conhecia; o interiorano punha-se a par de coisas que não o interessavam. Por sua vez, o portenho não tinha registro da problemática real das

regiões, uma recopilação crítica, orgânica dos problemas de seu país. Assim, permanecia um ouvinte absolutamente alheio - uns eram alheios aos outros (...) O tipo do interior derramava lágrimas pelo que dizia uma letra de tango que nada tinha a ver com a sua realidade (...) consumia uma espécie de folclore homogeneizado com o qual se identificava ..." (Idem)

No entender de MAZZIOTTI⁹ (1991), no entanto, este poder das redes era amenizado pela forte presença do radioteatro produzido nas cidades interioranas mais importantes, com seus repertórios e elencos próprios. Os cantores locais também se apresentavam nas emissoras de rádio da região, utilizando o espaço local, fora dos horários de cadeia. Os elencos também apresentavam-se fora das emissoras de rádio. Para ela, "a rádio era um fenômeno mais federalista que a televisão atual na Argentina, onde tudo é produzido em Buenos Aires".

Houve, ainda, o fenômeno inverso: a influência dos interioranos sobre a programação das emissoras da capital, devido à forte migração interna em direção a Buenos Aires. Segundo FORD¹⁰ (1991), na rádio dessa época, apareciam muitos programas com música do interior. "E, mais tarde, com o peronismo, de alguma forma saía de moda o tango e impunha-se o folclore." Nesse período, Antonio Tormo, um cantor de Mendoza, do interior argentino, fazia enorme sucesso com

9. MAZZIOTTI, Nora. Depoimento à autora, 23/10/91, Buenos Aires.

10. FORD, Anibal. Depoimento à autora, 23/10/91, Buenos Aires.



A charge de Medrano mostra o hábito do argentino de ouvir radionovela. (Nuestro Siglo. Historia Grafica de la Argentina Contemporanea 4 p.53) Setembro, 1984.

canções de todo o país. "Então, a rádio ainda que transmitindo em rede ou para Buenos Aires, também tratava muito da problemática nacional, havendo forte presença das culturas regionais." (Idem)

Por outro lado, os migrantes criaram em Buenos Aires toda uma rede de comunicação informal nos bairros, onde continuaram a cultivar seus hábitos e costumes, de comer, de beber, de divertir-se. O sistema de redes radiofônicas, introduzido então pela rádio Belgrano, de alguma maneira acabou trazendo a presença do interior para dentro das programações radiofônicas.

Outro fenômeno muito discutido à época foi a questão da utilização da gíria no rádio: deveria ou não aparecer na locução, nas peças teatrais radiofonizadas e no próprio tango interpretado no rádio? A Diretoria Geral dos Correios e Telégrafos, que se incumbia da radiodifusão argentina, nomeou uma comissão para reorganizar o serviço e um dos temas era a questão da linguagem. A polêmica gerada foi grande, havendo quem achasse que o tango deveria ser "absolutamente proibido".

Mário de Andrade, num texto de 1940 sobre o assunto, dá uma opinião expressiva:

"Assim, está nascendo dentro da língua castelhana, como dentro da língua portuguesa, e provavelmente dentro de todas as demais línguas, uma nova linguagem, a linguagem radiofônica. Como a dos engenheiros, como a dos gatunos, como a dos amantes, como a usada pela mãe com o filho que ainda não fala, essa linguagem radiofônica tem suas

características próprias determinadas por exigências ecológicas e técnicas ... A linguagem radiofônica tinha que se manifestar necessariamente anticulta, como de fato se manifesta. O rádio, como a oratória e o teatro, mas sem possuir destes o poderoso elemento plástico, é um instrumento de convencer. Dizem-no instrumento de educar. Prefiro dizer que ele se utiliza, como elemento educacional, só do elemento de convicção. Em sentido muito geral e nada pejorativo, determinado pelas próprias circunstâncias, da sua vida, o rádio é um instrumento de anúncio. Tanto anuncia uma canção como um ato governamental e, comercialmente agora, o remédio mais eficaz para o reumatismo. A cultura do rádio, baseada no voo infixável da palavra falada, moldada por elementos próprios, como o da minutagem, que tem de ser curta não por interesses econômicos, apenas, mas psicológicos de fadiga, de audição desprovida dos elementos plásticos da oralidade, etc. a cultura do rádio jamais será ... culta." (ANDRADE, s/d. p. 175)

Toda a polêmica levantada pela questão do uso ou não da gíria no rádio trazia um tema que acompanharia sempre a história do veículo (e dos demais meios de comunicação): o da censura. E que é muito bem situado pelo escritor argentino Ricardo ROJAS:

"Em resumo: desgostam-me censuras prévias e regulamentos em matéria de arte. Sei que a nossa decomposição nacional é profunda, e que transcende ao rádio, ao folclore e à linguagem. Tanto mais que se se puder transmitir apenas o academicamente correto, não se permitiria a radiodifusão de 'Martin Fierro' ..." (ROJAS apud ANDRADE, op. cit., p. 176)

Sintetizando esta fase, NOGUER (op. cit., p. 57) aponta algumas características: a atividade privada foi a promotora da pesquisa no campo da radiodifusão e da posterior

instalação das emissoras; desde o começo, o Estado não atuou como administrador de emissoras (com exceção da rádio Nacional e posteriormente da Municipal, que era do município de Buenos Aires); a publicidade comercial intuiu rapidamente a amplitude do novo campo que se oferecia e se apressou a ser o apoio indispensável das transmissões; a radiodifusão argentina iniciou suas transmissões com mensagens culturais exclusivamente e que foram sendo substituídas por outro tipo de programação.

A rádio Belgrano, então, ao passar às mãos de Jaime Yankelevich, em 1927, inovou ao introduzir, de doze em doze minutos a leitura de um espaço publicitário. Organizou-se, também, o esquema de financiamento das emissoras de uma maneira mais empresarial, de acordo com as idéias de Yankelevich - as demais emissoras o imitaram. Desta fase inicial conta-se que Yankelevich não pagava aos artistas em dinheiro senão com espécies, porque, por sua vez, os anunciantes pagavam a ele com os produtos que fabricavam ou vendiam. Eram os "tempos heróicos da radiodifusão". (NAVARRO, op. cit., p. 43)

Em 1935, a Belgrano informaria sobre a morte trágica de Carlos Gardel, e, em 1937, Eva Duarte - Perón, mais tarde, esteve por um breve período integrando a companhia de radioteatro da rádio Belgrano, para a irradiação da obra "Ouro branco", de Ferradás Campos. (Id., ibid., p. 44) Posteriormente viria a fazer parte da equipe dessa emissora. Dizem que o seu relacionamento com Jaime Yankelevich, nessa

época em que foi atriz de rádio, cine e teatro, o ajudaria em seus empreendimentos como empresário da comunicação.

3.5.2 - A radionovela

O radioteatro na Argentina tem uma dúvida: pode-se considerar a novela episódica "A carícia do lobo", de Francisco Mastandrea, de 1929, como sendo a primeira manifestação do gênero? Ou "A estância de Don Segundo", de Andrés Gonzalez Pulido, de 1931, com seu grupo "Chispazos de Tradición", irradiada pela então rádio Nacional (futura Belgrano), de Jaime Yankelevich?

Embora "A carícia do lobo" seja tratada como a primeira obra radiofônica que não se concluiria em um só dia ou no espaço de uma audição, quem se tornou realmente famoso foi o conjunto "Chispazos de Tradición", que por várias décadas atuou tanto no rádio como em teatros do interior argentino.

(TERRERO¹¹, 1982)

RIVERA (dep. cit.) salienta que Gonzalez Pulido, ao criar o radioteatro apoiou-se no teatro gauchesco, pré-existente, "um circo itinerante que andava pelos municípios do interior, pelas províncias". O circo tinha duas espécies: o de números acrobáticos, de palhaços, de trapezistas, de

11. TERRERO, Patricia. "El radioteatro. Epopeya de justos y malvados". Buenos Aires, *Clarín*, Cultura y Nación, 13/5/82, p. 2.

ginastas, etc, e o de teatro. E neste, eram frequentes as peças do ciclo gauchesco, "um elemento de poderosa inserção no imaginário popular". Este tipo de tema prevaleceu desde 1896 até 1930, no início do radioteatro. Foram, assim, 30, 40 anos de circulação, de identificação popular. "A Gonzalez Pulido, então, não ocorre tomar outro tema: personagens, fala, temática gauchesca com componentes folhetinescos. Todas essas peças são pequenos folhetins." (Idem) Na primeira etapa, então, há uma espécie de mescla do que seria o folhetim puro e o número musical. Depois, foi sendo deixado de lado cada vez mais o musical e aparecendo a intriga folhetinesca. Segundo RIVERA, "tão forte é a marca deste produto que ele vai aparecer também no cinema".¹² (dep. cit.)

A primeira projeção de cinema na Argentina foi em 1896, a seis meses da de Paris. E as filmagens começaram em 1897, com noticiários, basicamente. No começo do século começaram a ser feitas as tentativas de ficção cinematográfica. A primeira película de longa metragem argentina foi "Nobreza gaúcha", de 1927, onde voltou a aparecer a temática gaúcha, do rural. Paralelamente, começou a surgir, timidamente no rádio, a problemática vinculada ao tango, ao subúrbio. O conflito sentimental, no caso do folhetim gauchesco aparecia

12. Beatriz Sarlo analisa as revistas com novelas seriadas que circularam entre 1917-1927 na Argentina, com grande consumo popular, do ponto de vista do leitor, do escritor e da temática. SARLO, B. El imperio de los sentimientos. Buenos Aires, Catalogos Ed., 1985.

no enredo da mocinha seduzida pelo filho do patrão, e no caso do tango, através da mocinha seduzida pelo rapaz de outra classe. Havia, então, segundo RIVERA (dep. cit.), um deslocamento temático em direção ao urbano. O gauchesco era compartilhado com o urbano:

"O urbano na versão tangureira era uma marca. A sociedade mesmo se polarizava, fortemente. A moça do bairro, do arrabalde e o mocinho da classe alta, que era o sedutor. E por aí se armava a trama, o jogo. Faltaria uma classe média, que era a que consumia este universo polarizado através do radioteatro". (Idem)

Uma classe média que estava em desenvolvimento, nesse momento na Argentina.

Para Eduardo ROMANO¹³ (1991), a questão das migrações do interior para a capital foi de fundamental importância na conformação da temática das radionovelas. A mescla dos que vinham do interior com os que já estavam na cidade repetiu as características do fim do século passado e princípio deste, quando veio a imigração europeia. "Há uma mistura do elemento "criollo" pré-existente, originando fenômenos novos, como o tango, o sainete, os gêneros 'chicos' no teatro." (Idem)

Segundo o escritor, até 1940 este é o fenômeno novo, a mistura dos migrantes com os habitantes das cidades que, por sua vez, já haviam se mesclado com os imigrantes europeus. Nesse momento deu-se uma nova conjunção que produziu, por

13. ROMANO, Eduardo. Depoimento à autora, 19/9/91, Buenos Aires.

sua vez, novos resultados que incidiram em todas as formas artísticas e populares.

"A radiodifusão tem importância porque é uma dessas matrizes através das quais a gente do interior vai se socializando, se urbanizando, adaptando-se à vida da cidade. E são matrizes com as quais se sente identificado. Por exemplo, através do radioteatro, que foi muito importante nesses anos. Ele tinha uma temática campeira e, de alguma forma a gente do interior se sentia presente nessas séries teatrais que tratavam a vida do campo." (Idem)

A presença do provinciano na radiodifusão desses anos estava tanto na radionovela como nas canções e nos programas de humor, que jogaram um papel muito importante, uma vez que faziam sátiras de costumes, sátira social. Grandes nomes surgiram nessa época como os de Luis Sandrini e Pepe Iglésias (El Zorro).

A assimilação dos provincianos, no entanto, não foi fácil. E isto se refletia nos chistes de humor. Segundo ROMANO, houve toda uma linha de humor oral que circulou na cidade e que tomou como protagonista o interiorano de uma maneira muito agressiva, uma vez que os "portenhos" sentiam-se invadidos por esse grupo.

"... era o país real, o país mestiço que reaparecia em Buenos Aires, que o havia expulsado com a derrota das 'montoneras', e que voltava ... era como comprovar que não estava morto, que este outro país seguia vivo. Uma coisa era saber que eles estavam na província, outra era tê-los na cidade. E tinham que conviver com isto." (Idem)

Os "cabecitas negras", como eram conhecidos os

interioranos por serem mais morenos que os filhos de europeus residentes em Buenos Aires, incomodavam também por serem gente alegre e barulhenta. Devido aos novos empregos oferecidos pela industrialização recente, passavam a ganhar melhores salários e a poder consumir mais e a aceder a espaços anteriormente proibidos. O que, segundo ROMANO, gerou uma modificação total na topologia de Buenos Aires. "Houve uma verdadeira explosão nesses anos." (Idem)

Desta maneira, o radioteatro, conforme MAZZIOTTI (dep. cit.), tanto podia tratar "do gaúcho de Mendoza, como de um bandido rural do pampa ou do mate cozido da zona de Corrientes. Mas também havia muita temática internacional, como 'León de Francia' e outros". Uma radionovela com temática provinciana foi "Simplesmente Maria", de 1948. Ela iria se chamar originalmente "Cabecita negra" pois tratava da história de uma mocinha do interior, mãe solteira, que ia para Buenos Aires e começava a progredir costurando para fora. "Era o problema da migrante que chega a Buenos Aires e que, posteriormente, teve várias versões em toda a América Latina, tanto para o rádio como para a televisão." (Idem)

Com a chegada do peronismo produziu-se uma modificação na temática das radionovelas. Para RIVERA (dep. cit.), quando o formato do radioteatro se desenvolveu e superou a etapa gauchesca e de arrabalde, coincidiu com o início do peronismo e o incremento da classe média, o que propiciou o surgimento de temas do cotidiano urbano nas radionovelas. Um exemplo é a série "Os Pérez Garcia", a saga de uma família

típica de Buenos Aires, com papéis bem definidos: o pai autoritário, a mãe superprotetora, a filha bem integrada, o filho mais moço meio perdido, a empregada que vive os problemas da casa, o mundo da classe média, enfim.

O radioteatro foi uma marca muito típica nesse momento. Desaparecia cada vez mais o formato inicial gauchesco, que só permanecia em emissoras de pouca potência, como rádio El Pueblo. E, pelo contrário, nas emissoras maiores, como Belgrano, El Mundo e Splendid começavam a surgir cada vez mais temáticas de classe média bem como temas internacionais. A linha nacional não desapareceu mas ocorreu o mesmo que no cinema - a questão do "grande repertório".

"Ao se tratar de hierarquizar o produto, o primeiro que ocorre é fazer a adaptação de grandes temas: Ana Karenina; Madame Bovary - isto se vê no rádio e no cine. Mas há também uma razão de ordem comercial - este cine e esta rádio começam a ter mais alcance e atingem as zonas de fronteiras. Há produtos que se escutam no Uruguai, na Bolívia, no Chile, no Paraguai e inclusive no Brasil. O cine também tem um mercado latino-americano mais amplo."
(RIVERA, idem)¹⁴

Estas adaptações universalistas tiveram um primeiro momento de grande impacto, principalmente quando Armando Discépolo, o dramaturgo, irmão do famoso compositor e cantor de tangos Enrique Santos Discépolo, abandonou o teatro e

14. No Brasil, a partir de 1953 começa a adaptação de conhecidas obras literárias de gosto popular, ampliando a cultura de massa, dentro dos padrões comerciais. Um exemplo foi o das novelas da rádio Bandeirantes, de São Paulo, conforme MADRID(1972).

concentrou-se na direção de radioteatro, fazendo uma seleção desta temática.

O passo seguinte na evolução das radionovelas argentinas foi a retomada dos temas nacionais por novos escritores de radioteatro, entre eles, Abel Santa Cruz. Os urbanos, da família, foram retomados com outro nível em comparação ao esquematismo, ao caráter primário do velho radioteatro. Neste momento apareceu, também, timidamente, a problemática do trabalhador. O radioteatro já não era só da família classe média típica, mas também o da família dos novos bairros. A problemática das fábricas também aparecia mas muito sutilmente, tanto no rádio como no cinema. A revista *Nuestro Siglo*, abordando o tema "Os rosados tempos do bolero", define o auge da radionovela na Argentina:

"Sem dúvida, o momento mais solene do rádio, o instante em que se convertia no centro do lar, era o da 'novela'. Cada um tinha a 'sua' novela preferida: algumas tinham um tom campeiro, com gaúchos maus e comissários prepotentes, com inocentes mulheres enganadas e velhinhos que soltavam 'ditos' e graças. Havia novelas românticas, muitas delas adaptações de autores universais, ou nas que apareciam biografias de personagens célebres: precisamente, Eva Duarte encarnou, em 1944, uma série de mulheres famosas ante os microfones da rádio Belgrano. Havia novelas policiais, históricas e de costumes. Havia de tudo no amplo e insólito campo dos radioteatros, com uma assombrosa variedade de elencos e autores importantes no mundo das letras." (setembro, 1984, p. 58)

Em 1948, uma análise de programação semanal das emissoras portenhas revelava que 29 radionovelas iam ao ar.

Na rádio Belgrano, havia cinco emissões: às 10h (Companhia Roberto Salinas); às 15h (Companhia Blanca del Prado); às 16h (Companhia Jorge Lanza); às 17h (Companhia Elsa Piuselli) e às 19h (Companhia Nelda Francy). Em 1952, o número diminuiria para três: às 15h (Companhia Airaldi); às 16h (Companhia Marca-Arrieta) e às 17h30m (Companhia R. Rosen), conforme programação divulgada na revista *Radiolandia*, de 05/01/1952. E, em 1953, 21 radionovelas eram irradiadas em Buenos Aires, diariamente, sendo três na Belgrano: às 10h30m, às 15h e às 17h30m (*Mundo Radial*, Ano IV, n. 204, 23/04/1953).

Sobre o radioteatro de temas gauchescos, ROMANO (1973, p. 51) salienta que, pelo fato das companhias excursionarem aos fins de semana pelos bairros e pelo interior, apresentando-se em cinemas, teatros ou galpões de estradas-de-ferro, "os radiouvintes não eram passivos" e que, muitos deles, se não fosse por essa experiência, talvez "nunca tivessem entrado num teatro". A companhia, composta às vezes por mais de doze pessoas, viajava em ônibus próprio e era responsável pela montagem do espetáculo. Muitas vezes, o diretor atuava de cenógrafo, iluminador e encarregado do som.

Essas companhias, conforme o autor, tinham o mérito de "integrar o seu público dentro de um espetáculo vivo que terminava em uma verdadeira festa coletiva que ocorria em espaços abertos". A novela radiofônica rompia, assim, com "as limitações codificadas do produto massivo, tal como o

entendemos na atualidade, e aludia, naquela década de 40, a questões político-sociais urgentes". E cita como exemplo, o texto do radioteatro "Corazón de Chacarero", de Juan Carlos Chiappe, relacionado-o com o Estatuto do Peão, recém sancionado pela Secretaria do Trabalho e Previdência, em 1943.

O radioteatro argentino, assim, desenvolveu-se amplamente nos anos 40/50, tanto em seu aspecto de produção quanto técnico. Há, no entanto, uma peculiaridade: como a maior parte de sua produção era gerada em Buenos Aires, devido ao sistema de redes, muitos de seus produtores e locutores bem como de seus artistas eram de origem portenha. "Na Argentina sempre houve uma exclusão das camadas provincianas", segundo ROMANO. "Como praticamente se fala desde Buenos Aires isto já significava uma seleção de locutores e dos demais". O escritor cita o livro de Júlio Cortázar "O Bestiário", em que há dois contos que tratam deste tema: "Casa tomada" e "A porta do céu", sobre a invasão dos interioranos na cidade grande.

O fim da radionovela na Argentina, segundo RIVERA (1987) deve-se menos aos seus erros e deficiências do que à irrupção dos teleteatros, com a chegada da televisão. Teleteatros, por sua vez, sucessores - e prolongadores - dos velhos conteúdos folhetinescos que havia veiculado, a seu tempo, a radiodifusão.

"Desde 'Lil, a dos olhos cor do tempo', 'O príncipe de olhos verdes' e 'Os olhos mais lindos do mundo' - formas

diversas de uma mesma mensagem redundante - estende-se uma linha sutil, uma espécie de círculo fechado pelos olhos ensimesmados das telespectadoras". (RIVERA, 1987, p. 69)

3.5.3 - O humor

A época que vai de 1940 a 1955 pode ser considerada como a dos "anos dourados" do humor no rádio argentino. Embora tenham havido experiências anteriores, considera-se que, a partir de 1934 o grupo "Os Boêmios", impulsionado por Jaime Yankelevich que os viu atuar no teatro, foi o responsável pela solidificação do gênero no rádio. O grupo era composto por sete humoristas e músicos, coordenados por Mario Pugliese Carino, e já apresentavam um programa radiofônico chamado "Varieté Sarita". Eles se apresentavam de terno preto e chapéu e deram origem a vários outros grupos. Artistas posteriormente famosos fizeram parte da equipe, entre eles, Zelmar Gueñol. Fazer imitações era o forte do grupo.

Durante os quinze anos dessa fase, os argentinos contaram com mais de cem programas humorísticos no rádio. Segundo GALOTTI (1975), os programas humorísticos da época estavam, em sua maioria, estruturados conforme cinco modelos: de "sketchs", de personagens, pessoais, de comentários da realidade e situacionais.

Nos programas de "sketchs", alguns quadros se sucediam

aos outros. A variante consistia na existência de um nexo entre "sketch" e "sketch" que justificava sua aparição através de um diálogo humorístico entre dois cômicos ou entre um cômico e a pessoa que cumpria as funções de animador. Como exemplo, "A caravana do bom Humor", "A craneoteca dos gênios" e "A revista deslocada".

Nos programas de personagens, as aventuras e desventuras de um personagem imaginário e seus cúmplices eram o núcleo que dava o tom para chistes e anedotas. Assim, eram os programas "El chato Desiderio", "Marianita", "Sandalio Luz Gueña", "Pichuco e yo", "Que parceria!", "Escombrero Hablamucho" e "Felipe".

Os programas "pessoais" ficavam por conta da capacidade do protagonista e estruturavam-se de acordo com as suas possibilidades. Geralmente contavam com um animador que fazia muitas gozações e era o nexo de continuidade do programa. Os de maior êxito foram protagonizados por Nini Marshall, Juan Carlos Mareco, o "Pinocho", Pepe Iglésias, o "Zorro", o dueto Buono-Striano e "Os cinco grandes do bom humor".

Já os "comentários da realidade" eram feitos através de um monólogo de duração diversa e enfocavam temas do cotidiano com humor, ternura e ironia. O verdadeiro "mestre" deste tipo foi Wimpi¹⁵, ainda que outros também

15. Wimpi era o pseudônimo do uruguaio Arthur Garcia Nunes, muito conhecido por seu trabalho tanto em jornais e revistas quanto em emissoras de rádio.

tenham tentado, como Pepe Arias e Enrique Santos Discépolo.

Os programas "situacionais" consistiam em agrupar personagens, em determinada situação (de trabalho, de local, etc.), apresentá-los em situações humorísticas e fazê-los dialogar através de chistes. Por suas características, reuniam boa parte dos ingredientes dos demais modelos. Os mais famosos foram "Grande Pensão O Campeonato", "O relâmpago", "Grande hotel de luxo", "Academia O Bom Ouvido" e "A família humorística".

Abordando o humor radiofônico dos anos 50, GALOTTI (op. cit., p. 36) considera que após as tentativas iniciais e a seguinte afirmação, veio a institucionalização de um estilo de entretenimento com características e linguagem próprios.

"Em 1950 já não se especula com a novidade senão com a variedade e a qualidade. O ouvinte tem muitas possibilidades para eleger. O entusiasmo do humorista aficionado converteu-se em uma competição profissional onde as firmas de anunciantes disputam os nomes dos atores e autores que são a garantia de êxito e lhes oferecem atrativos contratos. A época do amadorismo ficou para trás. O rádio já não é só um campo para levar a todo o país as estrelas do cine e do teatro. Agora, o rádio cria suas próprias estrelas".

Entre os nomes de atores e autores que fizeram a glória dos anos dourados do humor argentino podem ser citados os de Nini Marshall, Pepe Iglésias, Augusto Codecá, Meaños, Coronato, Luis Sandrini, Fidel Pintos, Félix Mutarelli, Pepe Arias, Pepita Muñoz, Tita Merello, Salvador Striano, Wimpi, Tita Aguilar, além de muitos outros.

Duas foram as vertentes que viriam a fixar o gênero humorístico no rádio: a dos monologistas e a dos conjuntos de paródias. Conforme GALLO (op. cit), a fonte dos monologistas era voltada ao festivo, e a outra, dos conjuntos de paródias - duetos, trios, quartetos, etc, vinha do humorismo musical, exclusivamente cantado no início, dirigindo-se, após, para as cenas dialogadas.

Na rádio Belgrano, há o registro de que em 1933, um programa humorístico de monólogo, denominado "Nick Vermicelli", interpretado por Tomás Simari e escrito por Martinelli Massa e Ismael Aguilar, fazia grande sucesso. E em 1939, o dueto Buono-Striano alcançava altos níveis de popularidade com seu programa patrocinado por sabonetes Palmolive. O programa ia ao ar das 20h às 20h30m e era dos mais escutados. Nele apresentaram-se Francisco Canaro e Libertad Lamarque, entre muitos outros artistas. A dupla teve o patrocínio de Palmolive por doze anos.

No entanto, é a partir de 1940 que "deslançam", realmente, os programas humorísticos por todas as emissoras argentinas. É o ano em que Nini Marshall, a grande humorista, começou a apresentar seus personagens que se tornariam famosos - Candida e Catita - semanalmente na rádio El Mundo, com Juan Carlos Thorry como seu parceiro.

Na rádio Belgrano, iniciou um programa que teria dez anos de duração: "Grande Pensão O Campeonato", que tratava de futebol, e tinha o patrocínio de sabonetes Federal. Era escrito por Enrique Dático Guiachino. No começo era feito no

teatro "Empire", que servia de auditório para a emissora. O programa imitava jogadores do "River Plate" e do "Boca Juniors", bem como o pessoal do esporte. Segundo GALOTTI, (Id., ibid.) "durante os dez anos em que se prolongou, os intérpretes centrais ganharam sempre o mesmo salário: 450 pesos mensais".

Ainda em 1940, o azeite Ricoltoire patrocinou outro programa de humor na Belgrano: "Filomeno Chichipio", apresentado por Tito Martinez Delbox e com a interpretação de Tino Tori. Ia ao ar às segundas e quartas-feiras, às 21h, e era escrito por Manuel Meanos. Tratava-se da história de uma pai de família numerosa - 16 filhos, e, conforme GALOTTI (Id., ibid., p. 23):

"...esboçou uma crítica de costumes da época com uma visão lúcida e terna dos defeitos nacionais. Como se sabe, os argentinos têm uma verdadeira debilidade a que se trate dos seus mais recônditos defeitos, uma vez que, com defeitos e tudo, sejam as pessoas mais maravilhosas do planeta. O conhecimento deste axioma decidiu a sorte de muitos humoristas dos anos 40".

Em 1941 surgiram na Belgrano mais dois programas: "Ceferino", escrito por Coronatto e "A Cruzada do bom humor", que atingiria 183 emissões consecutivas, tornando-se um dos grandes êxitos humorísticos. Seu apresentador era Tito Martínez Delbox. Em 1944 o programa passou para a rádio El Mundo. Neste ano também surgiu um programa chamado "Felipe", nesta mesma emissora, e que duraria 23 anos. O autor era também Coronatto e o apresentador, Luis Sandrini,

que faria o papel todos esses anos. A direção era de Armando Discépolo e o patrocínio do azeite Cocinero.

Na Belgrano, em 1944, começou um novo programa: "Hospedaria O Gordinho Sonhador" escrito por Meanos que, no ano seguinte, criaria novo script para o programa de "Buono-Striano", patrocinado por Kolykos, também na mesma emissora. Em 1946, Meaños era responsável ainda por mais dois programas na Belgrano: "Danielito" e "O lar de Victorio Bergamota". Um terceiro, teve vida curta, foi "Victorio Rimpianto", que contava as andanças de uma companhia de cômicos.

Em 1948 as opções de programas humorísticos eram muitas. Na Belgrano, Pepe Iglésias - El Zorro, iniciava temporada com textos de Wimpi, depois de sete anos na rádio El Mundo, com o seu programa escrito por Julio Porter. Por sua vez, El Mundo apresentava Luis Sandrini, com o seu "Felipe". No mesmo ano, Meaños continuava a escrever para a Belgrano, desta vez com três novos programas: "Alegria borbulhante", patrocinado por Sal de Frutas Eno, "A Família humorística" e "Vitório, o mágico da navalha".

"Anastacio Sietevelos", uma paródia gauchesca, era o programa escrito por Meaños e que ia ao ar pela Belgrano em 1950, às quartas-feiras e sábados às 12h30m. No mesmo ano era apresentado, também, "Aqui está a caravana", um programa de dez minutos, e "Os cinco grandes do bom humor", apresentado por Máximo Aguirre. E foi ele quem relatou a GALOTTI, os problemas enfrentados com a censura daqueles

anos:

"Nós nunca tememos fazer humor político porque não criamos na auto-censura. Claro, alguma vez houve problemas mas Pierina Delaessi, que era madrinha do conjunto e que conhecia bem a todos, moveu céus e terra até que tudo se esclareceu, descobriu-se a manobra e os rapazes puderam voltar ao seu trabalho".¹⁶

"Os cinco grandes do bom humor" eram Jorge Luz, Juan Carlos Cambóm, Guillermo Rico, Zelmar Guenol e Rafael Garret, que trabalharam com muitas parceiras femininas, entre elas, Nelly Lainez, Dorita Acosta, Lia Vignoli e Nelly Beltrán.

É preciso salientar, no entanto, que não era permitido fazer humor político. Perón não apreciava o "chiste" (talvez devido a sua origem castrense, segundo alguns dos entrevistados).

"Rir-se de Perón ou do governo era impensável; fazê-lo dos opositores, tampouco se podia, porque era dar vida a seus dirigentes, ainda que fosse em caricatura e as diretrizes oficiais mandavam ignorá-los, como se não existissem". (LUNA, op. cit., p. 486).

Em 1950, Fidel Pintos apresentava o seu "Messié Canesú" e em 1951 dois novos programas eram acrescentados à emissora: "Pablillo Palillo", com Pablo Palitos, e "Cantalício bom proveito", ambos escritos por Miguel Coronatto Paz.

O ano de 1952 para a Belgrano trazia a colaboração do

16. Máximo Aguirre, humorista, em depoimento à GALOTTI, op. cit., p. 50)

uruguaio Wimpi, responsável por dois programas: "Estrelas ao meio-dia", de cinco minutos de duração, e "A craneoteca dos gênios", uma antologia do disparate, que se manteria por quatro anos. Também nesse ano, Meaños escrevia para a emissora "Louco, lindo Baldomero".

Em 1953 o programa "Pichuco e eu", escrito por Horacio Meyrealle retornava a Belgrano onde ficaria até 1955. O programa "Pinocho", escrito originalmente por Wimpi para Juan Carlos Mareco reapareceria na Belgrano, com textos de Coronatto. E em 1954, Nini Marshall voltava ao rádio pela Belgrano com o programa "Comentários".

O ano de 1955 representaria o fim da época dos programas humorísticos no rádio. Na Belgrano ia ao ar "Pirucho, flor de taxista", com textos de Meaños e interpretação de José Marrone e Nelly Láinez. Mas o programa "A revista deslocada", para a autora,

"... marcou claramente o fim de uma época, a evidência de sua ocasião a partir de um humor de ingênuo escasso, primitivo, mas cheio de velocidade e com "swing" próprio. Fiel expoente de seu tempo e a crise que encerra o período, não teve demasiados inconvenientes em abandonar o rádio e passar-se para a televisão, onde repetiu seu êxito um par de temporadas e logo desvaneceu-se até desaparecer, poucos anos atrás." (GALOTTI, op. cit., p. 56)

Era o fim da época do humor no rádio, cujos atores são muito bem descritos por Striano, em depoimento a GALLOTI (op. cit., p. 63): "... cômicos verdadeiros, com verdadeiro sentido de humor, da improvisação, do disparate, da

capacidade de fazer rir ao público, com qualquer coisa, em uma palavra".

O declínio da radiodifusão já era percebido em 1954 pelos editores da revista *Radiolandia* que, sob o título "Panorama incerto", faziam uma análise:

"Voltamos a repetir que não se pode fazer um juízo definitivo sobre o que 1954 será radialmente falando, mas é bom que se tenha em conta que até o presente nada se produziu para que se possa abrigar a certeza de que teremos um ano de renovação de valores, de aparição de novos escritores e de montagem de programas que assinalem uma inquietação, lamentável é dizê-lo, que se encontra ausente do microfone já faz algum tempo." (Ano XXVI, 27/3/1954)

Embora a televisão ainda não causasse uma inquietação maior como competidora, as emissoras de rádio já apresentavam um aparente marasmo criativo.

3.5.4 - A música

Rádio e música sempre estiveram vinculados, desde o início da radiodifusão na década de 20. Na Argentina, passados dois anos da primeira transmissão, as emissoras existentes já contavam com suas orquestras típicas e conjuntos de jazz. A música clássica dava lugar ao popular: tangos, valsas "criollas", sambas. Tenores, barítonos e sopranos foram substituídos por cantores populares. E a 1ª de outubro de 1924, Carlos Gardel estreava na rádio

Splendid, com José Razzano, acompanhados pela orquestra de Francisco Canaro e pelos guitarristas José Ricardo e Guillermo Barbieri. Das 22h às 23h eles apresentaram seus êxitos inesquecíveis: "La cumparcita", "Nunca más", "Griseta", entre outros. (GALLO, op. cit., p. 80)

Nas décadas de 40 e 50, a música dividiu equitativamente o tempo das emissoras com as radionovelas e os programas humorísticos. Um texto da revista *Nuestro Siglo* (setembro, 1984, p.49), define bem esta época:

"Na década de 40 a sociedade argentina modernizou-se e setores mais amplos da população tiveram acesso ao bem-estar. Os modelos de vida dessa época nos parecem hoje algo ingênuo e estereotipados: é o rosto de uma Argentina que começa a sentir o incentivo ao consumismo, pretensão que marca um corte com os tempos dos imigrantes nos quais a poupança e a estabilidade da moeda eram a preocupação essencial. O advento do Estado bem-feitor que se gesta nesse período coincide ainda com uma tendência da Argentina a encerrar-se sobre si mesma; sem dúvida os ecos dos ritmos tropicais formam o marco musical desse capítulo."

Assim, nessa época, tango e bolero, junto com a música folclórica que começava a ter o seu espaço, preenchiam a programação das emissoras. Mas não era só no rádio que se ouvia (e via nos programas ao vivo) as orquestras e cantores do momento - também nos locais de baile, nas confeitarias com orquestras, nas "peñas" folclóricas e nos clubes de bairro. No entanto, o tango vivia o seu esplendor com seus letristas, músicos e intérpretes mais famosos.

3.5.5 - O tango

A origem do tango na Argentina encontra-se no século passado, por volta de 1880, como resultante das transformações econômicas e sociais vividas pelo país. Nasceu entre os marginais deslocados de uma sociedade em transição do rural para o urbano, entre rufiões e prostitutas, jogadores e ladrões.

"São estes marginais da transição, segregados pelo processo modernizador que vão chegar aos lupanares, boliches e 'cafetins' em busca de diversão e, intimamente, da perda sociabilidade (...) A primeira vez vão para encontrar companhia; a segunda, vão também pelo tango." (IPOLA, 1989, p. 153)

A chegada desses elementos migratórios começou a tirar o tango de seu "gueto original e a dar-lhe outro tipo de existência e de vigência social (...) pela primeira vez, o tango deixa de ser patrimônio exclusivo dos prostíbulos". (Id., *ibid.*, p. 154) E um outro tipo de marginal - o de classe alta (aristocratas libertinos, rapazes mimados) encarregou-se de dar ao tango uma divulgação mais ampla e, por fim, uma plena aceitação. Alguns consideram que o tango teve que ser primeiro reconhecido no exterior - Paris, precisamente - para vir a ser aceito pela sociedade argentina.

No início, o tango não tinha letra. Suas notas eram improvisadas por algum músico ambulante nos quartos das

"chinas" ou em cafés que disfarçavam lenocínios clandestinos.

"Mais tarde, quando os pianos ressonaram nesses locais clandestinos, e quando os trios primitivos de flauta, violino e arpa rasgaram com seus acordes brincalhões a pesada atmosfera das academias, botecos e armazéns, ocorreu que o público, contagiado pela magia picaresca do ritmo, pôs-se a improvisar estrofes de acordo com o âmbito delitivo em que se achava". (ROMANO, 1983, p. 89)

Os títulos desses primeiros tangos, concebidos entre 1880 e 1900 aludem diretamente ao comércio sexual, não deixando dúvidas, segundo o autor, sobre a origem desse gênero musical. Já na primeira década deste século, a trajetória das letras do tango apontam para várias linhas: a relacionada com o prodigioso êxito do gênero "chico-criollo", como fenômeno artístico massivo; a que advém de certa poesia "rufianesca" ou do canto improvisado do arrabalde e a que se origina da poesia popular gauchesca ou do nativismo. (Id., ibid.)

A aceitação definitiva do tango pela sociedade argentina, deu-se, no entanto, por diversos fatores: a formação dos bairros, que se constituíram em novos núcleos de convivência urbana, onde transitavam os organistas de rua e que eram animados por cafés onde atuavam quartetos e sextetos; a gravação dos primeiros discos; a impressão de partituras para piano; o êxito obtido pelos quadros de cabaré no teatro (sainete). O primeiro grande sucesso do tango neste gênero teatral foi "Mi noche triste", com letra

de Pascual Contursi e música de Samuel Castriota, cantando em 1918 por Manolita Poli, na peça "Os dentes do cão". E, finalmente, a rápida inserção do tango no rádio e no cinema que iniciavam naquele momento. A década de 20, deste modo, consagrou definitivamente a figura do cantor de tangos, tendo sido Carlos Gardel, um dos primeiros ídolos. Desde então, o reinado do tango foi indiscutível, transpôs fronteiras e triunfou na América e na Europa.

Para FORD (1971, p. 25), os anos do "alvearismo" (presidência de Marcelo Alvear - 1922/1928), foram os de maior produção de tango cantado e de ampla difusão através do rádio, do teatro, dos discos.

"'Mi noche triste', de Contursi, havia encerrado o ciclo anterior, o das duplas de prostíbulo e das letras ingênuas e limitadas (...) e havia inaugurado a poesia do tango, tal como iria se entendê-la depois. Em poucos anos, a primeira geração de letristas (Celedonio Flores, Gonzalez Castillo, Vaccarezza, Romero, Linning, Caruso, Cayol e outros), criaram, desenvolveram e praticamente encerraram o núcleo básico da temática do tango, assim como suas linhas formais cultas e "criminosas" narrativas, descritivas, dramáticas ou líricas."

A outra geração, que se superpõe no tempo com esta (a de Manzi, Cadícamo, Le Pera, Cátulo Castillo, entre outros), "não ia transformar senão aperfeiçoar a temática". Segundo o autor, o único que rompe com o esquema anterior foi Enrique Santos Discépolo, que em 1926 escreveu "Qué vachaché", fazendo "um primeiro intento de identificação frente à cultura do sistema". (Id., *ibid.*, p. 25)

Em 1930, a crise mundial e a da Argentina vão se refletir também sobre o tango que se recolheu para alguns locais determinados. Mas, a partir de 1935 ele ressurgiu com o apoio principalmente do cinema popular portenho, do rádio e do encaminhamento para o estilo bailável, comandado pela orquestra de D'Arienzo. E começou a "se armar a onda que florescerá em 1940". (Id., *ibid.*, p. 81) Houve uma busca, um regresso ao tango primitivo, da ostentação coreográfica. Homero Manzi, autor de "Cambalache", compôs uma poesia, chamada "Tango canyengue", em que dizia perseguir a força do tango de antes. "Nada de coisas fúnebres. Nem tampouco trágicas. Isso não é tango ... pelo menos do primitivo, e verdadeiro." (MANZI apud FORD, *op. cit.*, p. 82)

Em 1940, para as novas massas populares, os poetas escreviam "um tango evocador, subjetivo, fortemente povoado por suas angústias e dramas pessoais". Havia, deste modo, segundo o autor, a explicação da Buenos Aires anterior a 1930 e a exacerbação do sentimento. Havia, também, a pressão da cultura de massas que exigia um código e que "tende, muitas vezes, a ser um arremedo da cultura culta", e também a busca pessoal dos letristas, "cada vez mais cuidadosos com a sua expressão". (Id., *ibid.*, p. 101) De qualquer forma, a enorme popularidade do tango indicava um tipo de diálogo,

"e esse diálogo talvez tenha necessitado da afirmação do sentimento, no meio da submersão, da explicação de Buenos Aires no meio da aculturação à cidade industrial, assim como de um baile

próprio em meio ao processo de nacionalização". (Id., ibid., p. 101)

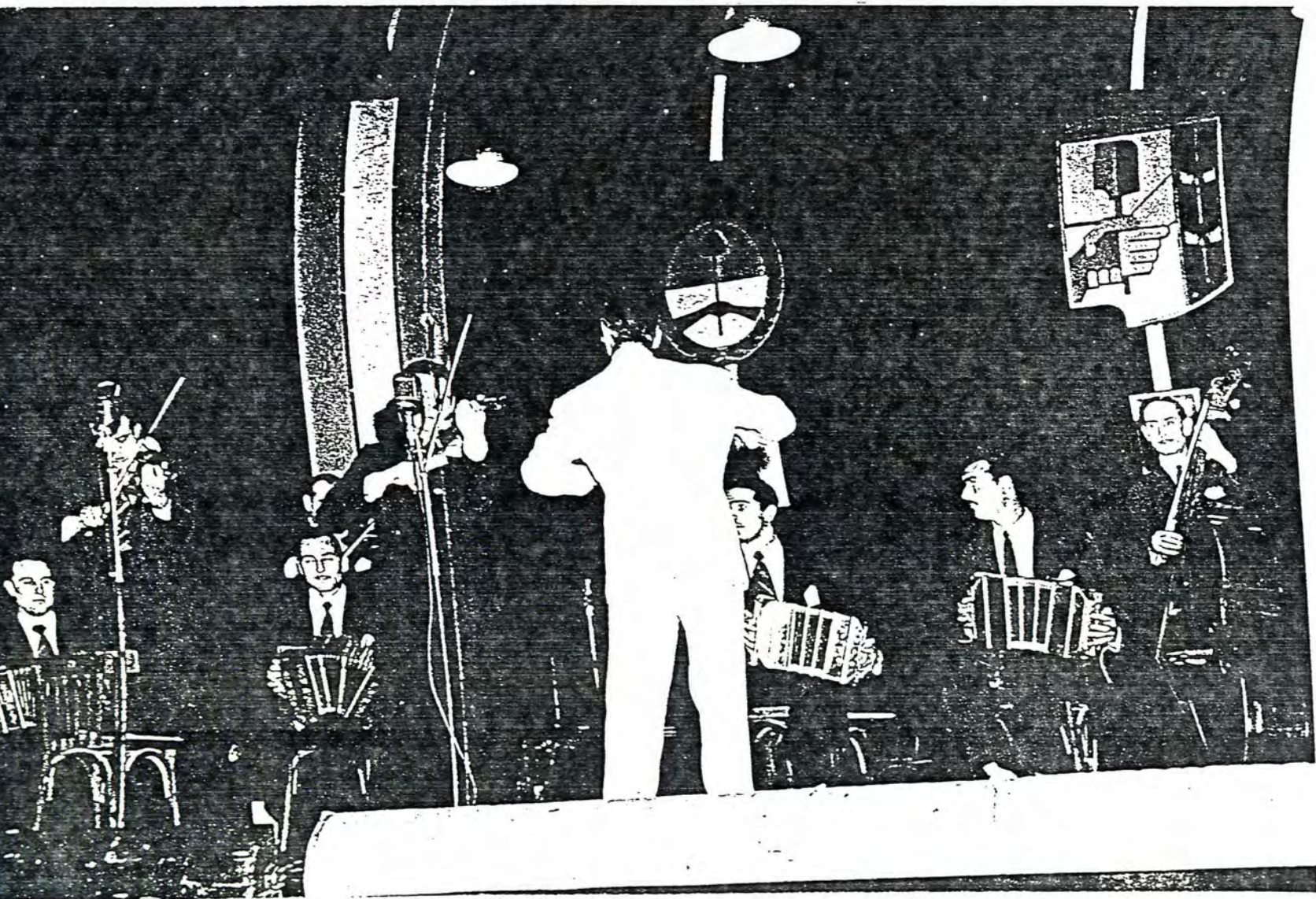
O tango nessa época era consumido maciçamente - através do rádio, nas confeitarias, nos auditórios das emissoras, no cinema.

"E pode escutar-se na 'Marzotto', na 'Nacional' e em outras confeitarias distribuídas ao longo da avenida Corrientes, onde não se perguntava ao 'paroquiano' quanto tempo ia ficar, enquanto a orquestra debulhava no palco as suas interpretações." ("Los rosados tiempos del bolero", op. cit., p. 57)

3.5.5.1 - Tango e peronismo

Ao final dos anos 40 e início dos 50, o tango começou a dar sintomas de esgotamento. Em 1948 foram lançados os dois últimos tangos considerados como dos melhores: "Sur", de Anibal Troilo e Homero Manzi; e "Cafetín de Buenos Aires", de Mariano Mores e Enrique Santos Discépolo. Em ambos aparece a temática da nostalgia, que contagiava as letras dos tangos. "Sur" faz a elegia do velho bairro e "Cafetín de Buenos Aires" evoca o café da esquina. Para CIRIA (1990, p. 25), os anos 40 passam a ser "a década do último grande renascimento do tango, entre a realidade e a nostalgia".

Este renascimento, segundo o autor, produziu intérpretes-compositores de primeira linha, como Anibal Troilo e alguns cantores novos, bem como implicou em "complexas questões sobre linguagem musical, o conteúdo das letras de tango e as relações sociais e políticas com a nova



A orquesta típica de Osvaldo Fresedo presenta-se em Buenos Aires (Nuestro Siglo.Historia Grafica de la Argentina Contemporanea 4. Sept.1984)

administração peronista". (Id., *ibid.*, p. 25)

Os anos 40 incrementaram uma nova onda de popularidade para os artistas e diretores de orquestras, principalmente nos bailes de fim de semana em clubes de bairro, mas também trouxeram a profissionalização de músicos, vocalistas, compositores e letristas. Para CIRIA (*op. cit.*, p.26), a Sociedade Argentina de Autores e Compositores de Música (SADAIC), fundada em 1936, converteria-se, mais tarde, "na encarnação prática da política agremiativa do peronismo para a comunidade profissional do tango". E os melhores poetas da época - Manzi, Castillo, Cádizamo - continuariam escrevendo tangos onde o passado era visto com "nostalgia e evocação".

A coincidência da decadência do tango com a ascensão peronista, no entanto, não pode ser analisada superficialmente. Num primeiro momento poderia ser feita uma relação equivocada. O próprio Perón favoreceu a música do país, com a instituição da lei que obrigava o uso de 50% de música nacional nas transmissões radiofônicas. "A decadência do tango não foi de modo algum uma decisão adotada nas repartições culturais do governo peronista." (IPOLA, *op. cit.*, p. 155)

A explicação desta queda teria que ser buscada na própria origem histórica do gênero. Tendo nascido em uma sociedade em transformação, entre marginais dessa sociedade, no seu processo de desenvolvimento o tango contribuiu, de alguma forma, para definir certos aspectos da identidade das classes populares da capital portenha. Muitos destes

aspectos, resgatados pelo tango, segundo IPOLA (Id., ibid.), não eram precisamente recomendáveis: o machismo, a exaltação da vingança, a queixosa e cansativa satanização da mulher, a cínica exaltação da superioridade, a fraude e o desprezo ao próximo. Por outro lado, o tango nunca foi muito favorável ao protesto social, havendo poucos tangos socialistas ou anarquistas.

"Os homens e mulheres que se reconheceram no tango e o fizeram seu, haviam sido maltratados pela vida, ignoravam o sabor da felicidade e apenas conheciam o da alegria. Não buscaram (nem encontraram) em sua música e sua letra nenhum paraíso imaginário; tampouco a virtuosa transmissão de idéias avançadas. Buscaram e encontraram nelas a expressão de uma funda tristeza, não trágica, o tom justo - nem diminuído, nem excessivo - de uma melancolia arraigada que não caía no desespero nem tampouco se resignava ao esquecimento. Encontraram o que realmente sentiam. Há poucos tangos alegres ou felizes, porque o tango não era feito para dar-se bem com o jubiloso e o festivo." (Id., ibid., p. 155)

Deste modo, com a proteção e o bem-estar proporcionado pelo peronismo, segundo a concepção de IPOLA, as classes populares deixaram de ser marginais e receberam sua identidade política. As medidas básicas de justiça social que o governo implementou, criaram um "regime de festa", fomentando uma "secreta ilusão de que fora uma festa permanente". Assim, neste clima, "não havia lugar para as inoportunas aflições sobre as quais o tango insistia. Sem ambiente e cada vez com menos adeptos, foi enlanguecendo e morrendo de inanição". (Id., ibid., p. 156)

Por meio desta teoria, o autor propõe que talvez se deva incluir no débito do peronismo, como regime e como movimento popular, o haver promovido "a cega ficção desta festa perpétua que determinou a decadência do tango e ofereceu ao país a tentação de um cômodo auto-engano coletivo". (Id., *ibid.*, p. 156)

Por seu turno, ROMANO (*dep. cit*) considera que durante o governo peronista houve uma intensificação do repertório humorístico do tango, fato que é negado ou desconhecido por muitos. Ele pondera que há uma espécie de mitologia de que o tango é o reflexo do portenho triste.

"Desde suas origens o tango teve uma linha humorística irônica, satírica, que se incrementou bastante desde os anos 50 e creio que para isso foi fundamental a orquestra de Juan D'Arienzo seu repertório e sobretudo um cantor - Echague - porque cantava de uma maneira especial esses tangos, dando-lhes uma entonação especial. Eram tangos "costumbristas", como "Che existencialista", de Enrique Discépolo." (Idem)

Estes tangos satirizavam alguns tipos sócio-culturais que haviam aparecido nesses anos pois o existencialismo era muito forte em Buenos Aires desde os anos 40 até o início dos anos 50. A moda existencialista, a maneira de vestir de certas zonas era muito peculiar.

"Neste repertório dos anos 50 há muitos tangos que apontam para o sentido humorístico, para o divertido, porque tinha, é claro, que incluir-se dentro da expansão da festa popular que havia nesses anos, sobretudo nos carnavais que posteriormente desaparecem de Buenos Aires." (Idem)

Assim, nos bailes as pessoas queriam divertir-se e o tango mais evocativo, mais melancólico, sempre tinha o seu lugar, assim como o bolero, mas este outro tango humorístico também era necessário e por isto intensificou-se.

Em relação à letra, o que se modificou foi a abordagem sobre o par tradicional. "Aparece com mais frequência o tema do adultério, da separação de matrimônios onde não há mais amor; da vida dupla. Isto na Buenos Aires anterior à migração era muito raro." Toda esta modificação nos hábitos sociais vai aparecer nas letras dos tangos, também. "Alguns letristas importantes, como Homero Manzi e Jose Maria Contursi vão registrar estes temas", conforme ROMANO. (dep.cit.)

Já sobre a existência de tangos peronistas, não há registros, o que pode ser explicado pelas próprias características do gênero. Houve cantores peronistas, como Hugo del Carril e Hector Mauré, intérpretes da famosa marcha "Muchachos peronistas", o hino dos adeptos do regime. No entanto, o gênero tanguero nunca se prestou para divulgar propaganda política.

Em relação à censura à música, não há registro de que tenha havido algo neste sentido durante o governo peronista. Ocorreu, isto sim, nos primeiros tempos após a revolução de 1943 - precursora do peronismo - a proibição (já citada) ao "lunfardo" (gíria de ladrões que posteriormente passou a ser usada na linguagem mais popular, coloquial e marginal de Buenos Aires), nas letras de tango. No entanto, o resultado

foi surpreendente, ou seja, escrever letras de tango sem usar a gíria própria resultou em algo insólito e que acabou não sendo obedecido.

3.5.6 - Outros programas

Dos demais gêneros de programas das emissoras argentinas, o que também teve muito destaque foi o esporte, que desde o início, na década de 20, esteve presente através de comentários, reportagens, entrevistas, narrações ao vivo. Um dos nomes de maior evidência foi o de Luis Elias Sojit¹⁷ que atuou por muitos anos na rádio Belgrano, com um programa diário, às 14h30m. Os irmãos Sojit destacaram-se como radialistas, sendo que Manuel Sojit iniciou em 1929 no rádio, com transmissões esportivas (seu apelido era 'Corner'). Em 1934 os três irmãos: Luis Elias, Boris e Manuel transmitiram a corrida de automóvel até o Chaco, nas famosas 'carreteras'. Todas as modalidades de esportes constavam de suas transmissões - boxe, turfe, ciclismo, futebol, automobilismo. Tinham muita afinidade com Perón, que estimulava as transmissões esportivas argentinas, bem como o esporte em geral.

17. As concentrações peronistas de 1º de maio e de 17 de outubro transmitidas pelo rádio e relatadas por hábeis locutores como Luis Elias Sojit e Jayme Font Saravia provocavam um sentimento de emoção coletiva até os mais dispersos rincões do país. (SEBRELI, 1984, p. 64)

Quanto ao jornalismo, desde o seu início, na década de 20, fez parte do cotidiano do rádio. A leitura dos diários, através do rádio, como informação noticiosa, foi iniciada por Enrique P. Maroni, o letrista dos tangos "La cumparsita" e "Cicatrices", na rádio Splendid, em 1927. A experiência foi logo seguida pelas demais emissoras.

Em 1930, algumas emissoras radioteatralizavam notícias policiais, como a rádio Porteña:

"'Ronda policial', pela Rádio Porteña, agregou à dramatização diária, notícias de policia que tendem a prevenir o público sobre a delinquência." (GIUSTI, 13/5/82, p. 4)

A morte de Carlos Gardel em 1935, havia comovido o público que tomou conhecimento do fato através da locução de Tito Medina. Nessa época, já existiam boletins especiais como o da Bolsa do Comércio e do Mercado Nacional da Fazenda. As rádios Belgrano, Splendid e El Mundo difundiam notícias juntamente com as emissoras do interior e era criada a primeira agência radiofônica, a ANDI.

Durante a Guerra Civil espanhola, ia ao ar pela rádio Excelsior, um serviço especial radiotelefônico e a Segunda Guerra Mundial mantinha os ouvintes presos aos acontecimentos irradiados pelas emissoras. Em 1940, o Boletim Sintético da Rádio El Mundo, informava, através da voz de Carlos A. Taquini, os acontecimentos nacionais e internacionais. A equipe jornalística era originária do diário El Mundo, da Editora inglesa Haynes. Já a rádio Belgrano transmitia o Repórter Esso, na voz de Carlos

Iglesias, um noticioso que marcou época (como também no Brasil, pela rádio Nacional, na voz de Heron Domingues).

Com a revolução de 1943, começou a utilização da Cadeia Argentina de Broadcasting para a difusão dos atos do governo, fenômeno que seria repetido e ampliado durante o governo peronista, (conforme já foi analisado). De 1946 em diante, a informação jornalística sofreu forte censura, enquanto o restante da programação continuava normalmente.

Em 1949 foi criado o SIRA - Serviços Internacionais de Radiodifusão Argentina. O objetivo era divulgar a imagem da "Nova Argentina" peronista no exterior. O serviço, difundido em sete idiomas, era descrito pela revista *Radiolandia* (14/4/1951, p.1), como a "autêntica voz de nosso país, que leva pelos caminhos do ar, a realidade do viver argentino a todos os rincões do mundo". O SIRA esteve no ar de 1949 a 1953, quando foi encerrado por Perón, por pressões dos Estados Unidos, conforme relata o radialista Enrique MANCINI (dep. cit.), que trabalhou no serviço de ondas curtas argentino:

"Em 10 de dezembro de 1953 o Serviço de Ondas Curtas é fechado por um acordo feito por Perón com os Estados Unidos. O país precisava de dinheiro e fez-se um acordo com a firma petrolífera 'La Californian'. A empresa traria o dinheiro e o peronismo, que entrara em crise em 1952, necessitava. No momento vivia-se chamado "Plano de Conjuntura Econômica" com um racionamento de vários artigos muito forte. Esta crise levou Perón a deixar de lado a sua campanha no exterior que se fazia pelas ondas curtas e através de muitas publicações e compras de diários no

exterior, divulgando a Argentina para o Terceiro Mundo. Perón teve que deixar isso tudo de lado após a visita que o irmão do presidente Eisenhower (Milton) fez ao país, quando foi firmado um acordo secreto."

Segundo o radialista, as pessoas que trabalhavam no setor do SIRA ficaram vários meses sem emprego. "Nos silenciaram durante uns seis meses, até que se esquecessem de nossas vozes de locutores das ondas curtas, e então nos foi permitido voltar a trabalhar em rádio." (Idem)

Um outro programa importante foi "Geração Espontânea", o primeiro a abrir os microfones para as chamadas telefônicas dos ouvintes. Ia ao ar da meia noite às três da madrugada, pela rádio Belgrano e era apresentado por Miguel Angel Merellano e o escritor Haroldo Conti. (ACOSTA, op. cit., p. 78)

4. VARGAS, PERON E O RADIO: 1951 - 1954/1955

"Gegê, Gegê
Tá todo mundo
Esperando por você"
("Gegê", marcha de Claribalte Passos e
Antonio Valentin, gravada por Marion,
1950)

"Bandoneon
hoy es noche de fandango
y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura"
("Che, Bandoneon", tango de Homero Manzi
e Anibal Troilo, gravado por Oscar
Alonso, 1950)



Vargas fala pelo rádio tendo ao lado Leonel Brizola, em seu segundo período de governo (Revista "O Cruzeiro", número especial, Rio de Janeiro, agosto de 1974 n.16)

EL PUEBLO ESTA *CON PERON*



Perón discursa na praça de Mayo sobre o bombardeio ocorrido.
(Revista Mundo Radial nº204, 23/04/1953 p.1)

1951. O rádio vivia o seu apogeu: programas de auditório, concursos, radioteatro, programas de humor, esportivos, jornalísticos, grandes orquestras e atores famosos. A televisão dava seus primeiros passos, e ainda não ameaçava o grande veículo de massas da época.

No Brasil, Getúlio Vargas iniciava o seu segundo mandato, desta vez como presidente eleito pelo voto a 3 de outubro de 1950. Sua posse havia sido no dia 31 de janeiro de 1951. Anteriormente havia governado o país de 1930 a 1945, como Chefe do Governo Provisório (1930-1934); como presidente eleito por via indireta pelos constituintes (1934-1937) e como ditador do Estado Novo (1937-1945).

Na Argentina, Juan Domingo Perón seria reeleito a 11 de novembro de 1951 e tomaria posse a 4 de junho de 1952, dando prosseguimento ao seu governo, cuja primeira etapa havia iniciado com as eleições de 24 de fevereiro de 1946.

A rádio Nacional do Rio de Janeiro, à época, reinava absoluta no Brasil, como a grande emissora do país. A rádio Belgrano, na Argentina, por sua vez, dividia equitativamente

a preferência dos ouvintes com suas competidoras rádios El Mundo e rádio Splendid.

4.1 - O momento político brasileiro

Em 1950, quando Getúlio Vargas concorreu à presidência da República pela segunda vez, tinha 67 anos. Já não era o jovem que, em 1930, assumira o poder à frente de uma revolução. No entanto, a partir de 9 de agosto, quando iniciou sua campanha, após ter tido sua candidatura homologada a 16 de junho daquele ano, até 30 de setembro, "realiza a mais extensa e duradoura campanha eleitoral jamais realizada por um candidato" (SILVA, 1980, P. 70), tendo pronunciado 70 discursos por todo o território nacional. A 3 de outubro, elegeu-se presidente com quase a maioria absoluta: 48,7% da votação total, ficando o brigadeiro Eduardo Gomes em segundo, com 29,7% e Cristiano Machado em terceiro com 21,5% dos votos. Seus partidos de apoio tinham sido o PTB e o PSP, de Adhemar de Barros. Os grandes partidos - UDN e PSD - haviam sido derrotados.¹

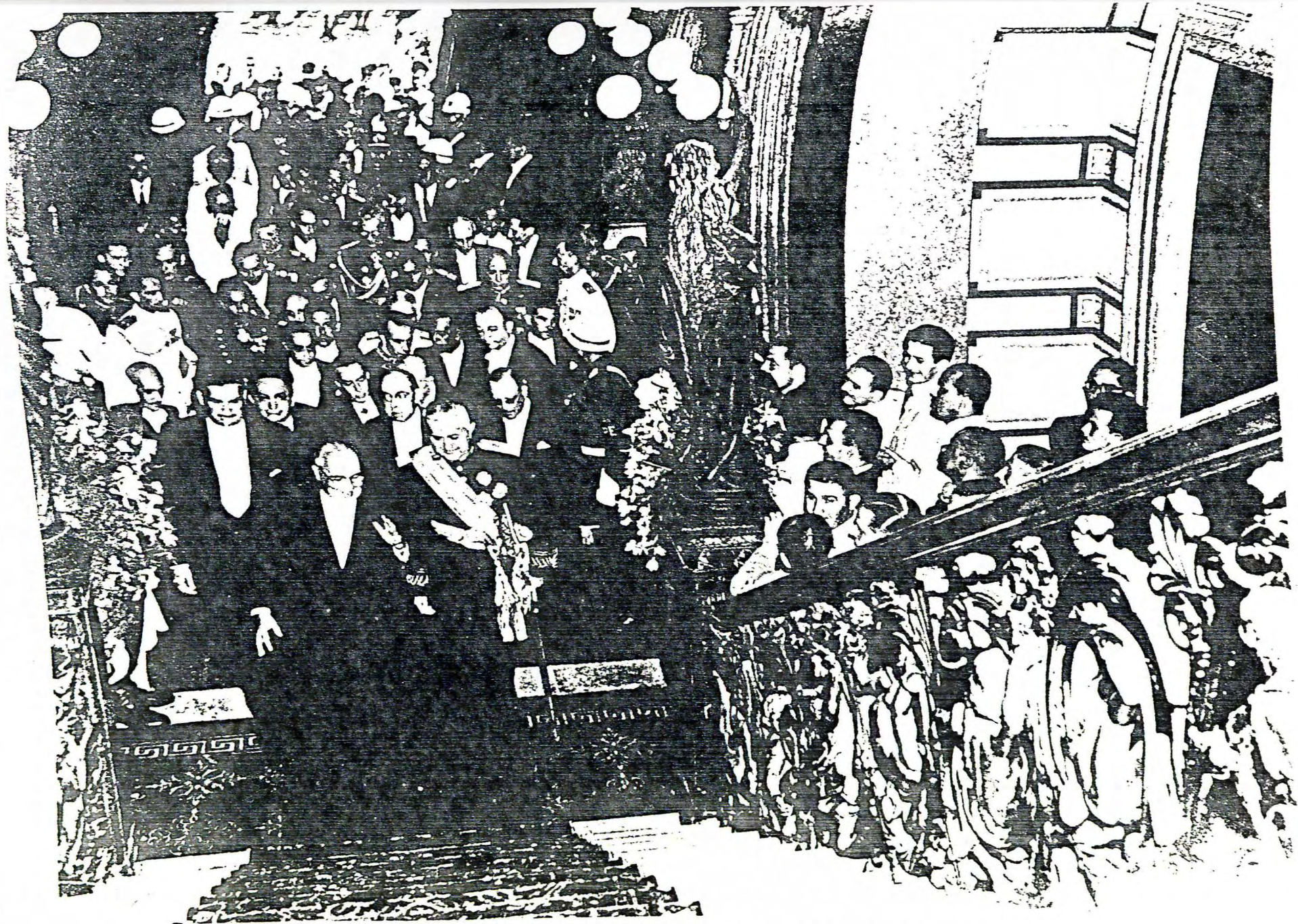
1. Segundo SKIDMORE (1969, p. 108), "Vargas enfrentava os meios de comunicação de massas com caminhões equipados com alto-falantes e volantes impressos. Seu itinerário de campanha era um modelo de eficiência. Realmente conhecia o Brasil como nem Gomes nem Machado jamais o poderiam conhecer." Isto porque Vargas tinha a grande imprensa contra si, neste segundo momento de sua vida política, além de líderes udenistas e de alguns setores do Exército.

Após ser deposto, em 1945, Vargas havia se retirado para sua fazenda, em São Borja, e mesmo assim, nas eleições realizadas e que indicaram para presidente o general Eurico Gaspar Dutra (1946-1950), foi eleito senador pelo Rio Grande do Sul e São Paulo e deputado federal por sete estados. Entre 1945 e 1950 compareceu poucas vezes ao Senado, tendo pronunciado apenas quatro discursos; mas ao aproximar-se as eleições de 1950, caravanas de políticos e de eleitores começaram a procurá-lo no Rio Grande do Sul, convencendo-o a candidatar-se, o que finalmente veio a ocorrer, finalizando com a sua vitória. "O Brasil assistiu, em 1950, e pela primeira vez, essa singularidade: um ditador que voltava ao poder pelo sufrágio popular derrotando o candidato oficial." (SODRÉ, 1975, p. 7)

Getúlio Vargas tomou posse a 31 de janeiro de 1951, mas o momento político era diverso do período anterior. "A vitória fora sensacional, mas não teve relação com o resultado da eleição para o Congresso. As concessões precisaram ser muito grandes para manter a tranquilidade do sistema de poder". (ALMEIDA, 1982, p. IV)² Como consequência, desde o início, no segundo período, Vargas teve que tentar satisfazer diversas frentes, o que lhe acarretaria sempre várias dificuldades.

No entanto, o legado econômico desse período é

2. ALMEIDA, Rômulo. "Prefácio". In: D'ARAUJO, Maria Celina Soares. O segundo governo Vargas: 1951-1954. Democracia, partidos e crise política. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.



Vargas chegando para a posse no Palácio do Catete - 31/01/1951 (CPDOC/FGV)

considerado positivo, ainda que o político seja controvertido. São dessa gestão, entre outros, a criação da Petrobrás, o lançamento do projeto da Eletrobrás, após implantado o Fundo Federal de Eletrificação, e o Plano de Carvão; a criação do BNDES - Banco Nacional de Desenvolvimento Social e o Banco do Nordeste do Brasil; o estabelecimento da Superintendência de Valorização Econômica da Amazônia; a implantação da CAPES e do programa nuclear "Alvaro Alberto" bem como do Instituto Nacional de Imigração e Colonização. Foi também expandido o crédito agrícola, criado o seguro agrário e ampliado o sistema de garantia de preços mínimos, além de dada preferência ao reaparelhamento de ferrovias e portos e lançada a base da indústria automobilística, com ênfase em caminhões e tratores, e incentivada a expansão da indústria de base.

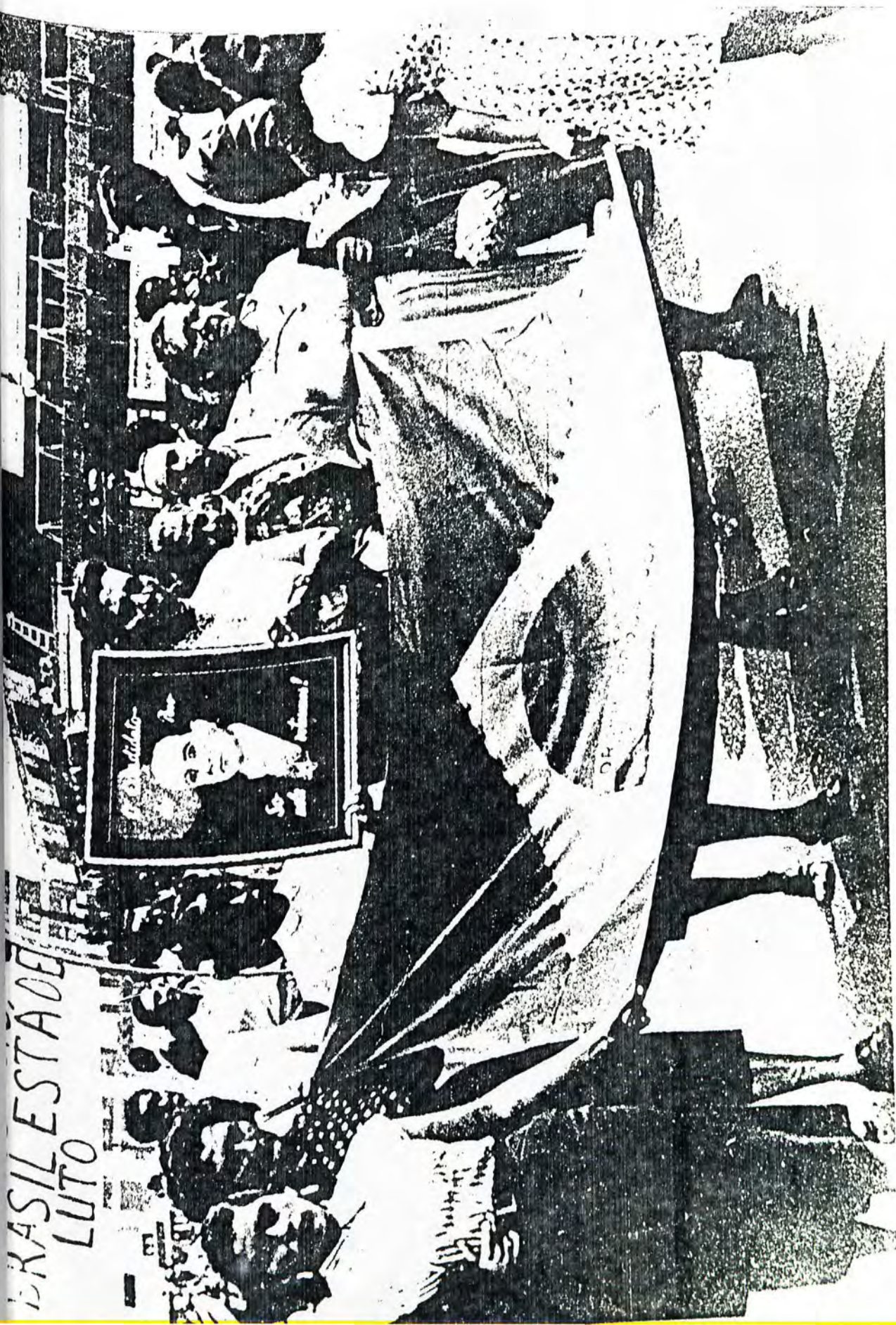
O primeiro ministério constituído por Vargas demonstrava o esforço para conciliar as forças heterogêneas que o haviam apoiado. No entanto, as concessões políticas que foi forçado a fazer, tentando esta conciliação, acabaram por afastar os partidos que o elegeram e os militares nacionalistas, que naquele momento dirigiam o Clube Militar. Em 1953 realizou outra reforma ministerial, em uma nova tentativa de conciliação, desta vez incluindo os sindicatos operários. Nessa ocasião, João Goulart assumiu o Ministério do Trabalho, propondo um aumento de 100% ao salário mínimo, o que provocou fortes reações dos empresários e militares. Getúlio Vargas o apoiou, aumentando a pressão contra o seu

governo. A crise política ampliou-se com o atentado ao jornalista Carlos Lacerda, seu opositor feroz, e que resultou na morte do major-aviador Rubens Vaz. Pressionado por todos os lados, Vargas suicidou-se a 24 de agosto de 1954. Havia sido encerrado o mais longo período de permanência de um presidente brasileiro no poder.

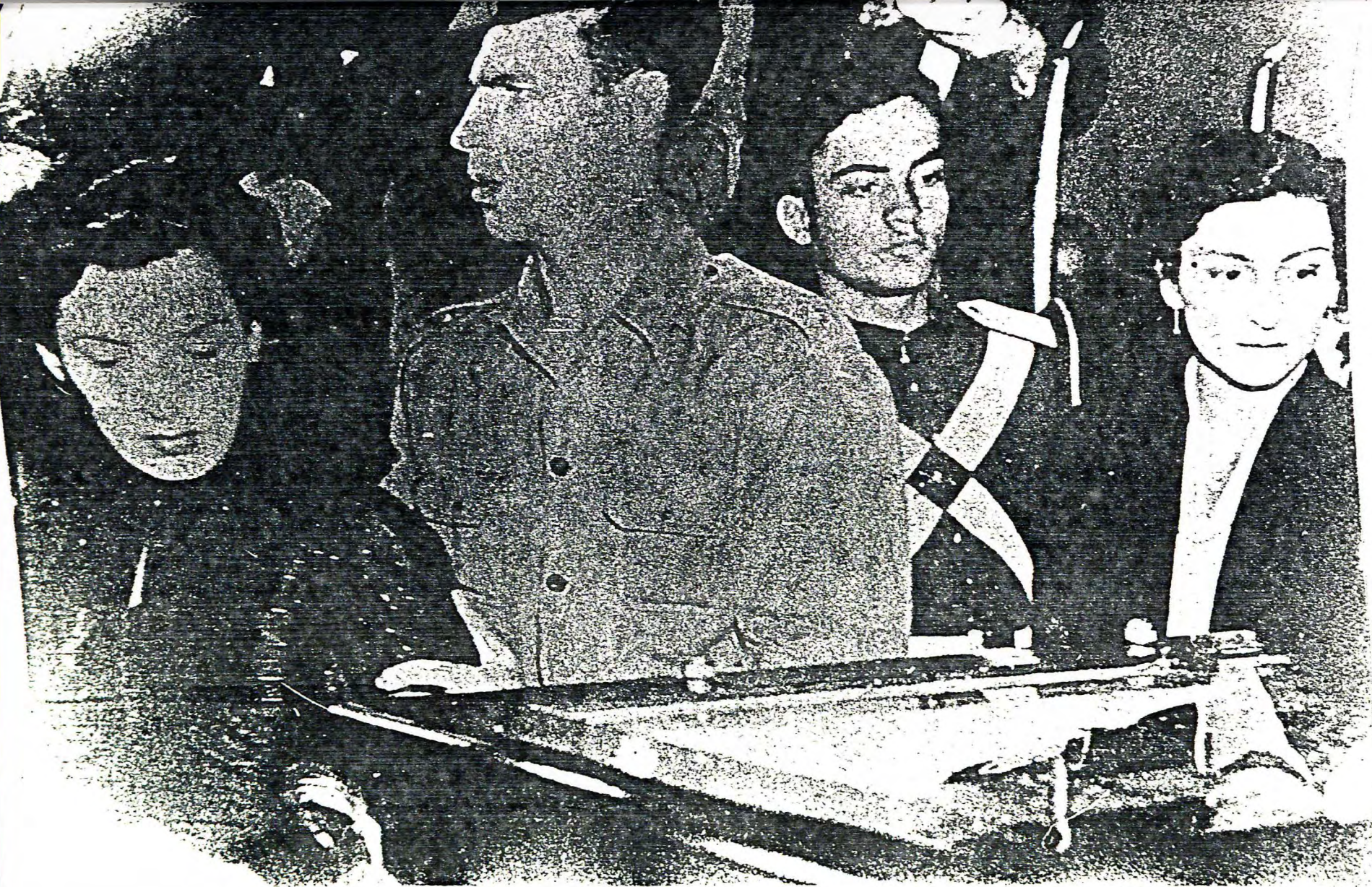
"Vargas governou ininterruptamente de 1930 a 1945, a maior parte do tempo em regime de exceção. Voltou à presidência em 1951 consagrado por expressiva votação popular. Ao todo foram 18 anos de poder, durante os quais o Brasil viveu a transição que o converteu de um país agrário de poder regional disperso em uma nação moderna, de Estado centralizado e de vocação industrial." (ABREU, 1983, p. 122)

4.2 - O papel da imprensa

Desde a sua campanha à presidência, Vargas tivera contra si a grande imprensa. A causa principal teria sido o forte cunho nacionalista da proposta de Vargas para o seu governo, "num momento em que a situação econômica e financeira do Brasil caminha no sentido de acentuar a dependência em relação aos Estados Unidos". (D'ARAUJO, 1982, p. 24) Nesse momento, a "guerra fria" e o debate sobre a participação brasileira na Guerra da Coreia aproximaram Vargas dos grupos militares nacionalistas, ao mesmo tempo em que a campanha pelo monopólio estatal do petróleo, iniciada em 1949, aglutinava os setores também favoráveis ao



Manifestação na ocasião da morte de Getúlio Vargas - agosto de 1954
(CPDOC/FGV)



Emilinha Borba no velório de Getúlio Vargas (Radiolandia, Ano I nº23
11/09/1954 p.10)

nacionalismo. A grande imprensa, então, "alimentada pela publicidade distribuída pelos trustes e monopólios estrangeiros" (SODRÉ, op. cit., p. 7) colocou-se contrária à candidatura de Vargas. E continuaria sem apoiá-lo, mesmo como presidente eleito.

Pelo fato de não contar com o apoio da imprensa, quando retornou ao poder em 1951, Getúlio Vargas "decidiu se cercar de instrumentos que levassem senão a um apoio, pelo menos a uma atitude menos ostensiva do rádio e da televisão". (CAPARELLI, 1985, p. 16) Assim, baixou o Decreto 29783, de julho daquele ano, em que modificava o sistema de concessões de rádio, que até então era de dez anos, para três anos, visando um maior controle. "Tal medida agiria como uma força de pressão contra os grupos opostos à política governamental." (Id., ibid., p. 16) No entanto, com o fim do governo Vargas em 1954, caiu também o decreto de 1951 e as concessões voltaram a ser renovadas de dez em dez anos.³

Os grandes jornais da época, por terem posições antigetulistas e antigovernistas, segundo D'ARAUJO (1982) desempenharam papel fundamental na divulgação de críticas contra as decisões tomadas pelo governo. A oposição sistemática da imprensa não conseguiu minar as bases do getulismo mas constituiu-se em fator principal de um

"antiprojeto":

3. Em 1953 o número de emissoras no país era de 429. O número de receptores de rádio, em 1951 era em torno de 3.500.000. (Anuário do Rádio Ano XIV/1953, p. 84 e Anuário do Rádio Ano XI - 1951/1952, p. 26)

"...já que é formulado basicamente sobre a não-aceitação das medidas tomadas pelo Governo. Ao nível ideológico, é através da grande imprensa que se expressam fundamentalmente as críticas dirigidas à política de Vargas. é através dela que as insatisfações e divergências dos grupos dominantes ganham ressonância, transformando os grande jornais em núcleos poderosos da resistência ao Governo." (D'ARAUJO, op. cit., p. 25)

Assim, no momento em que a crise entre imprensa e governo atingiu o seu clímax, este passou a declinar. As denúncias contra o jornal *Ultima Hora*, em 1953, (que havia sido criado por Samuel Wainer para apoiar o governo) culminaram com o processo de comprometimento da administração governamental.

"Vargas não era homem apenas de vida morigerada, modesta, mesmo, sua probidade pessoal estava acima de qualquer insinuação. Pois bem, como não era possível acusá-lo de tirar proveito direto da função que exercia, foi necessário forjar uma questão escandalosa, em que ficasse envolvido o seu nome, tinsnada a sua conduta. Tratava-se da acusação de favorecimento. Foi essa a base da campanha (...) Os que viveram o período lembram-se, certamente, do caso *Ultima Hora*. Empresas jornalísticas e radiofônicas que viviam de chantagem, que não recolhiam o que descontavam de seus trabalhadores, que sonegavam impostos, que tomavam dinheiro emprestado dos cofres públicos em condições mais do que fraudulentas, articulavam-se para acusar disso tudo a nova empresa, cujo crime consistiria apenas em apoiar o governo que as forças reacionárias haviam decidido derrubar." (SODRÉ, op. cit., p. 11)

O motivo da campanha contra Vargas vinha principalmente do empréstimo concedido pelo Banco do Brasil a Samuel

Wainer, para a criação do jornal. O próprio Wainer exporia as poderosas forças que se organizavam naquele momento:

"Quando a *Ultima Hora* nasceu, Carlos Lacerda foi assaltado por um ódio ferocíssimo, permanente. Era preciso destruir meu jornal, sob o pretexto de que representava uma ameaça à imprensa brasileira ... era preciso provar que *Ultima Hora* recebera irregularmente dinheiro do governo, para liquidar o jornal e, em seguida, destruir Getúlio Vargas. Ele não me faria mal algum, entretanto, se contasse exclusivamente com seu próprio jornal - a *Tribuna da Imprensa* não encontrava ressonância, era uma ficção jornalística. O problema é que Lacerda logo seria auxiliado por Assis Chateaubriand, que lhe franquearia o acesso à TV Tupi, e por Roberto Marinho, que pôs a rádio Globo à sua disposição." (WAINER, 1987, p. 140)⁴

Por outro lado, a morte do jornalista Nestor Moreira, do jornal *A Noite*, em 1954, por espancamento no 2º Distrito Policial do Distrito Federal, colaboraria para municiar ainda mais a oposição. Aliada a todos esses fatores, a denúncia do ex-Ministro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura, à imprensa, de que havia um acordo secreto entre Vargas e Perón, objetivando a criação de um bloco continental composto por Argentina, Brasil e Chile (o pacto ABC) visando fazer frente à hegemonia americana no hemisfério sul, provocaria reações ainda mais fortes. Embora não houvesse provas concretas, o fato viria a ser muito

4. Sobre a questão dos jornais e os empréstimos do Banco do Brasil, consultar SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. São Paulo, Martins fontes, 1983, 3ª ed. p. 401.

explorado, mesmo com a negativa de Vargas.⁵

A questão que se coloca é a do fato de Vargas não ter se utilizado melhor da propaganda para se defender - ou contra-atacar - uma vez que somente se baseou no fraco apoio de *Ultima Hora* e das emissoras do governo. "Talvez se devesse ao receio da aguerrida censura política ao possível restabelecimento do DIP, tanto de parte da oposição política quanto da grande imprensa, a serviço de interesses contrariados pelo governo." (ALMEIDA, op. cit., p. IV) O fato é que essa omissão traria prejuízo a Vargas naquele momento.

4.3 - O significado da rádio Nacional

Em 1951 assumiu a direção da Nacional Victor Costa, homem de confiança de Getúlio Vargas e que ficaria à frente da emissora até 1954, quando o presidente se suicidou. Sob a sua direção a Nacional chegou ao apogeu e o prestígio do diretor junto aos empregados da emissora era tanto que, mesmo após deixar a direção da rádio, era homenageado pelos colegas da Associação Brasileira de Radialistas durante a inauguração do Hospital dos Radialistas, em Botafogo, no dia 21 de setembro de 1954.⁶

5. Em relação ao Pacto ABC, ver LUNA, Felix. Perón y su tiempo. III El régimen exausto. 1953-1955. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1990, 4ª ed.

6. Conforme a Revista do Rádio. Rio de Janeiro, Anselmo

"Victor Costa foi o mentor dos programas para grandes massas, levando a Rádio Nacional para o próprio seio do povo. Estabeleceu as bases de um rádio avassaladoramente popular, atraindo grandes negócios com firmas de cobertura nacional." (DOMINGUES, 1956, s/p)

A Nacional dos anos 50, que se solidificara dentro de um projeto nacionalista e integrador, implementado durante o primeiro período Vargas, atrairia, assim, ainda mais as massas e as verbas publicitárias garantindo um elenco e uma programação de alta qualidade.

"Ela era uma rádio do governo, funcionava com alguma limitação de natureza política, é evidente, na própria escolha de seus diretores. Mas ela não aparecia para o público como se fosse porta-voz do governo. Porta-voz do governo era a 'Voz do Brasil'. Eu acho que é essa a distinção que se podia fazer. A Nacional predominava pela qualidade: os melhores cantores; as orquestras mais famosas; o melhor 'cast'; a divisão de jornalismo. Ela era o que é hoje a Globo, ou seja, o seu predomínio era devido à qualidade. Podia ser criticada, mas não se podia negar a qualidade incontestada da programação." (DOMINGUES, 1991)⁷

Na medida em que optava por atender às exigências de um consumidor popular, a emissora possuía um "caráter relativamente autônomo do discurso radiofônico em relação às representações simbólicas das classes dominantes" (GOLDFEDER, 1981, p. 41), permitindo-lhe liberdade de programação. Por outro lado, "a inexistência de um consenso total a nível dos

Domingos. Ano VII, nº 267, 23/10/1954, p. 36.

7. DOMINGUES, Amir. Depoimento à autora, 5/11/1991, Porto Alegre.

próprios agentes produtores ligados à emissora, possibilitava a propagação de um discurso oscilante, no sentido ideológico do termo". (Id., ibid., p. 41)

Outro dado interessante é o de que, embora sofresse pressões de apadrinhamentos políticos, os próprios funcionários da emissora criavam mecanismos de defesa:

"Nós tínhamos um programa durante o dia que se chamava 'Programa Alfa', ao vivo, em que jogávamos as pessoas que vinham através de pedidos políticos. Uma delas foi a cantora 'Pingolita Cecília', filha de um cabo eleitoral do doutor Getúlio, o cidadão 'Pingô', muito simpático. Então, o jeito foi colocar a cantora no programa. Só que ela nunca chegou a um acordo com a orquestra que a acompanhava (...). Outro caso foi o de um cantor polonês, fugido da Segunda Guerra, chamado 'Joseph Rogosik'. Também não havia entendimento com a orquestra (...) não se sabia se era o piano que estava permanentemente desafinado ou se o maestro não dava direito as notas ao nosso ilustre e 'douto' cantor ..."

(ANDRADE, dep. cit.)

Sobre a questão da hegemonia da rádio Nacional também é interessante uma reflexão. Embora fosse a emissora mais potente e mais qualificada, ela não era ouvida com exclusividade em todo o país. As emissoras de São Paulo, como as do Rio Grande do Sul, por exemplo, tinham uma forte produção local. Inclusive novelas eram radiofonizadas regionalmente. Havia programas da Nacional que eram de consenso geral, como o Repórter Esso, determinadas novelas e programas de humor.⁸ Não se pode negar, no entanto, a sua

8. Uma pesquisa realizada em São Paulo, em 1950, para indicar as emissoras mais ouvidas, apontava a Nacional em 12º lugar. (Anuário do Rádio 1951/1952, p. 107) O mesmo

influência sobre as demais emissoras do país que copiavam o seu modelo.

De qualquer forma, a rádio Nacional dos anos 50 correspondia aos anseios dos seus ouvintes: programas de auditório, de humor, esportivos, musicais, jornalísticos e radionovelas. A publicidade, pela legislação de 1952 passava a usufruir de um espaço de 20% (anteriormente era de 10%) e as emissoras de rádio contavam com cerca de 30% dos investimentos das agências.⁹ "Esta dimensão comercial se acentua, concretizando a expansão de um cultura de massa que encontra no meio radiofônico um ambiente propício para se desenvolver". (ORTIZ, 1988, p. 40)

o setor de radioteatro da Nacional, um dos mais ativos, até o ano de 1955 produziu 861 novelas e 31180 programas (entre novelas e programas diversos). O setor de redação de notícias, em 1956, funcionava durante 24 horas por dia e era composto por uma estrutura organizada: secretário; redator-chefe; redator; dois locutores; noticiaristas e repórter. A

Anuário aponta uma pesquisa realizada em Porto Alegre, que na ocasião contava com quatro emissoras, em que a Nacional constava em terceiro lugar, atrás das rádio Farrroupilha e Gaúcha no período da manhã. Nos períodos da tarde e da noite ficava em último lugar, atrás da Difusora. (Anuário do Rádio 1951/1952, p. 109) Em outra pesquisa, a proporção, em Porto Alegre era: Gaúcha - 37,3%; Farrroupilha - 33,3%; Difusora - 21,6% e Nacional - 7,6% de audiência. (Anuário do Rádio, março de 1950, p. 67)

9. O Anuário do Rádio 1951/1952 divulgava a proporção das verbas publicitárias investidas pelas agências: Record Propaganda: 45%; McCann Erickson: 40%; Thompson (Rio): 35%; Poçares: 30%; Clarim: 30%; Standard (São Paulo): 25%; Grant (Rio): 25%; Erwin, Wasey: 20%.

seção de reportagem contava com um chefe e cinco repórteres. O esporte também tinha a sua equipe. A rede nacional de notícias da Nacional entrava em cadeia com cerca de 90 emissoras brasileiras, principalmente do interior, num esquema que incluía, ainda, centenas de serviços de alto-falantes. Deste modo, 17 boletins diários de notícias eram retransmitidos pela rede. (DOMINGUES, op. cit.)¹⁰

Em 1951, o IBOPE (criado em 1942), fazia uma pesquisa para apontar os artistas de rádio preferidos no Rio de Janeiro, indicando (por ordem): Francisco Alves, César de Alencar, Orlando Silva, Rodolfo Mayer e César Ladeira. E em 1953, a Revista do Rádio mostrava a sua pesquisa com um título surpresa: 'Carlos Galhardo toma o lugar de Francisco Carlos'. Naquele ano, o "ranking" era: Carlos Galhardo; Francisco Carlos; Nelson Gonçalves; Ivon Cury e Jorge Goulart. Entre as mulheres, Emilinha Borba vinha em primeiro, seguida de Marlene, Angela Maria, Dalva de Oliveira e Dóris Monteiro. (Revista do Rádio, nº 229, p. 48)

O Brasil contava, então, com 429 emissoras de rádio.

Um dado interessante, em 1954, refere-se à censura radiofônica:

"Agora que já existe censura nos programas radiofônicos em geral, para defender a integridade da nossa família, Anuário do Rádio se dispõe a revelar muito do que existe por trás da 'cortina

10. Os dados sobre a Nacional em 1956, fornecidos pela própria emissora encontram-se em DOMINGUES, Heron (org). Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil. 1936-1956. Rio de Janeiro, Rádio Nacional, 1956.

Emilinha
coroou Angela

FOI O MAIOR BAILE DO RADIO



Antes da grande festa Emilinha Borba e Angela Maria posam para a REVISTA DO RÁDIO. A Rainha de 1953 passa a coroa à nova majestade. Outros flagrantes, a seguir. ★

● Ampla reportagem fotográfica nas páginas seguintes ●



Angela Maria é levada em trono suntuoso, até o palco do Teatro João Caetano, onde seria coroada oficialmente, como a Rainha do Rádio de 1954, sob grandes aplausos.

REVISTA DO RÁDIO

de ferro' radiofônica - as causas e os efeitos - e o que de pitoresco existe na censura sadia." (Anuário do Rádio, Ano XV/1954, p. 72)

A censura política já não existia mas em seu lugar estava a que viria zelar "pelos princípios morais da família". Os programas mais visados eram os humorísticos, com "piadas e piadões saídos de certos radialistas que se deixam dominar pelos auditórios ou se servem de pura imoralidade para atrair público para si próprio". (Id., ibid., p.72)

A revista insistia em que "em boa hora a censura teve seu campo limitado somente aos programas de divertimento ... a emissora, como imprensa falada que é, não poderia mesmo ter a suas opiniões políticas censuradas". (Id., ibid., p. 72) Ou seja, o paternalismo de alguma forma continuava - antes era a política, depois, o divertimento.

A rádio Nacional do segundo período Vargas, então, era uma emissora de alta qualidade de programação, bem estruturada comercialmente e padrão para as demais. Paradoxalmente, uma emissora do governo, que necessitava de apoio, que a utilizava quando necessário - fosse através da "Voz do Brasil", fosse entrando em cadeia, ou mesmo através de uma programação que não o agredia mas, que mesmo assim, nada pode fazer ante o momento político que o país vivia. Da mesma forma que a rádio Belgrano com a sua rede de emissoras e as demais redes argentinas, sob um forte controle, nada puderam fazer por Perón no momento em que a sociedade tinha outras exigências. Tanto a Nacional quanto a Belgrano eram

A ABCR EM MARCHA:

Censura à Censura

ALZIRO ZARUR

Como presidente da Associação Brasileira de Cronistas Radifônicos, sou obrigado a saber de cor as finalidades da Instituição. Para os efeitos desta crônica, são as seguintes as finalidades principais: a) Interpretar o pensamento, as aspirações, os reclamos, a expressão cultural e cívica do povo brasileiro; b) Colaborar em tudo quanto diga respeito ao desenvolvimento intelectual do rádio, sob todos os aspectos; c) Preservar a dignidade profissional dos Jornalistas radifônicos do Brasil.

★
Nas funções de produtor das Emissoras Associadas, escrevo na Rádio Tambo a série "Você não tem consciência!" — combate sistemático aos inimigos do povo: leiteiro que põe água no leite, açougueiro que faz câmbio negro da carne, motorista de praça que atende os passageiros que o procuram, etc. Entre os piores inimigos do povo, seria imperdoável não procurar o professor leviano, que prefere contar-lhes anedotas imorais. Escrevi, então, para caracterizar o irresponsável, as linhas que se seguem:

PROFESSOR: — Em que ponto estávamos?

ALUNA: — Equações do segundo grau.

PROFESSOR: — Ah! sim... Mas

que emblema é esse que a senhora traz no peito?

ALUNA: — É de uma Instituição religiosa...

PROFESSOR: — A senhora orá em Deus?

ALUNA: — Creio, professor!

PROFESSOR: — Onde é que Deus está?

ALUNA: — Em toda parte, professor.

PROFESSOR: — Então a senhora quer apresentar-me a esse cázalheiro?

No fim, diz o acusador: — Você não tem consciência...

Desde quando um professor procede dessa forma? Que idéia faz você do magistério, ó treantado boêmio do ensino? Não contente em passar as madrugadas nas orgias desfibrantes, você estimula nos seus alunos o desamor aos livros...

E ainda encarnece da errada religiosa dessa jovem que o Estado lhe confiou infeliz... O Brasil precisa de professores, mas nunca precisou nem jamais precisará de pseudo-mestres como você. Em nome do povo, que você não soube respeitar, aqui estou para dar-lhe o castigo que merece... Ouça, corruptor covarde: eu o expulso do magistério em nome da moral, da justiça e da verdade! Termina aqui sua carreira de psicopata remunerado pelo povo para corromper os filhos do povo... Você mesmo destruiu sua reputação, seu futuro e sua vida... Sala, miserável! Você é a vergonha da sua Pátria... E sabe por que? Porque você não tem consciência!

★
Entretanto, a Censura cortou o diálogo integral entre Professor e Aluna! Por que? Não sei. Ou, melhor, sei: porque não leu a peça até o fim... Não há outra explicação para essa prova de incompetência, prepotência e inconsciência. Mas a lição ficou, e não se perderá: a nossa ABCR, que reúne todos os jornalistas especializados em rádio, saberá colocar as coisas nos seus lugares exatos.

★
Como a Censura é digna de censura, quando exorbita no exercício das suas funções! Não estamos na Ditadura, senhores... Isto é uma democracia, que não pode estar à mercê de funcionários públicos strabillários! Respeitem, ao menos, aqueles que se respeitam, em vinte anos consecutivos de labor em prol do rádio, em prol da imprensa, em prol da Pátria...

veículos, faziam mediações - importantes em determinados momentos históricos - mas parecíveis e mutáveis em outros. A sociedade queria algo mais, algo diferente. Melhor? Pior? Só o tempo para dizer.

A Nacional daquele ano de 1954 ainda era uma emissora pujante, embora a televisão já começasse a atrair a atenção de um público maior bem como dos anunciantes. O declínio viria um pouco mais tarde, a partir da segunda metade da década de 50, por vários motivos, além da concorrência da TV: a rotatividade de diretores que assumiram após a saída de Victor Costa; a perda do canal de TV pleiteado pela Nacional, durante o governo de Juscelino Kubitchek, a diminuição das verbas publicitárias, a repetição dos mesmos tipos de programas e, por fim, a demissão de vários radialistas em 1964. Era o fim da hegemonia nacional.

4.4 - O momento político argentino

Na Argentina, quando Perón reassumiu em 1952, dando prosseguimento ao governo iniciado em 1946, a situação também não era a mesma dos "anos de festa" (1946/1949), em que o país vivia euforicamente. A "Nova Argentina", sonhada por Perón já apresentava algumas fraturas. A Argentina "limpa, esplendorosa, orgulhosa de si mesma, que havia desdenhado os "ianques", que impunha condições aos ingleses, dava uma generosa mão à Europa e era um exemplo para a

América Latina" (LUNA¹, 1987, p. 470), vivia um outro tempo.

Em 1952, o campo de manobras no campo internacional era mais reduzido para Perón. O mundo já não bajulava mais o país pelo seu trigo e a sua carne, como havia feito em 1946. "O mundo socialista estava fechado; a Europa estava na sua, agora; e a América Latina não contava". (LUNA, 1987, p. 93) A alimentação e os combustíveis já davam sintomas de escassez mas a população ainda tinha a sensação de que tudo ia bem. A propaganda do governo ainda era forte, sem vozes opositoras que pudessem ser ouvidas. Os jornais, as revistas, o rádio e a TV (recém iniciando) só divulgavam o que fosse de interesse do governo.

Já em janeiro de 1949, o Conselho Econômico Nacional apresentara um informe sobre a situação econômica do país, alertando para a necessidade da tomada de algumas medidas mais duras para evitar problemas futuros. Perón chegou a tratar do assunto em uma reunião reservada, mas não passou disso, uma vez que medidas anti-populares não eram interessantes naquele momento - o povo vivia feliz, na crença de que aqueles momentos seriam para sempre. E havia eleições pela frente. No entanto, em 1950 não era mais possível ocultar: "o custo de vida aumentou em 27,3% com relação ao ano anterior". (LUNA¹¹, 1987, p. 119)

A popularidade de Perón entre os trabalhadores, no entanto, ainda não sofria baixas. Se a inflação naquele ano fora alta, os salários, por sua vez, tiveram um aumento de 21%, o que ainda era suportável, embora os argentinos não

estivessem acostumados a sofrer com a inflação - entre 1943 e 1950 ela fora, em seu total, de 231%.

No dia 11 de novembro de 1951 foram realizadas as eleições e Perón obteve uma expressiva vitória sobre os opositores: 62,5% dos votos sobre 32%, dados aos opositores Balbín/Frondizi. Nessa época Evita já estava doente - cinco dias antes das eleições fora operada, mas deixara uma mensagem apoiando Perón, o que também pesou sobre a votação.

Frente à situação econômica que se tornava cada vez mais grave, a 18 de fevereiro de 1952 Perón lançou o chamado "Plano Econômico", com uma série de medidas que, naquele momento, devido à sua popularidade, pode implementar com o apoio popular. A carne, um produto argentino por excelência, seria racionada uma vez por semana; havia falta de farinha para o pão, que começou a se tornar escuro; a energia elétrica também começou a falhar. E o governo fazia forte apelo para que o povo poupasse e evitasse comprar onde houvesse abuso nas remarcações.

O rádio foi utilizado intensamente para campanhas sobre a alimentação, incentivando o uso de espinafres e nabos, em substituição ou complementação à carne, por exemplo, em programas como o de Luis Sandrini, "Cada lar, um mundo", todos os dias às 12h45m. E alguns programas radiofônicos preparados pelo governo chegavam a salientar os problemas que o excesso de proteínas poderia causar ao organismo.

(Id., *ibid.*, p. 227)

Outro fator que viria a modificar a trajetória do

governo peronista seria a doença de Evita. Uma doença que ela negava a qualquer custo e sobre a qual evitava falar e, inclusive, nos primeiros tempos, a se tratar. No entanto, em naquele ano de 1952, era quase impossível negar. Em fevereiro, durante a visita do general Góes Monteiro, então Chefe do Estado Maior do Brasil, à Argentina, há uma foto sua, que nunca foi distribuída aos jornais, mas que chegou a circular, em que ela aparenta a doença: "... via-se a Evita desarticulada, vencida, com umas trancinhas de colegial, vestindo pantalonas demasiado largas; tinha um ar abandonado e indiferente e o mais impressionante era o olhar: perdido, posto em lado algum". (Id., *ibid.*, p. 262)

No dia 1º de maio, no entanto, como sempre, Perón falou à Nação, e Evita apareceu, pela última vez nos balcões da Casa Rosada. Falou pelos alto-falantes e emissoras de rádio que retransmitiam, de forma enérgica e convincente, como era do seu estilo. "Nós somos o povo, e eu sei que estando o povo alerta, somos invencíveis porque somos a Pátria mesma!", dizia.

"Estava fora de si. Perón em algum momento lhe indicou que terminasse. Mas ela tomava da multidão as forças que lhe faltavam, a aclamação era a sua droga. Quando terminou seu discurso, caiu. Seriam suas últimas palavras públicas, e eram como haviam sido sempre, terríveis, duras. Nem a enfermidade a havia abrandado." (Id., *ibid.*, p. 263)

No dia 7 de maio, data do seu aniversário, em que fazia 33 anos, o Congresso Nacional proclamou Evita como a "Chefe Espiritual da Nação". No sábado, dia 26 de julho de 1952, às

20h24m, viria a falecer.

"Nenhum argentino que em 1952 tinha mais de oito anos de idade esquecerá nunca aquelas lúgubres semanas de julho e agosto. Na memória coletiva ficam essas intermináveis jornadas de música solene, cines e teatros fechados, chuvisco sobre as ruas vazias, as vitrines dos negócios às escuras, sem transportes coletivos e quase sem automóveis particulares. E as filas de gente atravessando quadras e quadras do centro de Buenos Aires, os diários com tarjas negras na primeira página, o nome de Evita repetindo-se mil vezes na imprensa, nas rádios, obsessivamente, impregnando tudo ..." (Id., ibid., p. 269)

A origem do papel político desenvolvido por Eva Perón na Argentina tem uma série de fatores. Um deles, foi a excelente situação econômica que o país atravessava em 1946, quando Perón assumiu a presidência, o que permitiu ao governo continuar a política de redistribuição de renda, iniciada em 1943. Ao deixar a Secretaria do Trabalho, Perón entregou gradativamente à Evita o papel de fazer o contato com os trabalhadores - os descamisados - que ela desempenhou muito bem desde o início. Naturalmente o seu nome foi sendo associado às melhorias obtidas pelos mesmos, ainda que ela não tivesse o poder para concedê-las, mas, sim a influência necessária.

O fato de ser esposa de Perón também foi outro fator de peso. Isto porque só necessitava prestar contas ao próprio Perón "e que ainda lhe proporcionou os meios para pressionar a ministros e funcionários para obter o que queria, podendo mostrar, assim, sua utilidade aos descamisados". (NAVARRO,

op. cit., p. 342)

A condição da própria Evita de ser, por origem, uma "descamisada" também auxiliou no contato com as massas - ela falava a sua linguagem e por eles era entendida. E falava com uma bagagem acrescida do domínio do microfone e do ambiente teatral, de onde viera. "A adequação da linguagem radioteatral à temática política, lhe permitiu dar corda solta ao seu temperamento apaixonado, expressando o que sentia, com total falta de inibição". (Id., ibid., p. 343)

Por outro lado, por ser mulher e esposa de Perón, quando este a designou "delegada-plenipotenciária" junto aos trabalhadores, não houve problemas, pois como a mulher à época não tinha seus direitos políticos reconhecidos, ela não representava uma possível rival para os homens (a luta pelo voto feminino seria desencadeada pela própria Evita, que viria a votar pela primeira vez em 1951, já doente).

O papel desempenhado por Evita, a sua liderança, não foram fatos repentinos e sim construídos à medida em que ela ia se conscientizando dos mesmos. A sua liderança era diferente da de Perón, que já havia estabelecido o contato com os trabalhadores desde seu tempo na Secretaria de Trabalho e Previdência. No caso de Evita, a fonte era Perón, no momento em que ele decidiu delegar a ela o contato com os "descamisados":

"Ao mesmo tempo, transferiu-lhe parte de sua liderança, convertendo-a em seu 'duplo', sua extensão, diferente dele, mas parte dele. Desde esse momento, desenvolvendo uma capacidade de

LLORA EL PUEBLO SU MAS GRANDE DOLOR

¡EVITA!

Mártir del Trabajo, Ha Entrado en la Inmortalidad

DEMOCRACIA 40 cts
En todo el País
EDICION DE
12 pags.

MEJOR QUE DECIR ES HACER Y MEJOR QUE PROMETER ES REALIZAR (Perón)

AÑO VII

BUENOS AIRES, DOMINGO 27 DE JULIO DE 1952

Nº 23



Eva Perón

Buenos Aires 29 de junio
Quiero vivir eternamente con Perón
y con mi pueblo. Esta es mi volun-
tad absoluta y permanente y es
por lo tanto mi última voluntad.
Donde esté Perón y donde estén
mis Desconocidos allí estaré sim-
pre mi corazón para quererlos con
todo los esfuerzos de mi vida
y con todo el formalismo que me
quiere el alma.
Si Dios lo llevara del mundo
a Perón yo me iría con él, porque
no sería capaz de sobrevivir sin él,
pero mi corazón se descloró con
mis Desconocidos, con mis
Mojeres, con mis Obreros

Eva Perón: "Mi voluntad suprema". A carta foi escrita um mês
antes de sua morte. (CHÁVEZ, Fermin. Eva Perón en la historia.
Tomo I. Buenos Aires, Ed. Oriente, s/d)

trabalho inusitada e somente comparável com a que havia desenvolvido Perón em seus tempos de Secretaria de Trabalho, uma inteligência aguda, um entusiasmo genuíno e sem limites pelo seu trabalho e uma vontade de ferro para conseguir seus objetivos, foi ampliando as suas funções. E ainda que tenha continuado sendo parte e prolongamento da liderança de Perón, pouco a pouco foi definindo sua personalidade, foi se individualizando, sua linguagem adquiriu características próprias e chegou o momento em que ela também estabeleceu uma relação carismática com as massas que a reconheceram como sua 'bandeira' e sua 'plenipotenciária'." (Id., *ibid.*, p. 342)

A relevância do seu papel político foi tal que ela atuou, de certo modo, como um serviço de propaganda em constante atividade para o peronismo. A criação da Fundação Eva Perón canalizou, por fim, toda a sua atividade em favor dos desassistidos do país.¹¹ Além de suas atividades concretas em favor do povo, também nos seus discursos realçava inevitavelmente o trabalho de Perón, levantando sempre a questão do "amor".

"Em 1950, Evita já havia instituído o culto ao líder e havia transformado seu amor por Perón e por sua causa em um elemento ideológico que devia ser incorporado ao que todo o peronista tinha a obrigação de sentir e praticar. Ela mesma chamava de 'fanatismo'." (Id., *ibid.*, p. 348)

Para Evita, desde 1943 a atuação de Perón tinha como base o "amor" ao povo e ela havia se entregue à causa de Perón e do

11. A Fundação Eva Perón dispunha de considerável capital e financiava projetos sociais das mais diversas naturezas, desde hospitais, escolas, colônias infantis e de férias, até ajuda a catástrofes e campanhas contra epidemias.

povo também por amor, "como se sua vida fora a realização das novelas que tantas vezes havia representado ante o microfone, este era o princípio e o fim para Evita". (Id., *ibid.*, p. 349)

A morte de Eva Perón significou, assim, um vazio na relação com a assistência social e com os próprios sindicatos, e na vigilância que ela mantinha ao redor de Perón, auxiliando-o a manter a uniformidade de governo. Embora no nível econômico, o plano lançado no início do ano tenha auxiliado a conter a inflação durante 1952, outros fatores estavam em andamento no sentido de deteriorar o governo peronista.

As primeiras brechas na aparente unidade peronista foram produzidas pelas quedas das exportações argentinas e o rápido esgotamento das reservas (ouro e divisas), gastas com a custosa política assistencial e salarial paternalistas. "O nacionalismo, que fora a ideologia justificadora das práticas peronistas, começou a recuar diante da pressão dos setores de consumo externo, sobretudo dos Estados Unidos e da reorganização dos que a combatiam". (ALBUQUERQUE, 1975, p. 34)

A 1º de dezembro de 1952 Perón lançou o Segundo Plano Quinquenal que entraria em vigor a partir de 1953, com uma série de diretrizes para o país. O plano era dividido em quatro áreas: Ação Social; Ação Econômica; Obras e Serviços e Planos Complementares, e deveria ser cumprido em cinco anos. Segundo Perón, o Segundo Plano Quinquenal era a



O domínio do microfone por Eva Perón era uma de suas características marcantes (Archivo General de la Nación)

própria "alma peronista", a sua doutrina. A intenção era que fosse um "fio condutor para a ação pública e privada". Para implementá-lo, no entanto, além da verba pública - parte da poupança do país - eram necessárias verbas privadas, o que complicaria, futuramente a questão.

"Os investimentos e empréstimos estrangeiros passaram a ser novamente solicitados, descaracterizando um regime que havia calcado sua legitimidade no desenvolvimento de uma perspectiva de autonomia autárquica. A política salarial que fora também uma das tónicas, começou a ser limitada em nome do combate da inflação." (Id., ibid., p. 34)

A fórmula econômica peronista revelava-se, assim, eficaz apenas num esquema de prosperidade. A partir de 1950, quando o regime necessitou aplicar uma política neoconservadora e aproximar-se dos Estados Unidos, a situação tomou outro rumo. Paralelamente, o fechamento do jornal opositor *La Prensa* em 1951, e o enfrentamento com a Igreja, criaram mais animosidades contra Perón. A ida do irmão do presidente dos Estados Unidos, Milton Eisenhower, à Argentina em 1953, tornou mais clara a aproximação dos dois países e maior a oposição ao governo; o descontentamento na Universidade e entre os militares também recrudesceu e a decisão do governo, em fins de 1954 de aumentar as perseguições políticas e reforçar a propaganda política aumentaram ainda mais a pressão.

No final de 1954 alguns padres foram presos como supostamente anti-peronistas o que acentuou ainda mais a

crise com a Igreja e em abril de 1955 foi firmado o contrato entre o governo argentino e a empresa de capital norte-americano "Califórnia Argentina de Petróleo S.A.", com a forte oposição de alguns setores. No dia de Corpus Christi, a 11 de junho, milhares de pessoas saíram em procissão às ruas, manifestando seu descontentamento com o governo e a 16 do mesmo mês aconteceu uma rebelião frustrada contra Perón, por parte de oficiais da Marinha e da Força Aérea, tendo sido bombardeada a Casa do Governo e a Praça de Mayo. O jornalista Anibal Bendati, à época trabalhava na revista

Hechos en el mundo e relata:

"... na Argentina, quando a gente queria saber sobre um fato raro que se passava, sintonizava as rádios do Uruguai. Porque na Argentina, as emissoras entravam em cadeia e só se sabia a versão oficial. De fato, ligamos as rádios argentinas e estavam todas em cadeia, no dia da rebelião. Então, foi a maior lição de jornalismo, com versões de um lado e de outro. A rádio do Estado, com locutores todos muito 'ponderados', dizia: 'Aqui transmite rádio do Estado, de Buenos Aires, República Argentina. Reina absoluta calma na capital federal e em todo o território nacional'. E nós ouvíamos 'bum, bum, bum ...', sons de bombas e aviões. Eram mais ou menos uns oito ou dez aviões, mais do que isto não eram. Ligamos então as rádios uruguaias que diziam: 'Atenção, atenção, o céu de Buenos Aires está completamente negro, coberto de aviões que estão largando toneladas de bombas ... todo o centro da cidade está destruído, incendiado ...' Bom, de fato, não era um céu negro, não havia mais de dez aviões, mas também não era a tranquilidade que dizia a rádio do Estado." (BENDATI, 1991)¹²

12. BENDATI, Anibal. Depoimento à autora, 15/7/91, Porto Alegre.

A rebelião foi dominada mas Perón saiu enfraquecido e ofereceu uma trégua política. A 3 de agosto, pela primeira vez, falava pelo rádio uma voz opositora, a de Arturo Frondizi que viria a ser, posteriormente, presidente. No dia 16 de setembro aconteceu outro levante militar contra Perón que apresentou sua renúncia, buscando refúgio numa canhoneira paraguaia ancorada no porto de Buenos Aires, no dia 20 de setembro de 1955, começando, assim, seu exílio.

O rádio teve papel importante na deposição de Perón. No dia 16 de setembro, a Rádio Base Naval de Porto Belgrano, converteu-se na "Voz da Liberdade" e anunciou a sublevação da Marinha. Ao mesmo tempo, oficiais do Exército se apossavam das emissoras de La Plata. Por seu lado, a rádio do Estado transmitia onze comunicados informando apenas sobre alguns levantes isolados. Enquanto isso, outras emissoras começavam a se rebelar. E a rádio El Espectador, de Montevideu, foi considerada a "voz oficial da rebeldia", comandando do Uruguai a sublevação. (SIRVEN, op. cit., p. 139)

4.4.1 - A situação na radiodifusão

Para dar respaldo legal às apropriações das emissoras realizadas entre 1947-1949, o governo peronista promulgou a Lei 14.241, de 13 outubro de 1953, que estabelecia uma nova

organização dos serviços de radiodifusão, através do Ministério das Comunicações, e que foi a primeira lei de rádio e televisão. Ficava, então, estabelecida "a existência de quatro redes: três delas seriam - aparentemente - privadas e uma, claramente oficial, encabeçada pela Rádio do Estado". (NOGUER, op. cit., p. 63) A exploração das redes privadas poderia ser entregue a particulares.¹³

A seguir, o Decreto de 16 de junho de 1954, de número 9967, aprovou o Documento de Bases e Condições para a concessão das redes. A publicação foi feita no dia 1º de julho do mesmo ano. As condições, "estavam manifestamente destinadas a favorecer aos futuros concessionários em detrimento do Estado, outorgando prazos excessivos para montar instalações - sessenta meses". (Id., ibid., p. 61) O documento determinava, ainda, que 80% dos aportes correspondentes aos ativos físicos das emissoras em funcionamento seriam pagos em duas cotas iguais, em um e dois anos, respectivamente, da venda, entre outras determinações.

As outorgas foram concedidas da seguinte forma: "Rede A" - Empresa Editorial Haynes dirigida por Carlos Aloé; "Rede B" - Associação dos Promotores de Teleradiodifusão (APT), entregue a Jorge Antônio (homem de confiança de Perón) e "Rede C" - La Razón Editorial, Emissora, Financeira

13. Em 1953 havia na Argentina 2.900.000 receptores de rádio, ou seja, 158 por cada mil habitantes. O número de jornais diários era de 140. (MIGUENS in ACURÁ, 1961, p. 347)

e Comercial, também entregue a Carlos Aloé, que desde o início acompanhava Perón.¹⁴

Essas concessões, quando Perón foi derrubado do poder, foram consideradas nulas, mas o sistema continuou sendo o mesmo e manteve numerosas emissoras sob o controle do Estado, por mais de vinte e cinco anos na Argentina. Em 11 de outubro de 1955, o Decreto 686, fixava as novas normas para a exploração das redes privadas de radiodifusão.

Em dois Decretos da época de Perón - o 33.711, de 1949, e o 17.018, de 1951, estabeleceu-se que as emissoras deviam transmitir 50% de música nacional em suas programações.

No caso específico da rádio Belgrano - que havia sido a primeira a ser apropriada, em 1947, NOGUER (op. cit., p. 62) considera que a operação havia sido "anticomercial e suspeita". Referindo-se à sindicância efetuada após a queda de Perón, o autor comenta o fato de somente três meses após haver sofrido severas sanções, a emissora receber a concessão de exploração das mesmas estações da rede, com condições muito favoráveis: a Belgrano não teve que entrar com nenhum fundo para empreender a atividade; em troca, o Instituto Argentino de Promoção Industrial fez o aporte de 800 mil pesos, como capital inicial; foi concedida à emissora uma comissão progressiva de 5 a 10% sobre todo o

14. A Lei de Radiodifusão de 1953 foi a única votada pelo Parlamento argentino até 1989. Na ocasião da sua votação o país possuía apenas um canal de televisão e as três redes de rádio assim compostas: EL Mundo - 12 emissoras associadas; Belgrano - 21 estações e Splendid, 14. Havia também a rede do Estado. (ULANOVSKY, 1991)

ingresso bruto (produção publicitária), além de que os gastos e inversões necessários à exploração estariam a cargo do Estado.

Desta forma, a rádio Belgrano só teria a ganhar, nada a perder. Entre 1947 e 1951, o produto da comissão por exploração foi de cerca de 16 milhões de pesos, conforme NOGUER. (Id., ibid.) Por seu lado, Jaime Yankelevich tinha garantida a quantia de 10 mil pesos, "como única e exclusiva remuneração por suas tarefas como Diretor Geral Coordenador". Por todos esses fatores, o autor considera suspeita "a gratuidade com que o Estado entregava com esse convênio, a exploração de bens da Nação a uma empresa particular, em condições tão prejudiciais ao próprio Estado". (Id., ibid., p. 61)¹⁵

4.4.1.1 - A censura

Na medida em que o governo peronista apropriava-se das emissoras de rádio, criava o grupo ALEA com os periódicos e bloqueava os possíveis jornais opositores através do corte do suprimento do papel, constituía, desta forma, uma grande máquina propagandística. Censura - e auto-censura - faziam parte do cotidiano dos meios de comunicação.¹⁶

15. YANKELEVICH faleceria em fevereiro de 1952. No ano seguinte, sairia a 1ª lei sobre a radiodifusão determinando oficialmente a divisão em três redes privadas e uma estatal.

16. Em 15 de julho de 1951 era lançado o primeiro número da

A proibição dos programas de perguntas e respostas nas emissoras de rádio, em maio de 1950, é um exemplo. A audiência deste tipo de programa era imensa, o sucesso, permanente, e o que provocou a proibição foi a resposta de um vencedor de um dos concursos. Quando lhe perguntaram, ao microfone, que destinação daria ao dinheiro ganho, ele respondeu:

" - Penso doá-lo a ...". A palavra doação estava tão associada à Fundação Eva Perón que pareceu incrível que a frase terminasse assim: "... à comissão de ajuda aos presos políticos do Partido Socialista". E acabaram-se as audições de perguntas e respostas!"¹⁷ (LUNA, 1985, p. 16)

Por problemas políticos, muitos artistas preferiram deixar o país - o caso mais conhecido é o de Libertad Lamarque que passou a viver no México, onde continuou sua carreira de atriz e cantora.

No entanto, outros componentes entravam nesta questão da censura/auto-censura. Num trabalho realizado com ex-atrizes em Buenos Aires, MAZZOTTI (dep. cit.) constatou, através das entrevistas, que acima das questões políticas e ideológicas, para muitas, o medo da perda do emprego era o

revista *Mundo Peronista*, quinzenal, para divulgar as atividades do governo. Na capa, a partir do segundo número, ia o lema do justicialismo: "Para um peronista, não pode haver nada melhor que outro peronista". (CIRIA, 1983, p. 287)

17. Com o título "Reabilitação de um tipo de programa", o editorial da revista *Radiolandia* (Buenos Aires, Ed. J. Korn, 20/01/51, p. 1, semanal) reclamava o retorno daquele tipo de programa, visando devolver ao rádio "um dos fatores que o fazem mais interessante do ponto de vista de sua função de entretenimento".

que mais contava.

A contratação do pessoal que trabalhava nas emissoras de rádio também merece ser analisada. Segundo RODARI¹⁸ (1991), à época, a radiodifusão além de ser um dos grandes entretenimentos com que contava a população, era um instrumento que o Estado utilizava para levar "uma permanente prédica, um discurso emocional sobre os feitos do governo, onde não havia a menor possibilidade de um discurso opositor". Nesse momento, todas as pessoas vinculadas aos meios ou eram filiadas ao partido oficial, como os funcionários públicos, "ou, se é que havia alguém não diretamente filiado, com certeza não tinha nenhuma opinião pública opositora ao sistema". Além da qualidade técnica e profissional indiscutíveis, e do entretenimento - novelas, humor, esporte, música - a informação real dos fatos não era abordada:

"Havia toda uma fantasia, um mundo absolutamente irreal, com uma permanente prédica e o uso da cadeia de radiodifusão a serviço do projeto governante... ninguém tinha nenhuma independência e dependia totalmente da Secretaria de Informações". (Idem)

Para muitos, o rádio nesse momento, era um braço difusor da ideologia peronista, influenciando na contratação de determinados atores e na marginalização de outros. Havia, também, uma forte presença de intelectuais peronistas nas programações radiofônicas, tanto na redação de "scripts"

18. RODARI, Carlos. Depoimento à autora, 18/9/91, Buenos Aires.

como na condução de programas. "Então, deste ponto de vista, pode-se dizer que houve uma tendência comprovada de utilização do sistema radiofônico a serviço do governo peronista". (BOSETTI¹⁹, 1991)

O controle estrito das informações e a criação da Agência Oficial de Notícias - TELAM, durante o primeiro mandato peronista, também confirma este uso político do rádio. A TELAM distribuía informações, competindo com as agências transnacionais UPI e AP, principalmente, "homogeneizando os conteúdos informativos nesse momento". (Idem)

Outro aspecto indicando a vinculação dessa relação rádio-peronismo seria dado pelas publicidades oficiais, influenciando sob o ponto de vista econômico. Algumas emissoras tinham publicidade oficial e outras, de conteúdo mais crítico, não.

"Por exemplo, uma campanha organizada pelo Ministério de Saúde Pública podia-se ouvir em determinada emissora e noutra não, por ser considerada, naquele momento, opositora do governo. No entanto, a única emissora que fez oposição real ao peronismo foi a de San Juan, que teve de sair do ar até 1956." (Idem)

Há também casos diversos, como o do filme "Las aguas bajan turbias", baseado na novela do escritor de esquerda, Alfredo Varela, e estrelado pelo ator peronista Hugo del Carril. Perón autorizou o financiamento do filme por

19. BOSETTI, Oscar. Depoimento à autora, 21/9/91, Buenos Aires.

considerar ser o único documento que tratava de maneira exata a questão da exploração dos trabalhadores do tabaco e da madeira, do norte argentino. (Idem) Também MANCINI (dep. cit.), cita o caso de muitos simpatizantes do Partido Comunista que trabalharam em emissoras da cidade de Rosário, durante esse período.

Outra característica do peronismo foi o fato de não contar com um número expressivo de intelectuais entre seus partidários. Entre os artistas populares a adesão era maior, até pelas leis trabalhistas do setor, propostas por Perón e que os favoreceram. "O peronismo não tinha o seu plantel intelectual - era preciso criá-lo". (BOSETTI, dep. cit.)²⁰

A diretriz nacionalista do governo também se refletia no trabalho dos profissionais. A necessidade de utilizar, no mínimo 50% de música argentina na programação obrigava a tradução dos nomes das músicas estrangeiras. Por outro lado, os locutores e artistas eram submetidos a um processo de identificação ideológica pelo qual suas permissões de trabalho caducavam todos os anos e tinham que ser renovadas, após o fornecimento de um atestado de boa conduta da polícia. (MANCINI, dep. cit)

O fato de pretender manejar ideologicamente as pessoas, segundo alguns, teria levado o governo a criar a Escola de Locutores, o ICER - Instituto Superior de Ensino Radiofônico, em 1951. MANCINI, no entanto, não considera Radiofônico, em 1951. MANCINI, no entanto, não considera 20. Neste sentido, Perón teve o mesmo apoio que Vargas, em relação aos artistas.

assim. Para ele, "o peronismo também teve acertos. O que se pretendeu foi oferecer uma melhor qualificação aos locutores que se aproximavam do rádio e da nascente televisão".

Segundo o radialista:

"Evidentemente com um governo autoritário não havia expressão política, não havia programas jornalísticos amplos, eram todos muito manipulados. Existiam as cadeias oficiais de rádio, quer dizer, assim como o Brasil teve a Hora do Brasil, nós tivemos um noticioso desde 1943, a partir da rádio Nacional - que então chamava-se Rádio do Estado - e que entrava em cadeia com as demais emissoras, transmitindo um boletim informativo oficial, das 20h às 21h. Depois da morte de Eva Perón, em 1952, este boletim passou a ser irradiado às 20h25m e dizia-se: '... hora em que Eva Perón passou à imortalidade ...' A seguir vinha uma marcha e o noticioso. Além da rádio estar manipulada por personagens do governo peronista, as emissoras seguiam aparentemente 'privadas'." (Idem)

É indiscutível, portanto, que havia uma intencionalidade de que o rádio divulgasse as realizações peronistas.

"Isto não se pode discutir, porque havia à época, uma idéia muito forte de que o rádio podia influir, modelar, disciplinar a opinião pública. A História vai demonstrar que isto não é bem assim. Mas esta idéia da manipulação existia na cabeça de muitos funcionários." (BOSETTI, dep. cit.)

A ausência do debate político no rádio, no entender de RIVERA (dep. cit.), causou muito dano ao peronismo e para o país, uma vez que "impediu a dinamização de uma série de conteúdos da própria identidade política. Havia uma espécie

de mesquinhez que teve seu preço".

4.4.1.2 - Programas oficiais

A programação das emissoras, deixando-se de lado a questão da informação, era normal. A participação direta do governo era feita para a transmissão dos discursos de Perón ou de Evita, em solenidades especiais - Dia da Lealdade, etc - nos boletins diários, de meia hora (das 20h30m às 21h); em frases ou slogans durante a programação ou em programas de cinco minutos, chamados "micros", que contavam com a participação de artistas conhecidos.

O mais famoso desses "micros" foi "Mordisquito", da série "Penso e digo o que penso". "Mordisquito" era apresentado por Enrique Santos Discépolo, poeta, autor de tangos famosos ('Cambalache', 'Esta noche me emborracho', 'Uno', 'Yira, Yira ...', entre outros); ator de teatro e cine. Tratava-se de um monólogo entre o interlocutor (Discépolo) e "Mordisquito" (a oposição), que não respondia. O programa era transmitido às 20h, pela Cadeia Nacional de Radiodifusão. Os "scripts" eram preparados pela Subsecretaria de Difusão.

Os textos de "Mordisquito" eram escritos por Abel Santa Cruz, também autor teatral e de cinema. Foram 37 "charlas" que concluíam sempre dizendo: "A mí no me la vas a contar!". LUNA (1985, p. 169) considera como sendo "uma forma

inteligente, um modelo de persuasão política através de uma linguagem popular mas não "baixa", irônica mas não agressiva, com uma sábia dosificação de recordações do passado e exaltação da realidade presente."

Para RIVERA (dep. cit.), o de Discépolo foi o mais controvertido desta série de "sketchs" políticos. Para ele, "ai as coisas são complicadas, não tão como se disse". Em um determinado momento Discépolo foi chamado para fazer este "micro". Ele já havia se manifestado peronista, "era uma figura claramente identificada com o peronismo". No entanto, segundo o entrevistado, ele tinha reticências, por razões de trabalho para fazer o quadro, mas acabou se convencendo.

"Sempre se disse que os textos eram escritos por ele e por isso começou a receber ataques ferozes dos antigos amigos, anti-peronistas. A coisa chegou a tal ponto que lhe retiraram cumprimentos, fizeram depreciações públicas e mandaram encomendas com porcarias." (Idem)

Os textos, no entanto, eram escritos por Abel de Santa Cruz, contratado pela Secretaria de Imprensa - e não era peronista declarado, segundo RIVERA. (Idem)

O que teria ocorrido, então foi que Discépolo começou a interpretar as coisas como ator e a colocar as coisas suas, com seu domínio do rádio. Antes de ir ao ar, ele retocava, tirava, agregava coisas ao texto. Tratava-se, na realidade, de um monólogo em que Discépolo falava com um opositor do governo, "Mordisquito" (o que morde pequeno, que busca pequenos detalhes, mesquinho). A este interlocutor ele

explicava e defendia uma série de medidas do governo. Era sempre o mesmo, fazendo basicamente uma comparação com a Argentina anterior, a que ele conhecia bem, de suas experiências, na qual ele havia escrito quase todos os seus tangos.

RIVERA salienta a semelhança destes textos com "charlas" antigas de Discépolo, de 1937/1938, em que se encontra mais ou menos aquilo que ele defendia em 1951.

"Assim, antes do peronismo ele já defendia essas idéias. Então, pensando nele como um intelectual quase populista, com um forte sentido nacional frente ao que seria a intelectualidade liberal desse momento, trata-se de um homem que está olhando a realidade do país, mais do que uma ideologia. Assim, não se pode acusá-lo de oportunista." (Idem)

Exemplificando, o entrevistado salienta uma "charla" de 1938 em que Discépolo ironizava as orquestras de tango que iam a Paris e tinham de trajar-se de gaúcho. E questiona: "O que significa este gaúcho? O que há por trás deste personagem?" Em 1951 ele apresenta "Mordisquito" tratando da questão do peão rural, fazendo sua defesa frente aos proprietários rurais. Ele dizia: "...claro que para vocês o campo é o gaúcho. Qual gaúcho? O de chiripá? O de opereta? ... o trabalhador do campo não é esta espécie de máscara de personagem de carnaval, mas um trabalhador real". (Idem)

Já para HORVATH (dep. cit.), os textos eram do próprio Discépolo e criticavam os pequenos burgueses que se opunham ao projeto peronista. Também para ele, Discépolo sofreu uma

discriminação desnecessária, não cobrada dos demais que participaram da série. De qualquer forma, "Mordisquito" era ouvido por todos. "Era uma loucura, todos ouviam este programa, tanto os peronistas que apoiavam o governo quanto a oposição para escutar o que dizia." Segundo o entrevistado, Discépolo grangeou um ódio muito grande dos setores da alta burguesia e daqueles que eram da oposição e se sentiam agredidos por sua defesa ao peronismo. Outro motivo seria o fato de "Mordisquito" (a oposição) nunca ter voz, nunca poder contestar. (Idem)

Analisando-se a produção cultural do rádio, à época, alguns fatores chamam a atenção. Apesar da cultura "oficial", promovida pelos órgãos do governo, a cultura popular desenvolveu-se independentemente; mesmo dentro da cultura "oficial" estava presente o cotidiano. Assim que é quase impossível querer separar-se em "duas" culturas, uma "nacional/populista" e outra "popular".

Sobre a questão, FORD (1985, p. 22) salienta que a redefinição desses conceitos deve apoiar-se numa análise concreta da história argentina, no marco geral da América Latina, "da forma que adotou em nosso país o conflito social e o tipo de dependência a que estamos sujeitos".

Assim, o que aparecia na rádio desses anos, excetuando-se os programas especificamente políticos, era um prosseguimento do que já vinha sendo feito: novelas, esportes, humor, orquestras típicas de tango, além da execução de boleros, mambos e músicas folclóricas.

CIRIA (1990, p. 15) resume esse período enfatizando que uma análise superficial dos gêneros radiofônicos "não permite acolher entusiasmos populistas". Para ele, à exceção de um tipo mais direto de propaganda política, o conteúdo dos programas não mudou profundamente quando o Estado se encarregou das emissoras privadas. Também constata que, por outro lado, o rádio por ser um meio massivo e comercial não implica necessariamente na paralela presença de mensagens progressistas. Por seu turno, RIVERA (dep. cit.) considera que o peronismo sempre buscou utilizar figuras de relevância na comunidade argentina para reforçar seus projetos, mas fora isto, os diretores artísticos tinham liberdade de ação:

"Para mim o processo é mais amplo. O peronismo nesse momento investe em determinados conteúdos - populares ou populistas - para impô-los. Na realidade o que faz é seguir empregando uma certa matriz de conteúdo dos meios que vem praticamente das origens, de 1920."
(Idem)

Sobre esse período, no entanto, é inquestionável o incremento das manifestações culturais populares. No caso específico do rádio, e da música particularmente, isto é muito concreto. O tango, o folclore, o bolero expressaram bem esse o momento.

"Se sob o peronismo a cultura em sentido antropológico, transforma-se em planos que vão da vida cotidiana até atitudes políticas, também a cultura em sentido restrito, isto é, referido fundamentalmente à arte, começará a elaborar e a afirmar novas pautas."
(FORD, 1971, p. 99)

Para o autor, embora o peronismo tenha cometido erros

em relação à cultura, algo novo se passava, tanto nas letras de tango como nas novas leituras que se faziam da canção popular.

Em 1955, quando Perón foi deposto, embora continuasse em vigor a lei de radiodifusão de 1953 - que valeria por mais de 25 anos na Argentina - todos os seus amigos foram destituídos e iniciou-se

"um descalabro total da radiodifusão nacional (...) também tem início o controle militar das estações de rádio com a designação de interventores dessa origem e civis interessados exclusivamente em seu pecúlio pessoal, sem nenhum conhecimento nem interesse pelo meio". (HORVATH, 1986, p. 23)

Começava outra fase na radiodifusão argentina, da qual a própria Belgrano não escaparia. Os funcionários de carreira eram trocados por políticos colaboradores do governo militar. Tudo o que se referisse a Perón ou Evita foi proibido - livros, materiais de propaganda, inclusive fitas gravadas foram destruídas.²¹ Era outra etapa da vida argentina.

4.5 - Os dois presidentes e as suas táticas

Vargas e Perón nunca se viram pessoalmente e mesmo a

21. O material gravado que restou é tão pouco que se torna bastante difícil fazer pesquisa que necessite este tipo de análise. O Arquivo Geral da Nação, por exemplo, tem escasso material sobre a programação das emissoras da época.

sua correspondência não foi muito frequente (ao contrário do primeiro governo Vargas, em que ele e o presidente Justo além de se corresponderem, visitaram-se mutuamente). No entanto, Perón mantinha admiração por Vargas, até por desenvolver um estilo de governo - embora constitucionalmente - semelhante ao primeiro período do presidente brasileiro.

"Nenhum dos dois era devoto dos fastídios da democracia; ambos haviam bebido das águas do fascismo e intuam que era nas massas despossuídas onde radicavam seus destinos políticos. Tanto o brasileiro como o argentino queriam conseguir um desenvolvimento autônomo para seus países ainda que se vissem obrigados a transigir a cada momento. Perón, finalmente, via em Getúlio um animal de sua mesma espécie, dos que se renovavam com o apoio massivo e clamoroso do povo. Em junho de 1950 o presidente argentino escrevia a Vargas "Eu penso como trabalhista que 'ele voltará'; assim o espero e assim o desejo de todo o coração'." (LUNA, 1990, p. 23)

Embora nunca se tivessem visto, tinham um excelente intermediário, João Baptista Luzardo, três vezes embaixador do Brasil em Buenos Aires, que mantinha um bom relacionamento com Perón. O que este não se apercebeu foi que "o Vargas da quarta presidência não era tão forte como antes". (Id., ibid., p. 24) O próprio ministro brasileiro das Relações Exteriores, João Neves da Fontoura, não achava interessante uma aproximação maior do Brasil com a Argentina naquele momento, o que poderia ser mal interpretado pelos Estados Unidos. O embaixador da Argentina no Brasil, J.

Isaac Cooke, em 1953, alertava que embora Vargas fosse favorável à Argentina, já não dispunha da liberdade operacional do período anterior e que a força maior estava com o parlamento e a imprensa.

Perón, naquele momento sonhava com uma união aduaneira e econômica com o maior número possível de países latino-americanos. Para isso, sua máquina de propaganda divulgava notícias favoráveis ao seu regime em toda a América Latina, especialmente no Chile e no Brasil, países com os quais esperava contar. Seu intento foi iniciado com o Chile, que o apoiava. Nesse momento, no entanto, devido às relações com os Estados Unidos, a grande imprensa brasileira da época, principalmente *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e a *Tribuna da Imprensa* condenavam a iniciativa. E um possível encontro com Vargas reduziu-se às notícias contrárias que Perón recebeu pela imprensa e a visita do jornalista Geraldo Rocha, enviado por Getúlio, informando que a situação no Brasil estava muito difícil e que o pacto era impossível. (LUNA, 1990, p. 26) O sonho de integração latino-americana de Perón ficou, então, reduzido a um pacto de fronteiras com o Chile.

A admiração de Perón por Vargas é atribuída, assim, em parte, ao fato da simpatia inicial de ambos - mesmo em períodos diversos - pelos regimes autoritários, principalmente o fascismo. O culto ao líder, bastante explorado por Vargas durante o Estado Novo, foi utilizado por Perón e Evita, principalmente depois de 1950.

A onipresença, através de material de divulgação - pelo

rádio, através de fotos, revistas e jornais, e a atribuição de qualidades excepcionais aos chefes foram muito utilizadas. Vargas durante o Estado Novo era visto como um homem honrado "de pensamento", "de ação".²² Paralelamente, era incentivada a imagem popular, de pai dos pobres, simpático, bonachão.

"Em primeiro lugar, era o próprio Vargas que se encarregava de variar o ar solene, adotando posturas que o popularizassem. O sorriso franco, aberto, às vezes a gargalhada 'espontânea', enfraquecia qualquer barreira que se pudesse antepor entre ele e a massa." (GARCIA, 1982, p.91)²³

Na Argentina, o culto ao líder era incentivado também pelo próprio Perón e organizado e manejado pelo serviço de propaganda. "A missão desse serviço era proporcionar às criações e êxitos nacionais o selo da autoria peronista e desta maneira outorgar uma matriz peronista a todo o acontecer econômico, político e cultural." (WALDMANN, 1985, p.122) Ele explorou também o seu carisma pessoal: "até os

opositores políticos de Perón atestam que seu encanto 22. No material distribuído pelo DIP às escolas - BARROSO, Alfredo. "Getúlio Vargas para crianças". Rio de Janeiro, Biblioteca Pátria, volume especial, s/d - o presidente era descrito desde sua infância em São Borja, como "criado ao ar livre e bom estudante".

23. O jornalista Amir Domingues, da rádio Guaíba, de Porto Alegre, recorda os discursos de Vargas: "Eu me lembro quando era criança como ele iniciava os seus discursos "Trabalha-do-res do Bra-sil ...". Foi uma frase que marcou época, aquela forma vagarosa de discursar. E pela importância política que ele tinha, fazia uso do rádio para atingir a massa evidentemente. Talvez tenha sido o primeiro político brasileiro que soube usar o rádio para catalizar a massa". (DOMINGUES, dep. cit.)



Capa do livro "Getúlio Vargas para Crianças"

Sendo simples até mais não poder, Getulio Vargas é a bondade em pessoa. Jamais soube o que fosse um gesto mau. Os que o conhecem sabem que nunca em seu coração brotou um sentimento hostil contra quem quer que fosse. Ouve a todos, atende a todos, na medida do possível, consultando ao mesmo tempo os interesses dos humildes e os interesses do país. Corajoso e decidido, tem Getulio Vargas a bondade que só os homens fortes alimentam em sua alma. Essa bondade inalterável é o elemento definitivo com que dia a dia vai aumentando, em todo o Brasil, a popularidade do Presidente Getulio, o Homem Simples e Bom.



Presidente Getulio Vargas, Homem Simples e Bom

Vargas era apresentado como um homem simples, bom, corajoso e decidido.



Curso de Evita, nos balcões da Casa Rosada, 17/10/1951 (Nuestro Siglo 4 op.cit.p.29)

peçoal era extraordinário, do mesmo modo que sua habilidade, sua eloquência e sua cortesia". (Id., *ibid.*, p. 59) Por sua parte, Eva Perón também explorava o seu carisma, porém de modo diverso. A origem de ambos - classe média baixa (Perón) e classe baixa (Evita) também contribuía para a aproximação com o povo, bem como o seu aspecto físico, que atraía e impressionava.

"Perón era alto e de aspecto imponente, seus traços eram regulares e agradáveis e, à diferença dos presidentes anteriores, mostrava-se ao povo com um permanente sorriso, aberto e atraente. Sabia apresentar-se como um homem simples, jovial, capaz de aparecer em mangas de camisa, e se dirigia ao seu auditório com um amistoso 'companheiros'". (Id., *ibid.*, p. 116)²⁴

No caso de Eva Perón, a simpatia e a adoração que conquistou do povo teve o motivo principal em sua identificação com a causa popular.

"Através da pessoa de Perón, a condução política do país tomou pela primeira vez conhecimento dos problemas da classe trabalhadora e procurou resolvê-los; através de Eva Perón esta classe participou, pela primeira vez, de decisões políticas fundamentais". (Id., *ibid.*, p. 117)

No Brasil, Getúlio Vargas não contou com uma companheira que lhe complementasse dessa forma o trabalho - dona Darcy Vargas dedicava-se às tradicionais tarefas de Primeira-Dama; também não possuía um físico privilegiado. Nada disso, no entanto, o impediu de se tornar um líder

24. No primeiro período de governo, Perón era tratado por vários apelidos "O homem", "O Coronel", "Pocho", "O general". (ALONSO, 1982, p. 106)

carismático e de levar em frente as suas idéias e posições políticas.

Em relação à divulgação de suas atividades, os dois presidentes lançaram mão de serviços de propaganda - no Brasil o DIP tivera esta função, na Argentina, a Secretaria de Imprensa e Informação. No Brasil, os meios de comunicação continuaram com seus donos - mas tinham a censura prévia e elementos do DIP para fiscalizar (durante o primeiro período de Vargas, pois durante o segundo, o DIP havia sido dissolvido desde 1945). Na Argentina, Perón tomara conta de todos os meios, devolvendo após os rádios aos respectivos donos mas com uma censura férrea - ninguém se atrevia a divulgar o que não fosse do interesse do governo, até praticamente o seu final.

4.5.1 - As características populistas

O "rosto" do regime - disseminado através de fotos, lemas, cartazes, moedas, selos, placas comemorativas; da onipresença do "chefe", dos discursos comemorativos de datas especiais; do uso do rádio e do cinema; da simpatia cultivada; da aproximação com as massas, enfim - foi explorado pelos líderes dos dois países. A razão do sucesso tem explicações mais profundas, ligadas, basicamente, ao populismo.

Paralelamente, criaram-se novas técnicas e estilos de organização e liderança - a demagogia e o carisma tornaram-se essenciais para captar as massas assalariadas das



Participação das crianças no Dia da Pátria, na Quinta da Boa Vista,
07/09/1943 (CPDOC/FGV)

idades. E surgiu também o princípio da "paz social" e da "harmonia entre as classes sociais", em que o Estado desempenhou um papel fundamental. O nacionalismo popular, por seu lado, foi altamente estimulado.

No caso dos dois países, a utilização do nacionalismo popular apresentou diferenças, uma vez que as formas de articulação do movimento trabalhista foram diversas:

"No varguismo, a classe trabalhadora é integrada ao regime diretamente através das organizações estatais; não são os sindicatos senão as Secretarias do Ministério do Trabalho o canal direto para as relações entre trabalhadores e Estado. A sequência que leva os trabalhadores a participar do movimento nacional-popular é intermediada primeiro pelo Estado que, desde o início, controla a mobilização e organiza desde cima os sindicatos, que funcionam como um mero apêndice do poder". (RODRIGUES apud MURMIS e PORTANTIERO, 1987, p. 111)²⁵

Por seu turno, no peronismo, ainda que o movimento trabalhista fosse integrado ao Estado e que o poder assumido pelos organismos públicos para a efetivação desse processo fosse decisivo, os sindicatos eram pré-existentes ao governo populista e cumpriam uma função de mediação entre os trabalhadores e o poder político, que era reconhecida. Assim, qualquer análise de um movimento nacional-popular, surgido como resposta política a um processo de rápida industrialização tem que levar sempre em conta o grau de

25. RODRIGUES, Leônicio Martins. "Sindicalismo y desarrollo en Brasil". Revista Latinoamericana de Sociología. (66,1; 27-42)

complexidade da estrutura social no momento prévio ao populismo. E um dos indicadores mais significativos para estudar a relação classe trabalhadora e nacionalismo-popular é o nível de desenvolvimento da organização sindical. (MURMIS e PORTANTIERO, 1987)

No caso argentino, houve um fator muito importante: o êxito em constituir uma linguagem popular-democrática unificada a nível nacional pôde ser possível graças à homogeneidade social, uma exceção dentro da América Latina, tendo como causas, " a ausência de campesinato, o predomínio esmagador da população urbana, o amplo desenvolvimento das classes médias e o desenvolvimento do sindicalismo operário em todo o país". (LACLAU, 1979, p. 196)

No Brasil, por seu lado, Vargas na década de 30 teve que manobrar com uma coalizão bastante complexa de forças contraditórias e só através do Estado Novo, em 1937, pode estabelecer seu domínio pleno no aspecto político. Mas,

"mesmo então, e ao longo de toda a sua carreira política jamais conseguiu tornar-se líder de um movimento unificado e homogêneo como o de Perón: será sempre, pelo contrário, um articulador de forças heterogêneas, sobre as quais se estabelece seu controle político através de um complicado sistema de alianças". (Id., ibid., p. 138)

Essas alianças necessárias e o fato de que o peso da classe operária era bem menor do que na Argentina, fez com que "o getulismo não fosse genuinamente populista", uma vez que nos momentos de estabilidade,

"sua linguagem tende a ser paternalista e conservadora; nos momentos de crise, quando os elementos conservadores da coalizão desertam, lança-se resolutamente na via do populismo - isto é, do desenvolvimento do antagonismo latente nas interpelações democráticas".(Id., ibid., p. 198)

Na questão econômica, a diferença com a situação argentina está principalmente no fato de naquele país, naquele momento, haver uma sólida camada empresarial agro-importadora hegemônica, indicando, na área interna, um setor dinâmico e desenvolvimentista e, por outro lado, uma vinculação externa constituindo-se numa dependência. O peronismo efetivou-se, então, "conciliando os interesses de acumulação do setor economicamente dominante com os interesses da 'participação' crescente das massas".(CARDOSO e FALETTI, 1984, p. 99) E isto foi possível, como já foi visto, pela situação favorável que vivia o país após a Segunda Guerra Mundial, o que facilitou a ascensão do populismo peronista.

No caso brasileiro, a etapa de expansão para fora não consolidou um setor empresarial hegemônico, forte e moderno, que neutralizasse o poder dos setores agrotradicionais e menos ainda que unificasse os setores populares, rurais e urbanos, como uma massa assalariada. Assim, "o Estado surge como um instrumento não só de regulação do sistema industrial mas também como instrumento direto de sua constituição, através da criação de empresas públicas, autárquicas ou para-estatais".(Id., ibid., p. 103)

O populismo, no Brasil, apareceu, então, como o elo

através do qual as novas massas mobilizadas pela industrialização se vincularam ao novo esquema de poder. E que posteriormente foi convertido na política de massas que impulsionou a manutenção de um esquema de participação política relativamente limitado e baseado principalmente numa frágil estrutura sindical que não afetou as massas rurais nem o conjunto do setor popular urbano. (Id., ibid.)

A simplificação do conceito de "populismo", no entanto, é preciso ser evitada. Pensar-se apenas na questão econômica ou na política, por exemplo, esquecendo-se da cultural é impossível - principalmente quando se trata da questão dos meios de comunicação. No caso argentino, por exemplo, o peronismo encerrava em si vários conflitos que envolviam a própria questão cultural. Como já foi citado, o peronismo buscava congregiar as classes trabalhadoras que, por sua vez, não eram uniformes. Havia o choque entre os interioranos atraídos pelas ofertas de emprego e as condições de vida de Buenos Aires, e que não eram aceitos pelos portenhos; estes, por sua vez, tinham seus próprios conflitos internos com os imigrantes, não resolvidos. E esta situação aparecia nas manifestações culturais. Um exemplo é a série radiofônica da época (já citada), "Os Pérez Garcia", que tratava do cotidiano de uma tradicional família portenha, em que os "cabecitas negras" não apareciam. Por outro lado, na música e em outros programas, assim como nos bailes, o interiorano se fazia presente. E o peronismo, através de sua política populista buscava esta integração, num sentido

homogeneizador e nacionalista, assim como Vargas no Brasil.

"Reconhecer que a cultura urbana na Argentina era muito mais importante que essa cultura nativista, folclórica que havia sido semeada pela oligarquia como modelo da Argentina, como populismo, eu diria não - é tudo ao contrário Era um modelo industrial moderno frente a um modelo que era realmente paternalista. Transladar o conceito do circuito econômico ao cultural é um erro". (FORD, dep. cit.)

Esta distinção entre o econômico e o cultural na conceituação de populismo, para FORD (dep. cit.) é fundamental. Em relação ao seu país, sobre a questão econômica, considera que se for levada em consideração a redistribuição de renda, que privilegiou o social em detrimento de outro tipo de economia

"... talvez aí, sim se possa falar de populismo. Mas é preciso muito cuidado quando se fala do cultural. Trata-se de uma questão muito complicada, colocar rótulos ... o peronismo foi um dos tantos processos de administração que sofreu a Argentina, com seus conflitos, suas características ... o populismo, em certa medida, é a presença do Estado a nível político e econômico. A nível cultural significou o ingresso de toda uma área que estava a descoberto na Argentina".

Por outro lado, CANCLINI (1987, p.37) considera que o peronismo atenuou as desigualdades ao facilitar ao povo o acesso à educação média e superior, bem como a todo tipo de espetáculos e produtos culturais e de massa. "Mas essa expansão quantitativa, o mesmo que o distribucionismo econômico, não modificou as causas estruturais da desigualdade, nem foi acompanhada por uma reelaboração



Manifestação de crianças peronistas a favor da reeleição de Perón, no Luna Park, Buenos Aires, 1951. (Nuestro Siglo. Historia Grafica de la Argentina Contemporanea 16, Nov. 1984)

crítica dos hábitos culturais do povo". Para o autor, em vários movimentos populistas latino-americanos, a política cultural reproduziu as estruturas ideológicas e as relações sociais legitimadoras da identidade entre Estado e Nação.²⁶

Deste modo, no caso específico da utilização do rádio num esquema político populista, o veículo aparece como um instrumento para a divulgação e mediação desse sistema. Instrumento este que é utilizado de formas diferentes - e também semelhantes em alguns pontos - pelos dois governantes populistas, de acordo com o momento (no caso brasileiro, nos dois períodos de Vargas a utilização foi diversa) e com a possibilidade do sistema - mas com um objetivo idêntico.

O que leva a uma reflexão sobre o depoimento do radialista argentino Antônio Carrizzo: "Na Argentina, Perón foi o primeiro que se deu conta da importância da utilização do rádio. Mas quem está livre de culpa que atire a primeira pedra. Porque todos os governos que vieram depois, à sua maneira, também utilizaram o rádio politicamente". (CARRIZZO²⁷, 1991).

26. CANCLINI (1987) considera que para a política cultural de "estatismo populista" o nacional reside no Estado e não no povo.

27. CARRIZZO, Antônio. Depoimento à autora, 28/9/1991, Buenos Aires.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Adiós muchachos,
compañeros de mi vida,
barra querida
de aquellos tiempos.
Me toca a mí
hoy emprender la retirada
debo alejarme
de mi buena muchachada ..."

("Adiós muchachos", tango de César
Vedani e Júlio César Sanders, gravado
por Agustín Magaldi, em 1927)

A análise da trajetória de Vargas e de Perón - dentro de seus respectivos contextos, bem como das rádios Nacional e Belgrano permite uma série de reflexões. O desenvolvimento da radiodifusão e do populismo, paralelamente, nos dois países - embora com uma certa defasagem no tempo (o que constituiria no entender de BRAUDEL (1983) a questão de temporalidades diferenciadas, ou seja, o tempo cronológico não sendo entendido como o tempo histórico de cada plano da realidade social) teoricamente não teria relação entre si. No entanto, se se considera o desenvolvimento da radiodifusão como uma necessidade técnica para resolver problemas de comunicação (o vencer distâncias), verifica-se que esta necessidade advém do início da urbanização e da industrialização em alguns países.

A nova tecnologia - o rádio naquele momento, encontra condições férteis para o uso político tanto em nações mais desenvolvidas (Itália, Alemanha, Estados Unidos, por exemplo), como em países em situação de menor desenvolvimento e com características peculiares e pré-

condicionadas a utilizações populistas como nos casos de Brasil e Argentina.

O uso político populista do rádio por estes dois países nas décadas de 30 a 50, no entanto, não pode ser visto com um olhar dos anos 60, por exemplo. O processo histórico vivenciado e os estudos realizados na década de 80 fazem com que se procure analisar a situação não só do seu ponto de vista político e econômico mas cultural também. Ou seja, aquilo que MARTIN-BARBERO (1985) considera fundamental para o entendimento do fenômeno: a introdução da história para superar a concepção puramente manipulatória da cultura, procurando pensar a relação entre massificação cultural e a entrada das massas na política. Rotular-se, assim, esses movimentos apenas de fascistas ou de revolucionários seria não enxergar o todo, a complexidade da situação. O que confirma, também, a definição de WEFFORT (1980, p. 62): "o populismo foi um modo determinado e concreto de manipulação das classes populares mas foi também um modo de expressão de suas insatisfações."

O que mostra, então, o estudo das rádios Nacional e Belgrano em seus respectivos contextos? Por um lado, situações concretas de censura e auto-censura; proibições de determinados programas e músicas; contratação de alguns artistas em detrimento de outros; favorecimentos através de verbas publicitárias; apropriação e fechamento de emissoras; delação de colegas. Por outro, programações bem feitas, radionovelas com alto índice de audiência, programas

esportivos e de humor, noticiosos bem elaborados (com divulgação limitada dos fatos). E, principalmente, de uma forma ou de outra, a presença do povo no que era difundido: no tango ou no samba, no folclore ou na notícia policial, nos chistes de humor ou no melodrama, na narração de futebol ou do ato político. Ou seja, na presença do popular estava também o prazer vivenciado.

Importante também é a constatação do projeto político existente tanto no primeiro governo de Vargas quanto em todo o de Perón, em relação ao rádio. Havia uma proposta de utilização política, mas não era doutrinária como na Alemanha, por exemplo. A programação basicamente era de entretenimento, com as inserções governamentais em momentos específicos. Proporcionalmente, a Argentina usou mais esses espaços que o Brasil, com seus programas oficiais, como foi visto.

Nos dois países, a cooptação de artistas foi feita, principalmente através de legislação que os beneficiou, o que tornou a adesão dos mesmos às causas populistas mais fácil. Era comum grupos de artistas e radialistas apoiarem programas oficiais no rádio, principalmente em campanhas de saúde, educação ou em situações extraordinárias. Vargas, por outro lado, era apreciador de teatro e de cassino, sendo assíduo frequentador, o que favorecia essa aproximação.

O nacionalismo, incentivado, aparecia principalmente nas músicas (Villa-Lobos, Ary Barroso, no Brasil; Enrique Santos Discépolo, na Argentina), bem como em programas

folclóricos, como os de Almirante, no Brasil, e nas músicas do argentino Antonio Tormo. Uma diferença que se estabelece, no caso brasileiro, é em relação ao segundo período Vargas, em que se acentua a campanha nacionalista com "O petróleo é nosso", mas que a nível dos meios de comunicação encontra grande resistência, uma vez que Vargas já não dispunha dos mecanismos do DIP, do primeiro período. Enquanto isso, na Argentina, a situação continuava inalterada, vindo a se modificar somente em 1955, quase ao fim do governo de Perón que, então, já não dominava mais a situação.

Em relação à radionovela, a temática da mesma nos dois países, ainda que tivesse semelhanças, apontava também diferenças: na Argentina, o circo e o teatro popular representaram uma herança muito forte. No Brasil, embora houvesse companhias itinerantes, a influência foi menor, uma vez que a própria origem da radionovela brasileira reside na cubana e na argentina, que iniciaram antes.

Quanto ao humor, o seu aparecimento no rádio foi praticamente simultâneo nos dois países. Os programas de monólogos e de duplas humorísticas fizeram parte da programação inicial. Mais tarde, programas melhor estruturados foram introduzidos. A grande diferença que se estabelece é o fato de no Brasil, Vargas ter incentivado o humor em relação à sua pessoa (há, inclusive, relatos que indicam terem sido os censores das emissoras, durante a ditadura, mais rígidos que o próprio presidente em relação às sátiras irradiadas) enquanto que na Argentina Perón não

permitia brincadeiras sobre si.

Os programas esportivos, por outro lado, foram incentivados pelos dois presidentes. Perón era adepto das corridas de automóveis tendo prestigiado "Fangio" em suas competições. O próprio presidente gostava de esporte: esqui e equitação. Já Getúlio Vargas praticava equitação.

Os programas jornalísticos apresentavam maiores problemas, uma vez que de política só era possível falar sobre o permitido (no Brasil, em relação ao primeiro período Vargas, porque no segundo, não havia ingerência maior sobre as emissoras).

Um dado importante é que nos dois países as emissoras funcionavam comercialmente o que, em certa medida, lhes dava autonomia relativa, sendo muito poucas as emissoras estatais. A contratação de artistas, as giras das companhias eram bancadas, em geral, pelos próprios empresários.

O rádio, assim, inserido no projeto nacional-populista, contribuiu, de alguma forma, com essa nacionalização e, por consequência, com o processo de conquista da cidadania. Isto na medida em que, conforme MARTIN-BARBERO (op. cit., p. 154), "o rádio se constituiu em chave da gestação do sentimento nacional, na tradução da idéia de nação, em sentimento e cotidianidade". Graças à possibilidade das culturas rurais chegarem à nova cultura urbana, com a introdução de uma cultura oral, sem a perda total da identidade rural.

Pode-se dizer, então, que o Estado nacional-populista

daqueles anos propiciou transformações modernizadoras nas duas sociedades. Por não contar com categorias sociais capazes de promover a industrialização (principalmente no caso brasileiro), o Estado tomou a si a tarefa: reuniu os capitais necessários, valendo-se principalmente da poupança interna; criou empresas estatais básicas que induziram o surgimento de empresas privadas; estabeleceu reservas de mercado para proteger a indústria nascente; promoveu estímulos, subsídios, isenções, incentivando a formação de um mercado interno. "Não foi um empreendimento apenas nacional, mas também popular. O Estado criou uma noção de povo que permitiu associar classes normalmente antagônicas. Isto legitimou uma relação direta entre líderes carismáticos e massas deserdadas (Perón e Vargas)". (FREITAS, 1991, p.4)

No populismo, a noção de povo abrangia a todos, ricos e pobres, empresários e trabalhadores, grandes e pequenos - a nação. O Estado nacional-populista oportunizou, assim, conquistas importantes, mas como o autoritarismo era inerente, não permitiu a democracia. Havia, então, crescimento econômico e justiça social sem democracia (no primeiro governo Vargas e no de Perón). No segundo governo Vargas, havia democracia e também a tentativa de levar em frente o projeto nacionalista - mas o esquema de alianças e o momento político eram outros. Não deu certo. O mesmo aconteceu com Perón, embora continuasse tentando governar no mesmo estilo anterior.

Dentro desse esquema, o rádio, embora sofrendo pressões

políticas e econômicas, censura, ameaças oficiais, ações judiciais e pressões legais, contribuiu de certa forma para o desenvolvimento social. Tanto que, mesmo com todas essas sanções, chegou o momento de esgotamento do modelo, não foi empecilho para as transformações que viriam a ocorrer. Ou seja, o rádio como um meio de comunicação, por si só, não pode modificar a sociedade (pode, talvez, atrasar um processo), mas a decisão final caberá sempre à coletividade que necessita de mudanças.

A rádio Nacional, durante o primeiro período de Vargas, desempenhou um papel nacionalista e homogeneizador, como parte de um projeto mais amplo, mas também dentro das suas possibilidades, como foi visto. No segundo governo, embora ainda fosse a maior e mais qualificada emissora do país, prosseguiu com a sua programação e foi usada, dentro do possível, para dar sustentação ao governo - mas não pode fazer milagre.

No caso da Belgrano, como das demais emissoras argentinas, que estavam todas em mãos de pessoas ligadas ao governo e contavam com uma censura ainda mais férrea após a morte de Eva Perón (quando a situação política e econômica do país já não era a anterior), o desfecho foi o mesmo - chegou o momento, nenhum mecanismo do governo foi suficiente para impedir o movimento transformador. Até porque as informações chegavam através das emissoras uruguaias.

O papel desempenhado pelo rádio sob os dois governos

populistas, em última análise, deve ser visto tanto do âmbito da comunicação (dentro da história) como da cultura. Embora fosse, naquele momento, o único veículo realmente de massa, não era esta somente a explicação para o seu sucesso: acima de todas as sanções vividas, o rádio relacionava-se com o imaginário popular. O que era apresentado era o vivido, o que dava prazer, o que mexia com as emoções - o espelho, enfim. Um espelho que podia às vezes distorcer a imagem, mas que não a modificava totalmente em sua essência. O que remete ao indicado por FADUL (1988, p. 15) como a necessidade de outros pontos de partida para a discussão cultural que ultrapassem uma visão iluminista e difusionista, pensando a cultura a partir dos dominados, "como uma manifestação de vida e não como um conjunto de atividades relacionadas aos interesses de determinadas parcelas da população".

O rádio, então, foi usado como instrumento de mediação de Perón e Vargas com as massas, dentro de determinados projetos políticos. O veículo, no entanto, era anterior aos dois governantes, não foi uma criação de ambos (como na Itália, onde Mussolini ascende ao poder juntamente com o início do período da radiodifusão). A rádio Belgrano existia muito antes de Perón chegar ao poder. A Nacional, por sua vez, foi criada já durante o período Vargas, em 1936, vindo a ser encampada em 1940. Mas o papel de ambas extrapolou o próprio projeto político dos dois governantes, na medida em que, atuavam dentro do mercado - não sendo

puramente estatais. Com isto, não puderam ser totalmente instrumentalizadas agindo, assim, com "brechas" e, conseqüentemente, com o prazeroso e o (de certa forma) subversivo (no sentido do incontrolável). Atuando dentro do mercado da empresa privada, com a competição, de alguma forma foi preciso que tivessem mais liberdade, mais criatividade para gerar o lucro - não sendo possível asfixiar completamente a programação.

Se o rádio fosse totalmente instrumentalizado, como determinados jornais partidários, por exemplo, não teria o sucesso que teve. A sempre citada rádio alemã, durante o período de Hitler, uma rádio onipresente, instalada através de alto-falantes, nas praças, nas ruas, nas fábricas, que não dava quase nenhuma chance de escape, não impedia, no entanto, que grande parcela da população buscasse outro tipo de informação, de forma clandestina em emissoras estrangeiras. O que demonstra haver, sempre, uma demanda da sociedade mais pluralista e que repele o monolítico.

Neste sentido, Perón e principalmente Vargas, souberam utilizar melhor o veículo, mantendo uma programação mais livre, utilizando-o quando necessário. O que, por um lado, auxiliou os seus projetos, e, por outro, deixou o meio de comunicação mais livre, lembrando BACHELARD (1985, p. 177):

"o rádio é uma função de originalidade. Não pode se repetir. Deve criar a cada dia. Não é simplesmente uma função que transmite verdades, informações. Deve ter vida autônoma, nessa logosfera,

nesse universo da palavra, nessa palavra cósmica que é uma nova realidade do homem".

Após a análise do contexto dos dois países e da história do rádio nos mesmos, pode-se dizer que o veículo possui uma história própria que vai além das conjunturas - Vargas e Perón passaram, o rádio permaneceu ... contando outras histórias, sobre outros contextos, que, por sua vez, têm a ver com o anterior e ...

A presente pesquisa, provavelmente, não se encerra aqui, uma vez que aponta tantos e tão ricos caminhos, interessantes de serem percorridos por outros pesquisadores. A análise comparada sobre a trajetória de dois governantes e duas emissoras, num determinado momento da história, pode ser retomada, por exemplo através dos gêneros: comparar a radionovela argentina com a brasileira; os programas de humor; os de música; os esportivos; a publicidade - um mundo aberto à pesquisa, enfim. Outro tema importante seria a análise comparativa sobre as revistas dedicadas ao rádio. Naquelas consultadas para este trabalho, por exemplo, ficou clara uma diferença: embora os conteúdos tratassem em geral sobre os mesmos temas - a vida dos artistas, as programações, os bastidores das emissoras, as revistas argentinas davam um tratamento mais aprofundado, enquanto as nacionais destinavam-se mais às "fofocas". Há também a questão desse tipo de publicação ter surgido muito antes naquele país - em 1930 já circulavam várias revistas, enquanto no Brasil elas começam a circular principalmente no

final dos anos 40. O cinema oferece também excelentes possibilidades de estudos comparados. A questão que se coloca, até, é porque não são feitos mais estudos nessa linha, principalmente quando se fala tanto em integração latino-americana. E a integração passa, basicamente, pelo conhecimento prévio da história e da cultura, do político e do econômico, assim como do contexto social dos países envolvidos no processo.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

- ABREU, Alzira Alves de (org.). Getúlio Vargas - 1983. Exposição de fotografias. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1983.
- ACURÁ, Julia Elena (org.). Argentina. 1930-1960. Buenos Aires, Sur, 1961.
- AGUIRRE, Alberto J. "Radio y televisión". In: ACURÁ, Julia Elena (org.). Argentina. 1930-1960. Buenos Aires, Sur, 1961.
- ALBERT, Pierre e UDESO, Andre Jean. Historia de la radio y de la televisión. Mexico, Breviarios del Fondo de Cultura Economica, 1982.
- ALONSO, Gerardo Lopes. 1930-1980. Cincuenta años de historia Argentina. Buenos Aires, Ed. Belgrano, 1982.
- ANDRADE, Mário de. "A língua radiofônica". In: O empalhador de passarinhos. São Paulo, Martins Editora, s/d. Obras Completas de Mário de Andrade.

ARENDRT, Hannah. Totalitarismo: o paroxismo do poder. Rio de Janeiro, Documentário, 1979.

BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. São Paulo, Difel, 1985.

BAHIA, Juarez. Jornal. história e técnica. História da imprensa brasileira I. São Paulo, Atica, 1990.

BARROSO, Alfredo. Getúlio Vargas para crianças. Rio de Janeiro, Biblioteca, Vol. especial, s/d.

BASSETS, Luis (org.). De las ondas rojas a las radios libres. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.

BELLI, Zenilda P. B. Leite. Radionovela - Análise comparativa na radiodifusão na década de 40. São Paulo, Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1980.

BOSI, Eclea. Cultura de massa e cultura popular - Leituras operárias. Petrópolis, Vozes, 1986, 6ª ed.

BRAUDEL, Fernand. Escritos sobre a história. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.

BRECHT, Bertold. "Teoria de la radio". In: BASSETS, Luis (org.). De las ondas rojas a las radios libres.

- Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- BRISKY, Norman (org.). La cultura popular del peronismo.
Buenos Aires, Cimarron, 1973.
- CABRAL. Nos tempos de Almirante. Uma história do rádio e da
MP. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990.
- CANCLINI, Néstor G. (org.). Políticas culturales en America
Latina. Mexico, Grijalbo, 1987.
- CAPARELLI, Sérgio. "Rádio e autoritarismo". In: Comunicação
de massa sem massa. São Paulo, Cortez, 1980.
- _____. Comunicação de massa e autoritarismo no Brasil,
na Argentina, no Chile e no Uruguai. (1964-1984). Porto
Alegre, EDUFRGS, 1989.
- CAPELATO, Maria Helena. Os arautos do liberalismo. Imprensa
paulista 1920-1945. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- CARDOSO, Fernando Henrique e FALETTO, Enzo. Dependência e
desenvolvimento na América Latina. Rio de Janeiro, Zahar,
1973, 2ª ed.
- CARONE, Edgar. A Terceira República. 1937-1945. São Paulo,
Difel, 1976.

- _____. O Estado Novo (1937-1945). Rio de Janeiro, Difel, 1977.
- Centro Cultural de São Paulo. O rádio paulista no centenário de Roquette Pinto. 1884-1984. São Paulo, s/d.
- CHAVEZ, Fermin. Eva Perón en la historia. Tomo I. Buenos Aires, Ed. Oriente, s/d.
- CIRIA, Alberto. Politica y cultura popular. La Argentina peronista. 1946-1955. Buenos Aires, Ed. De La Flor, 1983.
- _____. Treinta años de politica y cultura. Recuerdos y ensayos. Buenos aires, Ed. De La Flor, 1990.
- D'ARAÚJO, Maria Celina Soares. O segundo governo Vargas 1951-1954. Democracia, partidos e crise política. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- Departamento de Imprensa e Propaganda. Leis números 1915; 1938; 1049; 2016. Rio de Janeiro, DIP, 1940.
- DOMINGUES, Herón. Rádio Nacional - 20 anos de liderança a serviço do Brasil. 1936-1956. Rio de Janeiro, Rádio Nacional, 1956.
- DONGHI, Tulio Halperin. Historia contemporanea de America Latina. Madrid, Alianza Editorial, 1972, 3ª ed.

- ERBOLATO, M. e BARBOSA, J. C. Comunicação e Cotidiano.
Campinas, Papirus, 1984.
- FADUL. "Dependência da cultura regional: a influência do rádio e da TV". In: MELO, José Marques de (org.). Comunicação e incomunicação no Brasil. São Paulo, Loyola, 1976.
- _____. "Literatura, rádio e sociedade: algumas anotações sobre a cultura na América Latina". In: AVERBUCK, Lígia. Literatura em tempo de cultura de massa. São Paulo, Nobel, 1984.
- _____. O futuro no presente: perspectivas para uma teoria dos meios de comunicação de massa. São Paulo, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1980.
- FANON, Frantz. "Aquí La Voz de Argelia". In: BASSETS, Luis (org.). De las ondas rojas a las radios libres. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- FAUSTO, Boris. A revolução de 30. Historiografia e história. São Paulo, Brasiliense, 1976, 3ª ed.
- FEDERICO, M. Elvira. História da comunicação - Rádio e TV no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1982.

FEINMANN, José Paulo. Estudios sobre el peronismo. Buenos Aires, Ed. Legasa, 1983.

FORD, Anibal. Homero Manzi. Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1971.

_____, RIVERA, J. B. e ROMANO, E. Medios de comunicación y cultura popular. Buenos Aires, Ed. Legasa, 1985.

_____. Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio. Buenos Aires, Puntosur, 1987.

GALASSO, Norberto (org.). Enrique Santos Discépolo. A mi no me vés a contar. Buenos Aires, Ed. Realidad Política, 1986.

_____. Escritos inéditos de Enrique Santos Discépolo. Buenos Aires, Ed. del Pensamiento Nacional, 1986.

GALLO, Ricardo. La radio. Ese mundo tan sonoro. Vol. I. Buenos Aires, Corregidor, 1991.

GALLOTI, Alicia. La risa de la radio. Buenos Aires, Ed. De La Flor, 1975.

- GARCIA, Nelson Jahr. Estado Novo: Ideologia e propaganda política - A legitimação do estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo, Loyola, 1982.
- GIANI, Luiz A. Meu Brasil brasileiro. Vinte e cinco anos de saudade de Ary Barroso. Rio de Janeiro, DN/SESC, 1989.
- GOLDFEDER, Miriam. Por trás das ondas da Rádio Nacional. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- GOMES, Angela de Castro e D'ARAUJO, Maria Celina. Getulismo e trabalhismo. São Paulo, Atica, Série Princípios, 1989.
- GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- GUATTARI, Félix. Revolução molecular: pulsações políticas do desejo. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. Fotonovela e indústria cultural. Petrópolis, Vozes, 1974.
- HALE, Julian. La radio como arma política. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.
- HENRIQUES, Affonso. Ascensão e queda de Getúlio Vargas e o Estado Novo. Vol.II. Rio de Janeiro, Record, s/d.

- HERD, Erika F. O amigo da madrugada: uma análise da comunicação radiofônica do Grande Rio. Petrópolis, Vozes, 1978.
- HOGGART, Richard. As utilizações da cultura. Aspectos da vida da classe trabalhadora com especiais referências a publicações e divertimentos. Lisboa, Presença, 1973.
- HORVATH, Ricardo. La trama secreta de la radiodifusión argentina. Buenos Aires, Ed. Unidade, 1986.
- IANNI, Octávio. A formação do estado populista na América Latina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989, 2ª ed.
- _____. O colapso do populismo no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, 4ª ed.
- IPOLA, Emilio. Investigaciones políticas. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.
- JORGE, Fernando. Getúlio Vargas e o seu tempo. São Paulo, T. A. Queiroz, 1987, 2ª ed.
- LACLAU, Ernest. Política e ideologia na teoria marxista. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

LAGO, Mário. Bacão de beira de estrada. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

_____. Na rolança do tempo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, 4ª ed.

LENHARO, Alcir. Sacralização da política. Campinas, Papirus, 1986.

LINS DA SILVA, Carlos Eduardo. "A comunicação populista de Aluísio Alves - Rio Grande do Norte, 1960-1980". In: MELO, José Marques (coord. Populismo e comunicação. São Paulo, Cortez Ed., 1981.

LOPES, Maria Immacolata V. de. O rádio dos pobres - Estudo sobre comunicação de massa, ideologia e marginalidade social. São Paulo, Loyola, 1988.

_____. Pesquisa em comunicação. Formulação de um modelo metodológico. São Paulo, Loyola, 1990.

LOPES, Saint-Clair. Comunicação radiofônica hoje. Rio de Janeiro, Temário, 1970.

LUNA, Felix. El 45. Buenos Aires, Hyspamerica, 1971.

_____. Perón y su tiempo. I - La Argentina era una fiesta. 1946-1949. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986, 6ª ed.

_____. Perón y su tiempo. II - La comunidad organizada.

1950-1952. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1987, 3ª ed.

_____. Perón y su tiempo. III - El régimen exhausto. 1953-1955. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1990, 4ª ed.

MADRID, A. Casquel. Aspectos da teleradiodifusão brasileira. São Paulo, Tese de Doutorado, ECA/USP, 1972.

MARTIN-BARBERO, Jesus e MUÑOZ, Sonia (coord). Televisión y melodrama. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1992.

_____. "Innovación tecnológica y transformación cultural". In: Processos de comunicação y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista. México, FELAFACS/ GG, s/d.

MATHEUS, Roberto Ruiz da Rosa. Edgard Roquette Pinto. Aspectos marcantes de sua vida e obra. Brasília, MEC/Fundação Centro Brasileiro TV Educativa, 1984.

MEDEIROS, Ana Ligia e D'ARAUJO, Maria Celina Soares. Vargas e os anos cinquenta. Rio de Janeiro, FGV/CPDOC, 1983.

MELO e SOUZA, Cláudio. Impressões do Brasil. A imprensa brasileira através dos tempos Rádio. Jornal. TV. São Paulo, Grupo Machline, 1986.

- MELO, José Marques de (org.). Populismo e comunicação. São Paulo, Cortez, 1981.
- _____. Estudos de jornalismo comparado. São Paulo, Pioneira, 1972.
- _____. Sociologia da imprensa brasileira. Petrópolis, Vozes, 1973.
- MILANESI, Luiz. O paraíso via Embratel. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. O rádio no Brasil. Rio de Janeiro, Rio Fundo Editora, 1991.
- MURCE, Renato. Bastidores do rádio - Fragmentos do rádio de ontem e de hoje. Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- MURMIS, Miguel e PORTANTIERO, Juan Carlos. Estudios sobre los orígenes del peronismo. Buenos Aires, Siglo XXI Ed., 1987, 5ª ed.
- NAVARRO, Marysa. Evita. Buenos Aires, Corregidor, 1981.
- NOGUER, Jorge. La radiodifusión en la Argentina. Buenos Aires, Ed. Bien común, 1985.
- NUNES, Augusto (coord.). Samuel Wainer. Minha razão de viver. Memórias de um repórter. Rio de Janeiro, Record, 1988, 9ª ed.

OLIVEN, Ruben George. Violência e cultura no Brasil.

Petrópolis, Vozes, 1983.

_____. "A relação estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade?". In: MICELI, Sérgio (org.). Estado e cultura no Brasil. São Paulo, Difel, 1984.

ORTIZ, Renato, BORELLI, S. e RAMOS, J. M. O. Telenovela-

História e produção. São Paulo, Brasiliense, 1989.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. Cultura

brasileira e indústria cultural. São Paulo, Brasiliense,

1988.

ORTRIWANO, Gisela. A informação do rádio - Os grupos de

poder e a determinação dos conteúdos. São Paulo, Summus,

1985.

_____. Radiojornalismo no Brasil - Dez estudos

regionais. São Paulo, Com-Arte, 1987.

PEIXOTO, Alzira Vargas A. Getúlio Vargas, meu pai. Porto

Alegre, Ed. Globo, 1960.

PERON, Eva. La razón de mi vida. Buenos Aires, Ed. de la

PERON, Eva. La razón de mi vida. Buenos Aires, Ed. de la
Reconstrucción, 1973.

PERON, Juan Domingo. Conducción política. Buenos Aires,
Secretaría de Trabajo y Previdencia de la Presidencia de
la Nación, 1974.

_____. El pueblo quiere saber de que se trata. Buenos
Aires, Ed. Freeland, 1973.

PINTO, Virgílio Noya. Comunicação e cultura brasileira.
Série Princípios. São Paulo, Atica, 1986.

PRADO, Maria Ligia. O populismo na América Latina. São
Paulo, Brasiliense, Tudo é História, 1981.

RODRIGUES, Sonia Maria B. Calazans. Jararaca e Ratinho: a
famosa dupla caipira. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

ROMANO, Eduardo. Sobre poesía popular argentina. Buenos
Aires, Centro Editor de America Latina, 1983.

_____. "Apuntes sobre cultura popular y peronismo". In:
BRISKY, Norman (org.). La cultura popular del peronismo.
Buenos Aires, Cimarron, 1973.

- _____. Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980. Rosario, Ed. Fundación Ross, 1990.
- ROSA, Guimarães. "Dão-Lalalão" (O Devente). Corpo de baile. (Sete novelas). 2º vol. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, 4ª ed.
- ROUQUIÉ, Alain. O estado militar na América Latina. São Paulo, Alfa Omega, 1984.
- _____, LAMOUNIER, B. e SCHVARZER, J. Como renascem as democracias. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SAMPAIO, Mario Ferraz. História do rádio e da TV no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional, O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
- SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena e COSTA, Vanda R. Tempos de Capanema. São Paulo, Edusp/Paz e Terra, 1984.
- SEBRELI, Juan José. Los deseos imaginarios del peronismo. Buenos Aires, Ed. Legasa, 1984, 4ª ed.
- SEVERIANO, Jairo. Getúlio Vargas e a música popular. Rio de Janeiro, Ed. FGV/CPDOC, 1983.

- SILVA, Hélio. Vargas. Porto Alegre, L & PM, Coleção
Pensamento Político Brasileiro, Vol. 1, 1980.
- SIRVEN, Pablo. Perón y los medios de comunicación (1943-
1955). Buenos Aires, Centro Editor de America Latina,
1984.
- SKIDMORE, Thomas E. Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo
 Branco (1930-1964). Rio de Janeiro, Saga, 1969.
- SODRÉ, Nelson W. Síntese da história da cultura brasileira.
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- _____. História da imprensa no Brasil. São Paulo, Martins
Fontes, 1983, 3ª ed.
- TINHORÃO, José Ramos. Música popular - Do gramofone ao rádio
e TV. São Paulo, Atica, Ensaios 69, 1981.
- TOTA, Antonio Pedro. A locomotiva no ar. Rádio e modernidade
em São Paulo (1924-1934). São Paulo, PW Gráficos e
Editores Associados Ltda, Secretaria de Estado da Cultura
de São Paulo, 1990.
- _____. O Estado Novo. São Paulo, Brasiliense, Col. Tudo é
História, nº 114, 1987.

- ULANDOVSKY, Daniel. Políticas audiovisuales argentinas.
Reflexiones sobre el pasado y el presente de um sistema
questionado. Buenos aires, CEDES/CONICET, 1989.
- URANGA, Washington e DURAN, José Maria Pasquini. Precisiones
sobre la radio. Buenos Aires, Ed. Paulinas, 1988.
- VAMPRÉ, Octávio Augusto. Raízes e evolução do rádio e da
televisão. Porto Alegre, Feplam, 1979.
- VARGAS LHOSA, Mario. Tia Júlia e o escrevinhador. Rio de
Janeiro, Nova Fronteira, 1977.
- VASCONCELLOS, Gilberto. Collor, a cocaína dos pobres. A nova
cara da direita. São Paulo, Icone, 1989.
- VARGAS, Getúlio. "A missão social do jornalismo brasileiro".
Discurso pronunciado na ABI em 16/7/1936. In: A nova
política do Brasil, Vol. IV. Retorno à terra natal.
Confraternização Sul-Americana. A revolução comunista.
Novembro 1934 a julho 1937. Rio de Janeiro, José Olympio,
1938.
- VERON, Eliseo e SIGAL, Silvia. Perón o muerte. Los
fundamentos discursivos del fenómeno peronista. Buenos
Aires, Ed. Legasa, 1986.
- WALDMAN, P. El peronismo - 1943-1955. Buenos Aires, Ed.
Legasa, s/d.

WEFFORT, Francisco. O populismo na política brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, 2ª ed.

ARTIGOS:

ACOSTA, Diego. "La radio: de los pañales a los pantalones largos". Todo es historia, Buenos Aires, Año XXII, nº 258, Año XXII, diciembre/1988.

ALBUQUERQUE, Manuel Maurício de. "Reformas na América Latina". Ensaio de Opinião, Rio de Janeiro, Ed. Inúbia, 1975.

AMARAL VIEIRA, R. A. "O papel do rádio e da tevê na formação da cultura brasileira". Revista Comum, Petrópolis, Vozes, nº 5, 1979.

CABRAL, Sérgio. "Getúlio Vargas e a música popular brasileira". Ensaio de Opinião, Rio de Janeiro, Inúbia, 1975.

CABRAL, Sérgio. "Rádio Nacional: a escola de ídolos". Artefato, Rio de Janeiro, Conselho Estadual de Cultura, nº 7, 1979.

- CAPARELLI, S. "Políticas de radiodifusão no Brasil".
Cadernos INTERCOM, São Paulo, Cortez/INTERCOM, nº 8,
dezembro/1985.
- CARVALHAL, Tânia Franco. "Literatura comparada : a
estratégia interdisciplinar". Revista Brasileira de
Literatura Comparada, Niterói, UFF/Abralic/ Instituto de
Letras, Vol. 1, 1991.
- CÉSAR, Guilhermino (coord.). "Depoimentos 4. Escritores e
Jornalistas." In: UFRGS/Pró-Reitoria de Extensão. Simpósio
sobre a Revolução de 30. Porto Alegre, Erus, 1983.
- COSTA, Sergio. "Da latinha ao FM. Um pouco da história do
rádio brasileiro". Revista Comunicação, Rio de Janeiro,
Bloch Editores, nº 33, s/d.
- EITELVEIN, Gilmar. "A rainha do tango recomenda vida
saudável". Jornal Zero Hora, Porto Alegre, Zero Hora
Editora Jornalística RBS, p.3, Segundo Caderno, 12/9/1991.
- ERBOLATO, Mario. "A censura à imprensa durante o Estado
Novo". Revista Comunicarte, Campinas, Unicamp, Instituto
de Artes e Comunicação, Ano II, nº 4, 1984.
- FADUL, Anamaria. "O método comparativo no jornalismo".
Simpósio Acadêmico, São Paulo, ECA/USP, 8/5/1990, mimeo.

_____. "Rádio e revolução em El Salvador". Boletim INTERCOM, São Paulo, INTERCOM, Ano VI, nº 41, Jan/fev/1983.

_____. "Violência, rádio e imaginário". São Paulo, 1988, mimeo.

FERRETI, Mundicarmo. "O rádio e a cultura nacional. Rádio e cultura no Brasil". Cadernos INTERCOM, São Paulo, Cortez, nº 8, 1985.

FREITAS, Décio. "O estado nacional populista". Jornal Zero Hora, Porto Alegre, Zero Hora Editora Jornalística RBS, 1º/12/91, p. 4.

GIUSTI, Juan Carlos. "Programación en función informativa. Gir las noticias". Clarín/Cultura y Nación, Buenos Aires, p. 4, 13/5/82.

MARECHAL, Eibia Robasco. "El Estado al servicio del hombre". Cultura Oficial y Cultura Independiente. Nuestro Siglo, Buenos Aires, Ed. Hyspamerica, tomo IV, s/d.

- MAZZIOTTI, Nora. "Mujeres que recuerdan". Cuadernos de Investigación Teatral del San Martín. Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín, Año 1, n° 1, 1° semestre/1991.
- MORNER, M., VIRUELA, J. e FRENCH, J. D. "Comparative approaches to Latin American history". Pittsburg Larry Latin American Research Review, Vol. 17, n° 3, 1979.
- MOREIRA, Sonia Virgínia. "Rádio e política no Brasil". Apresentado durante o XV Congresso Brasileiro de Pesquisadores da Comunicação INTERCOM, São Bernardo do Campo, São Paulo, outubro/1992, mimeo.
- PLA, Alberto J. "Nacionalismo, peronismo, America Latina". Polemica 73, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, 1973.
- RIVERA, Jorge B. "La radio. Orígenes y evolución de un fenómeno cultural en nuestro país". Clarín/ Cultura y Nación, Buenos Aires, 13/5/1982, p.1.
- SANTOS, Estela dos. "Musica brasileña en el Buenos Aires de 1936". Revista Brasil Cultura, Buenos Aires, Sector Cultural y de Difusion de la Embajada del Brasil, Año III, n° 23, agosto/1977.

- SAROLDI, Luiz Carlos. "Rádio Nacional. A César o que é de César. História da comunicação no Brasil". Revista de Comunicação, Rio de Janeiro, Agora Comunicação Integrada Ltda., Ano 5, nº 17 .
- SEBRELI, Juan. "El ultimo radioteatro de Eva Duarte". Los rosados tiempos del bolero. Nuestro Siglo. Historia Grafica de la Argentina Contemporanea 4. Buenos Aires, Ed. Hyspamerica, 1984.
- SILVA, Hélio. "Getúlio Vargas. La revolución brasileña". Historia de America en el siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de America Latina, nº 20, 1972.
- SODRÉ, Nelson W. "A época de Vargas". Ensaio de Opinião, Rio de Janeiro, Inúbia, 1975.
- TERRERO, Patricia. "El radioteatro. Epopeya de justos y malvados". Clarín/Cultura y Nación, -Buenos Aires, p. 2, 13/5/82.
- ULANOVSKY, Daniel. "La radio como nueva tecnologia en las decadas del '20' y del '30'". Buenos Aires, 1992, mimeo.

PERIODICOS CONSULTADOS:

Argentina*Revistas:*

Antena (Buenos Aires)

Historia de America Latina en el Siglo XX (Buenos Aires)

Historia Grafica de la Argentina Contemporanea (B. Aires)

Humor (Buenos Aires)

La Historia del Peronismo (Buenos Aires)

Mundo Peronista (Buenos Aires)

Mundo Radial (Buenos Aires)

Perón, El Hombre del Destino (Buenos Aires)

Radiolandia (Buenos Aires)

Sintonia (Buenos Aires)

Todo es Historia (Buenos Aires)

Jornais:

Clarín (Buenos Aires)

La Nación (Buenos Aires)

La Prensa (Buenos Aires)

Brasil:*Revistas:*

Anuário do Rádio (Rio de Janeiro - RJ)

Comunicação (Rio de Janeiro - RJ)

Imprensa (São Paulo - SP)

Meio e Mensagem (São Paulo - SP)

Mídia e Mercado (São Paulo - SP)

- O Cruzeiro (Rio de Janeiro - RJ)
 Propaganda (São Paulo - SP)
 Radiolandia (Rio de Janeiro - RJ)
 Revista do Globo (Porto Alegre - RS)
 Revista do Rádio (Rio de Janeiro - RJ)

Jornais:

- Correio do Povo (Porto Alegre - RS)
 Jornal do Brasil (Rio de Janeiro - RJ)
 O Estado de São Paulo (São Paulo - SP)
 Zero Hora (Porto Alegre - RS)

ENTREVISTAS:

ANDRADE, Aurélio de. Radialista, trabalha na rádio Nacional desde sua fundação, em 1936. Rio de Janeiro, 10/4/92.

ANDRÉ, Alberto. Jornalista, presidente do Conselho da Associação Riograndense de Imprensa, tendo sido presidente da entidade por vários anos. Foi vereador, em Porto Alegre/RS, pelo Partido Libertador e posteriormente pelo PTB. Porto Alegre, 20/3/91.

BENDATI, Anibal. Jornalista, professor da UFRGS. Argentino radicado no Rio Grande do Sul. Veio para o Brasil nos anos 50 como diagramador do jornal Última Hora do Rio de

Janeiro. Em 1960 transferiu-se para Porto Alegre, trabalhando, então, no planejamento gráfico da Última Hora gaúcha. Porto Alegre, 15/7/91.

ROSETTI, Oscar. Produtor de rádio e professor nas universidades de Buenos Aires, de Entre Rios e de Lomas de Zamora, na área de rádio. Buenos Aires, 21/9/91.

CARRIZZO, Antônio. Radialista, iniciou em 1948 na rádio El Mundo, de Buenos Aires, e trabalha hoje na rádio Nacional daquela cidade. Buenos Aires, 28/9/91.

DOMINGUES, Amir. Radialista. Trabalha na rádio Guaíba, de Porto Alegre. Iniciou sua vida profissional no rádio na década de 50. Porto Alegre, 5/11/91.

ESCALADA, Roberto. Radialista, trabalha na rádio Municipal San Martín e no setor Cultural da Embaixada do Brasil. Buenos Aires, 23/10/91.

FORD, Aníbal. Professor da Universidade de Buenos Aires, jornalista (foi chefe de Redação da revista Crisis) e escritor. Possui vários livros publicados e colabora com revistas de Comunicação e Cultura. Como era orientador, foi entrevistado em diferentes ocasiões.

HORBACH, Ricardo. Radialista há vários anos, é autor de livros sobre rádio na Argentina e trabalha atualmente na rádio Splendid. Buenos Aires, 19/12/91.

LAGO, Mário. Radialista, ator. Rio de Janeiro, 14/4/92.

LUNA, Felix. Conversa informal. é autor de vários livros sobre a história política da Argentina. Buenos Aires, 18/12/91.

MANCINI, Enrique Alejandro. Radialista, trabalhou no SIRA - Serviço Internacional de Radiodifusão nos anos 50. Trabalha atualmente na rádio Municipal San Martin. Buenos Aires, 25/10/91.

MAZZIOTTI, Nora. Professora da Universidade de Buenos Aires, faz pesquisas sobre teatro e telenovelas na Argentina. Possui livros publicados sobre o tema. Buenos Aires, 12/10/91.

RIVERA, Jorge B. Historiador, jornalista, pesquisador de temas de história, cultura popular e comunicação. Entre seus livros constam: O folhetim e a novela popular; O conto popular; A primitiva literatura gauchesca, entre outros. Buenos Aires, 21/11/91.

RODARI, Carlos. Radialista, iniciou nos anos 50. Atua na
rádio Del Plata. Buenos Aires, 23/10/91.

ROMANO, Eduardo. Professor da Universidade de Buenos Aires,
escritor, poeta, radialista. Possui diversos livros
publicados sobre cultura popular, música e comunicação.
Buenos Aires, 23/11/91.