

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CIBELE LAURIA SILVA

**BRASIL DE TODOS OS CANTOS:
PROGRAMAS RADIOFÔNICOS MUSICAIS DO PROJETO
MINERVA PELO RADIALISTA J. DA SILVA VIDAL NA
RÁDIO BANDEIRANTES DE SÃO PAULO**

Belo Horizonte
2011

CIBELE LAURIA SILVA

**BRASIL DE TODOS OS CANTOS:
PROGRAMAS RADIOFÔNICOS MUSICAIS DO PROJETO
MINERVA PELO RADIALISTA J. DA SILVA VIDAL NA
RÁDIO BANDEIRANTES DE SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Música. Linha de Pesquisa: Estudo das Práticas Musicais.
Orientadora: Prof^a Dr^a Rosângela Pereira de Tugny

Belo Horizonte
Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
2011



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Curso de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna **Cibele Lauria Silva** em 20 de setembro de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof.^a. Dr.^a. Rosângela Pereira de Tugny
Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a. Dr.^a. Helena Lopes da Silva
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof.^a. Dr.^a. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, irmãs, cunhado, cunhadas e sobrinhos pela compreensão, amor, nutrição, energia, companheirismo e amizade, sem os quais não seria possível a realização deste trabalho.

A todos os meus alunos por todas as possibilidades de aprendizado e buscas incessantes.

Aos queridos J. da Silva Vidal e Cremilda pela generosa acolhida e pelos intensos aprendizados.

A todos os amigos e familiares que se envolveram com o processo, em especial Ivone do Carmo Lauria, Elza Vidal, Paulinho Vidal, Lea Vidal, Ivo Vidal e Márcia Vidal. Agradeço pelas informações, paciência, acolhimento e incentivo.

Ao Oldayr Baptista e Bete pela gentileza e acolhida.

Às Rádios Bandeirantes e MEC pela atenção e informações concedidas.

Aos professores, funcionários e alunos da ESMU UEMG, em especial: Gislene Marino, Gisele Marino, Ana Consuelo, Janina Soares, Willsterman, Rosemeire Cerveira, Fernando Macedo, Thaís Marques, Carmen Vianna, Helena Lopes e Denise Perdigão.

A todos os professores, funcionários e alunos da ESMU UFMG. Em especial aos professores Flávio Barbeitas, Heloísa Feichas, Betânia Parizzi e Walênia Silva. Aos funcionários da Biblioteca da ESMU. Aos funcionários da secretaria de Pós-Graduação Alan e Geralda. Aos colegas de mestrado por juntos construirmos nossos aprendizados com discussões, críticas, risos e choros. Em especial aos queridos André, Aline, Myrna, Cristiano, Cláudia Araújo, Darcy, Kátia Benati, Gelson e Kênia.

Ao programa de Bolsas Capes/REUNI da Escola de Música da UFMG pela possibilidade das reflexões e participações de ensino dos cursos de graduação em música.

À professora Andrea Zhouri e colegas do programa de mestrado em Antropologia da FAFICH UFMG pela riqueza nas discussões.

À Michelle Lauria, Graciele Lauria, Mariana Piastrelli, Gisele Marino, Carlos Júnior, Flavia Andrade, Emílio Pieroni, Efigênia (FIFI) e Zeca pelas preciosas contribuições, correções, revisões, discussões e leituras. Agradeço também pela amizade, confiança e força.

Aos queridos mestres Glaura Lucas e Rafael Anderson por acompanharem todo o processo, com luz e amizade.

Agradeço às professoras da banca que se dispuseram a ler e trazer contribuições para o presente trabalho.

Agradeço especialmente à orientadora, Prof^a Rosângela Pereira de Tugny pela paciência, compreensão, escuta, confiança, generosidade e delicadeza. Pela sua competência e sensibilidade na condução de nosso trabalho.

Aos Deuses do Amor, do Infinito, da Transmutação, da Iluminação...

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não fariam também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas.

(SARAMAGO, José. As Pequenas Memórias. São Paulo: Companhia das Letras. 2006. p. 58)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar sob o contexto histórico, político e musical as amostras de onze programas musicais-educativos transmitidos pela rádio, através dos *Informativos Culturais* do extinto Projeto Minerva, denominados *Brasil de Todos os Cantos*. Eles foram veiculados pela Rádio Bandeirantes de São Paulo entre as décadas de setenta à oitenta. O radialista mineiro J. da Silva Vidal, que possui uma história dinâmica no cenário radiofônico-cultural, foi responsável por produzir, pesquisar e apresentar uma parte destes programas. Ele utilizou para isto seu acervo particular de discos de vinis e fitas cassetes, enfatizando sempre o que ele considera como a “autêntica música brasileira”. Para fazer a análise desses programas, foram utilizadas teorias interdisciplinares das áreas de comunicação, história da música popular brasileira, antropologia e etnomusicologia. A etnografia ocorreu principalmente na audição dos programas feita na presença do radialista, utilizando a técnica da história oral. O Projeto Minerva foi um projeto do governo federal exibido em cadeia nacional, propondo um modelo de educação à distância e interferindo diretamente na história da educação, da cultura e na identidade difundida nos programas. A análise do repertório, que reverencia alguns compositores e estilos musicais, omitindo outros, mostra-nos como e quanto o mercado cultural tem influenciado, desde o início da história radiofônica, no conceito de “verdadeira música popular brasileira” para os ouvintes de todos os cantos do país.

Palavras-Chave: Rádio, Música Popular Brasileira, Projeto Minerva, Acervo Musical.

ABSTRACT

This work proposes to analyze, by the historical, political and musical context, eleven musical and educational radio programs, transmitted through the *cultural newsletter*, part of the extinct Project Minerva, called *Brasil de todos os Cantos*. They were broadcast by Radio Bandeirantes of Sao Paulo in the seventies and eighties. The broadcaster José da Silva Vidal has a dynamic history in the cultural-radiophonic scenario, being responsible for producing, searching and presenting a part of these programs. For such, he had utilized his particular music collection of vinyl discs and tapes, always emphasizing what he considers as "Brazilian authentic music". For making an analysis of these programs, were used interdisciplinary theories of the areas of communication, history of Brazilian popular music, anthropology and ethnomusicology. The research with the broadcaster and his collection, has consisted firstly in a historical-documental analysis, with the transcriptions of tapes containing program's demonstrations of the extinct "Project Minerva". The ethnography mainly occurred in the listening of programs, made in the presence of the broadcaster, using the technique of Oral History. The "Project Minerva" was a project of the federal government shown in the whole country, proposing a model of distance education, interfering directly in the history of education, in the culture and in the disseminate identity in the programs. The analysis of the repertoire, which honors some composers and musical styles, but omitting others, shows us how and what it has influenced the cultural market since the early history of radio, on the concept of "true Brazilian popular music" to the listeners of all over the country.

Key words: Radio, Brazilian Popular Music, Project Minerva, Music Collection.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	09
1.	HISTÓRIAS FAMILIARES.....	17
1.1	VIDA E OBRA.....	17
1.2	FAMÍLIA.....	23
1.3	O ACERVO.....	25
1.3.1	Outros Programas Radiofônicos de Vidal.....	27
2	BRASIL DE TODOS OS CANTOS.....	30
2.1	O PROJETO MINERVA E O <i>BRASIL DE TODOS OS CANTOS</i>	30
2.2	HISTÓRIA DA RADIODIFUSÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO POLÍTICA BRASILEIRA..	35
2.3	OS INFORMATIVOS CULTURAIS.....	46
2.4	OS PROGRAMAS EDUCATIVOS <i>BRASIL DE TODOS OS CANTOS</i>	48
2.4.1	Estrutura dos Programas.....	49
2.4.2	Temas dos Programas Ouvidos.....	51
2.5	REPERTÓRIO MUSICAL DOS PROGRAMAS DE J. DA SILVA VIDAL.....	53
2.5.1	Projeto Minerva 1- Os Meios de Transporte.....	55
2.5.2	Projeto Minerva 2 - A Música do Estado de Minas Gerais.....	57
2.5.3	Projeto Minerva 3 - Música Popular Brasileira e a saudade da infância.....	58
2.5.4	Projeto Minerva 4 - Sons Do Violão.....	60
2.5.5	Projeto Minerva 5 - Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra.....	61
2.5.6	Programa 6 Estúdio Free - Natal Brasileiro 1.....	62
2.5.7	Programa 7 Estúdio Free - Natal Brasileiro 2.....	63
2.5.8	Projeto Minerva 8 - A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira.....	64
2.5.9	Projeto Minerva 9 - A viola Caipira.....	65
2.5.10	Projeto Minerva 10 - Instrumentos de Sopro.....	66
2.5.11	Projeto Minerva 11 - Feito de Gente Grande para Gente Pequena.....	67
2.6	OS PROGRAMAS PARA O STUDIO FREE.....	69
2.7	O CONTADOR DE HISTÓRIAS.....	70
3	HISTÓRIAS E VIAGENS ETNOGRÁFICAS.....	74
3.1	O PRIMEIRO PROGRAMA E AS PRIMEIRAS HISTÓRIAS.....	74
3.2	HISTÓRIA ORAL.....	79
3.3	PESQUISA DE CAMPO.....	84
3.3.1	Etapas da Pesquisa de Campo.....	90
3.4	UM PROGRAMA FEITO AO VIVO.....	93
3.4.1	Repertório do Programa feito ao vivo.....	94
4.	A AUTÊNTICA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	96
4.1	A MÚSICA POPULAR E A MÚSICA ERUDITA.....	96
4.1.1	A Música Popular Brasileira.....	102
4.2	“O SABER QUE VEM DO POVO” E O FOLCLORE.....	106
4.2.1	“Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra”	115
4.2.2	“A Fase Ingênua da MPB”	125
5.	O MEDIADOR CULTURAL E A CANÇÃO URBANA.....	131
5.1	CULTURA NACIONAL.....	132
5.2	O MEDIADOR CULTURAL NA RÁDIO	134
5.3	A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR URBANA.....	137
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
	REFERÊNCIAS.....	150
	DISCOGRAFIA DO ACERVO DE VIDAL.....	161
	ANEXOS.....	163

BRASIL DE TODOS OS CANTOS: PROGRAMAS RADIOFÔNICOS MUSICAIS DO PROJETO MINERVA PELO RADIALISTA J. DA SILVA VIDAL NA RÁDIO BANDEIRANTES DE SÃO PAULO

INTRODUÇÃO

O presente estudo, de caráter qualitativo, se propõe a analisar, sob o contexto histórico-político-musical, as amostras de onze programas radiofônicos educativos musicais denominados de *Brasil de Todos os Cantos*, que eram parte dos *Informativos Culturais* do extinto Projeto Minerva¹. Este projeto foi produzido nas décadas de 70 e 80, pela Rádio² MEC, em parceria com outras emissoras, dentre elas a Rádio Bandeirantes de São Paulo, que tinha em sua equipe o radialista José da Silva Vidal³.

O objetivo deste trabalho é o de proporcionar uma melhor compreensão do fazer musical produzido na mídia radiofônica, incluindo o repertório utilizado pelo radialista nos seus programas, pois, parte deste repertório musical atingiu a casa de milhões de ouvintes das mais diversas comunidades, urbanas ou não, espalhadas pelo país. Uma busca histórica foi realizada a partir da perspectiva do radialista Vidal, de seu acervo fonográfico e de alguns ouvintes, ressaltando entre esses ouvintes sua esposa e filhos. Foi realizada também, uma investigação sob a perspectiva da história oficial, de maneira genérica e ampla, considerando o contexto político da ditadura militar no Brasil, quando foi implantado o Projeto Minerva.

A radiofonia teve grande expansão e se tornou um dos principais meios de comunicação de massa no século passado, a partir do desenvolvimento

¹ Um dos projetos de educação a distância que obteve maior alcance no âmbito nacional, realizado pelo governo federal, na época do regime militar no Brasil, a partir da década de setenta até a extinção do mesmo.

² “A rádio”, o termo no feminino será utilizado para designar a estação emissora de programas radiofônicos. “O rádio”, o termo no masculino, será utilizado para nos referirmos ao aparelho receptor do sistema de radiodifusão. (FERREIRA, 1999 e 2004)

³ Será tratado, no texto, como J. da Silva Vidal, seu nome artístico, ou Vidal, conforme sua solicitação, pois era assim conhecido em seu ambiente de trabalho.

tecnológico acelerado, afetando o cenário cultural, em especial a produção musical.⁴

No universo destas rádios, os radialistas surgiram de norte a sul do país como personagens centrais que narraram e continuam narrando incontáveis histórias sobre os bastidores, sobre os antigos programas radiofônicos de auditórios e os programas gravados. As novidades tecnológicas e o apoio de empresas no novo mercado radiofônico levaram os aparelhos receptores às casas da população, nos mais diversos recantos do país, e os programas ao vivo aos poucos foram passando para gravações feitas em estúdios. O dia-a-dia destes radialistas, bem diferentes dos atuais, era marcado pelos encontros com artistas das rádios, como os músicos das orquestras e dos conjuntos regionais, assim como os atores e atrizes das radionovelas.

Na área musical, os maestros e compositores se adaptaram a este novo universo e passaram a fazer arranjos específicos para os grupos das emissoras que se constituíam em orquestras, bandas, corais, conjuntos regionais, duplas sertanejas, distribuídos nos programas de calouros, nos programas infantis, nas sonorizações das radionovelas e nas propagandas comerciais. Considerando a história da radiofonia no Brasil, as primeiras propostas de programações, no entanto, foram para a criação de uma rádio educativa, tendo grandes contribuições do pioneiro Roquette-Pinto⁵. Desde a década de 1920, marcada pelo surgimento oficial do rádio no Brasil, até a atualidade, foram feitas várias experiências no sentido de educar os ouvintes, embora com diferentes conceitos de educação. (ANDRELO e KERBAUY, p. 148, 2009).

Nos anos de 1950, com o advento da televisão, o rádio precisou se adaptar e se pronunciar de novas formas, passando por momentos de crise, principalmente nos seus programas de auditórios, conforme relatos de Vidal e também de outros radialistas: “A televisão roubou a preferência do público, que não se contentava só em ouvir, queria ver e queria ouvir, e o público, que queria assistir, passou a ficar em casa para assistir na televisão”. O rádio perdeu em

⁴ Ver ANDRELO e KERBAUY, 2009; PIMENTEL, 2004; TAVARES 1997; TINHORÃO, 1981; FEDERICO, 1982.

⁵ Pesquisador e fundador da Rádio Sociedade no Rio de Janeiro em 1923. (PIMENTEL, 2004, p. 20.)

volume de sintonia e o auditório perdeu em frequência.” (SCHMITT, 2008, p. 109)

Contudo ele retoma seu espaço como um veículo idolatrado, tendo de descobrir novas demandas para servir à sociedade. Segundo os radialistas que surgiram nesta fase, o rádio estimulava a imaginação dos seus “prezados ouvintes”⁶. “Com o surgimento da televisão, as rádios tiveram que buscar alternativas, estruturando novas linguagens e segmentando seu público.” (SCHMITT, 2008, p. 112)

Após os anos de 1930, os programas radiofônicos passaram a ter outros objetivos e funções, como as de entretenimento, propaganda comercial e política. Algumas pesquisas atuais têm revelado a importância das rádios⁷, pois, este primeiro instrumento de educação a distância influenciou de maneira bastante incisiva as culturas por todo o país. As emissoras de rádios influenciaram também o comunicador e o receptor, participantes ativos desta cultura. Segundo SONODA, 2010, pouco se discutiu sobre a influência que um processo de gravação (etnográfica ou mercadológica) poderia causar em uma cultura. [...] Com base nos dados levantados nesta pesquisa, é possível perceber a influência dos conceitos de produção fonográfica, não apenas nos resultados acústicos dos materiais gravados, mas principalmente, nas próprias manifestações culturais. (SONODA, 2010, P. 77)

J. da Silva Vidal foi um dos radialistas atuantes no cenário descrito, desde os anos 50 em Belo Horizonte, até recentemente, nos anos 2000, na cidade de São Paulo. Ele despontou como um interlocutor, co-criador, reprodutor e *performer* de uma verdade musical brasileira para o público até onde as ondas das transmissões radiofônicas alcançavam.

Com um acervo fonográfico diversificado e um gosto musical peculiar, ele produziu mais de duzentos programas educativos para o Projeto Minerva, relacionando a música com outros aspectos artísticos culturais. E assim, ele se torna o principal núcleo condutor das investigações desta pesquisa.

Estes programas catalisaram a produção de um discurso sobre música, a partir dos conceitos de “folclore” e de “autêntica música popular brasileira”, que

⁶ Expressão usada pelo radialista J. da Silva Vidal para se referir aos seus ouvintes.

⁷ SCHMITT, 2008; CARONE, 2003; SONODA, 2010;

predominaram na elite intelectual paulista, quiçá em todas as regiões do país, em defesa de uma ideologia nacionalista. Estes conceitos se relacionaram com as pesquisas dos intelectuais e folcloristas anteriores à geração de Vidal, como por exemplo, Mário de Andrade, que buscou elementos considerados não urbanos para construir seu conceito do que é nacional e até mesmo utilizá-los nas composições musicais.

Quando ouvi pela primeira vez os programas musicais do Projeto Minerva, juntamente com as histórias do radialista sobre seus programas, comecei a questionar sobre como um projeto educativo do Governo Federal influenciara os seus ouvintes. Perguntei-me se estes programas foram transmitidos em rede nacional, qual teria sido a aceitação do programa pelo público, e finalmente, como eles contribuíram para a formação de uma opinião ou consciência musical. Numa reflexão mais específica, percebi o fascínio em mim, devido ao contato com a história viva da música popular brasileira e da educação musical realizada através do rádio. Este fascínio ou encantamento poderia ser explicado também pelo fato de termos, eu e Vidal uma ligação familiar, sendo ele meu tio-avô. Vidal se mostrara disponível a refazer sua história musical, na qual estou inserida, o que me possibilitaria refazer parte de minha história. É importante ressaltar que além do valor da obra em si, o conjunto de mais de 200 programas educativos musicais através do rádio, impulsionou-me a reflexões sobre a história da música e da educação musical no país, a influência da política na construção da mídia, e da programação que visava uma identidade cultural unificada da nação.

No decorrer da pesquisa, novas dúvidas surgiram sobre os valores musicais e extra-musicais veiculados pelos programas, a partir da fala do próprio radialista: Veicular a “verdadeira música popular brasileira” e apontar quais ícones artísticos culturais foram reforçados pelos programas do radialista?

J. da Silva Vidal afirmou que houve uma inovação destes programas do Projeto Minerva, incluindo músicas, diferenciando-se de outros programas. Portanto, quais seriam as características dos antigos formatos do Projeto Minerva? Outro ponto afirmado pelo radialista foram as manipulações e

interesses de patrocinadores e políticos que foram veiculados pelas mídias da comunicação de massa e intensificados no golpe da ditadura militar.

Para o início das investigações, propus-me a resgatar e organizar o acervo disponível, contextualizar os programas sob o ponto de vista histórico, a partir das entidades envolvidas: Vidal, seus familiares, ouvintes, radialistas contemporâneos e rádios onde ele atuou. O processo desta pesquisa resultou na transcrição dos *scripts* de onze programas, acrescidos da catalogação de alguns exemplares do acervo de discos de vinis⁸ e na digitalização de uma pequena parte do acervo, sem recursos específicos, com a finalidade de consultas acadêmicas.

Muitas pesquisas já foram realizadas relacionando a música popular brasileira com a história política do país, principalmente durante o período do regime militar. No entanto, achei motivadora a reconstrução de todos estes dados a partir da visão de um de seus interlocutores, demonstrando estes contextos na criação de seus programas radiofônicos. A *internet* se revelou, neste processo, como uma grande aliada, com diversos documentos postados sobre a música brasileira, arquivos musicais, as web rádios, e inclusive alguns arquivos sobre as realizações de Vidal foram resgatados, arquivos estes que nem ele mesmo tinha consciência da existência⁹. Porém, nenhuma das buscas me levou diretamente aos programas *Brasil de Todos os Cantos* do Projeto Minerva.

Durante visita ao Vidal, deparei-me com programas educativos musicais e histórias radiofônicas desconhecidas, trazendo-me a sensação de surpresa e o desejo de continuar pesquisando a sua carreira e o seu acervo fonográfico. Encontrei também a afinidade de nossas profissões: a área de música e educação - no rádio para ele e na sala de aula para mim. Além disso, durante os dias em que imergi no acervo de Vidal, fui absorvida pelas histórias que evidenciaram a música e o “nosso folclore brasileiro”¹⁰, a paixão pelas festas populares como o carnaval, festas juninas e natalinas, a paixão pela música considerada por ele erudita e as narrativas familiares.

⁸ Ver Discografia do acervo de Vidal. p. 161 e fotos no Anexo XV.

⁹ Ver Discurso do Maestro Pedro Salgado, no Anexo III.

¹⁰ J. da Silva Vidal em dezembro de 2009.

Após ser consultado por mim, ciente do meu interesse em pesquisar seus programas, o radialista se colocou à disposição, concedendo-me entrevistas, concordando em auxiliar-me na consulta ao seu acervo¹¹. Ele também fez algumas restrições sobre a divulgação de seus programas na íntegra.

Trata-se então do resgate e da análise de um acervo particular que é parte de um patrimônio musical regional, e até mesmo nacional, visto que o programa era exibido também por outras emissoras, obrigatoriamente, em todo o país. Para fazer esta análise, foi necessário utilizar estudos antropológicos, como a etnografia e a técnica da história oral, com os autores Ecléa Bosi (1987), no livro *Memória de Velhos*, textos de Paul Thompson (2000) e Michel Le Ven (1997). Trabalhamos com a memória, pois esta “é viva e dinâmica: o contato com novas pessoas, experiências e ideias altera as lembranças e combina-se com elas.” (GUÉRIOS, p. 13. 2003)

Foram também utilizados os estudos na área de comunicação, direcionados neste trabalho de forma mais crítica, abordando a indústria do mercado cultural e a canção de massa, considerando o rádio como um instrumento mercadológico cultural (ENZENSBERGER, 1970 e ADORNO, 1963) e os estudos sociais musicais de Marcos Napolitano (2002).

Consultamos ainda os dados da história oficial sobre o Governo Militar, e as influências deste na criação de um projeto educativo e cultural.

Pretendemos contribuir assim com uma reconstrução histórica dos diversos fazeres musicais modificados pelo advento da transmissão radiofônica e pela criação dos fonogramas, a partir da percepção de Vidal. O próprio radialista se ressentia por não ter cópias ou mesmo acesso aos seus programas, os quais ele muito estima, e que se encontram atualmente em poder da Rádio MEC. Como diz Pimentel (2004), estes programas estão “em algum lugar nos porões, estragando, deixando de ser ouvido ou consultado por quem se interessa pelo assunto”. Muito do material de apoio dos programas e até mesmo os aparelhos receptores fabricados especificamente para o Projeto

¹¹ O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido encontra-se em no Anexo I.

Minerva estão hoje se decompondo no depósito da emissora [...] (PIMENTEL, 2004, p. 73)¹².

O nosso cenário para a pesquisa de campo foi inicialmente a residência do radialista, na cidade de São Paulo, com o seu acervo constituído por sua coletânea de discos vinis, fitas cassetes e os livros de sua biblioteca.

No primeiro capítulo, apresentaremos a história do radialista e sua família, enfatizando o fazer musical no meio radiofônico e as influências que estes tiveram nas características de seus programas.

No segundo capítulo, faremos um resumo da história radiofônica e do Projeto Minerva, respondendo às questões sobre o formato dos programas *Brasil de Todos os Cantos*, e as características de seu repertório, a partir da amostragem dos onze programas disponíveis no acervo do radialista. Estes programas são considerados pelo radialista como o mais significativo em seu trabalho, e por este motivo, ele estará no centro das análises que propusemos neste trabalho.

No terceiro capítulo, será descrita a metodologia utilizada para a coleta de dados na pesquisa de campo: a história oral e a etnografia, a partir de duas perspectivas: a minha, enquanto pesquisadora, e as “viagens etnográficas¹³” feitas pelo radialista para coletar dados para os seus programas. Dialogaremos também com as bibliografias concernentes aos métodos utilizados na pesquisa de campo.

No quarto capítulo, discutiremos sobre os conceitos de Música Popular e Música Popular Brasileira, a partir das definições do historiador Marcos Napolitano (2002). A seguir, destacaremos trechos dos programas de Vidal – “*Os mais Populares Cantos de Nossa Terra*” e a “*Fase Ingênua da Música Popular Brasileira*”, com o objetivo de analisar os conceitos de “folclore” e de “autêntica música popular brasileira”, termos estes utilizados nos programas.

¹² Em visita recente à Rádio MEC, no Rio de Janeiro, pude constatar o cuidado dispensado aos acervos, com a digitalização de parte do material e o bom acondicionamento deles. A Associação de Amigos da Rádio MEC também faz um papel importante na preservação do acervo reconstruindo a história da Rádio.

¹³ A expressão “viagens etnográficas” foi utilizada por Elizabeth Travassos no seu livro *Mandarins Milagrosos* (1997), para se referir às pesquisas musicais sobre o ‘folclore’ brasileiro feitas por Mário de Andrade e Béla Bartok, descrevendo os movimentos nacionalistas durante o Estado Novo, no início do Século XX.

No quinto capítulo, a discussão será em torno da função do mediador pela mídia radiofônica e uma análise identificando parte do repertório do acervo de Vidal ao gênero canção de massa ou música urbana¹⁴.

Em anexo encontram-se documentos selecionados que foram disponibilizados pelo radialista, que ilustram e complementam a atuação deste no cenário radiofônico e cultural na cidade de São Paulo.

Incluo um CD, como registro sonoro documental de alguns trechos de programas e músicas citados no decorrer da dissertação e foram autorizados pelo radialista.

¹⁴ Conceito utilizado por Othon Jambreiro, (1985) no livro com o mesmo nome e também por Marcos Napolitano (2002), em seu livro História e Música.

CAPÍTULO 1

HISTÓRIAS FAMILIARES

As histórias da vida familiar e profissional de Vidal foram narradas por ele, durante toda a pesquisa de campo, como sendo a origem e a essência de muitos dos temas e escolhas de repertórios dos programas realizados por ele. Parte destas histórias será relatada aqui, juntamente com as entrevistas dos outros informantes.

1.1 VIDA E OBRA

*Toda família tem suas histórias...*¹⁵

José da Silva Vidal nasceu no interior de Minas, no Alto Maranhão, em 22 de agosto de 1925. Seu pai tocava clarinete na banda da cidade e Vidal recebeu ali os seus primeiros ensinamentos de música para participar dessa banda. No início da década de 40, sua família mudou para Belo Horizonte, vindo residir no atual Bairro Vera Cruz. Quando criança, ele e seus irmãos ajudavam na venda que seu pai possuía, posteriormente aprenderam o ofício de barbeiro. Segundo o radialista, ao trabalhar no centro da cidade, foi convidado para integrar o corpo de artistas das novas rádios que estavam surgindo, primeiro a Rádio Mineira e logo depois a Rádio Guarani:

*Eu passei a trabalhar como barbeiro num salão. Eu tinha um cliente que era técnico de som de uma Rádio. Ele gostou da minha voz e me chamou para ir conhecer. Este foi o meu primeiro emprego numa Rádio.*¹⁶

¹⁵ J. da Silva Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

¹⁶ Idem.

Naquele momento, ele decidiu traçar para a sua vida um caminho diferente, se dedicando ao jornalismo e à música. A profissão de radialista nos anos cinquenta era nova no mercado, ainda sem regulamentação, afinal, o rádio acabara de chegar aos centros urbanos brasileiros. Estes aparelhos receptores eram considerados artigos de luxo, restrito a pessoas de classes financeiras privilegiadas.

O radialista conta que realizou algumas das primeiras manifestações radiofônicas de Belo Horizonte. Dentre elas destaca os primeiros programas de auditório da tarde, transmitidos pela Rádio Guarani, com a apresentação de Oldair Pinto.

Naquele tempo não tinha curso de jornalismo. Então comecei a fazer o programa onde eu escrevia os Scketts, e o Oldair Pinto narrava o rádio teatro. O primeiro programa de auditório da tarde de Belo Horizonte fui eu que fiz. Todos os dias de 2ª a 6ª. Era com o animador Oldair Pinto. Ele tinha orquestra, cantores profissionais, rádio teatro. Cobrava entrada. Ficava ali na Rua São Paulo 516, era Rádio Guarani e Rádio Mineira. Hoje lá estão as Lojas Americanas.

Tinha também um programa de humorismo lá, o Morro do Mulambo. Eu escrevia e fazia a locução, material de redação.¹⁷

Desde que começou a trabalhar nas emissoras de Belo Horizonte, Vidal passou a vislumbrar o campo radiofônico de São Paulo, que segundo ele, “era considerada a capital cultural do país”. Pensamento este que pode ser ilustrado com a citação de Mário de Andrade, no livro *Música Viva* de Carlos Kater, no qual o cenário da capital paulista já era retratado, no início do século passado, por este universo atuante de importação e exportação cultural de artistas e músicos nacionais:

São Paulo é a máquina, o tear, a polia, a vertigem das energias novas, uma das forças propulsoras da nacionalidade. Já vai surgindo, ali, uma raça vigorosa, cheia de juventude e coragem, índice do que será amanhã o brasileiro perfeitamente apurado e constituído. (ANDRADE *apud* KATER, 2001, p. 19)

¹⁷ J. da Silva Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

Finalmente, em meados dos anos de 1950, a contragosto do restante da família, ele concretiza seu desejo e se muda com mulher e filhos para a capital paulista, assumindo um contrato de dois anos com a Rádio Tupi. O nome do programa era *Rua da Saudade 1040*, e de acordo com o próprio anúncio tocava músicas que foram consideradas sucessos anteriores aos anos 40, utilizando fonogramas e discos vinis, pois não era um programa ao vivo. Por causa da grande audiência e das ondas curtas, de transmissão de amplo alcance, Vidal passou a receber cartas de diversas partes do mundo como Japão, e de vários lugares do Brasil, firmando assim sua presença no meio radiofônico, conforme seu relato:

Tinha um padre famoso no Rio Grande do Sul que era cego. E ele era músico, professor de harmonia. Ele tinha uma veneração muito grande por mim, sempre me escrevia. [...] Não estou lembrado do nome dele agora. [...] recebi muitas cartas dele.

Um dia à noite eu estava fazendo um programa na Tupi e chegou um senhor com o filho, e esse filho era azul (doente). [...] Aí, o pai me explicou:

-“Olha, este é meu filho. Ele vai morrer em 6 meses...Ele queria conhecer o senhor, então eu tive que trazê-lo aqui. Ele adora o senhor, te venera.” Ele me deu um abraço, um beijo [...] Devia ter 6 anos, mais ou menos, no máximo 8. Essas coisas emocionam.

Tem uma senhora lá de Santa Catarina que todo mês me mandava geléia de morango. Você já imaginou que coisa impressionante? Geléia de morango que ela fazia, e muito bem feito. Um doce muito bom. Todo mês chegava para mim. Eu brincava com ela pelo rádio, agradecia... O rádio era um troço muito bom... Hoje em dia não tem mais nada. O rádio era muito importante.

Havia as ouvintes que se apaixonavam. [...] Era aquele amor platônico, você não tinha contato com nada, mas era sincero. Isso aconteceu muito.

A Tupi foi uma emissora extraordinária. Aqueles 50.000 na antena ninguém mais tinha na época. Pegava o Brasil inteirinho.¹⁸

¹⁸ J. da Silva Vidal em entrevista para a pesquisa, dezembro de 2009. Ele disse não ter guardado nenhuma das cartas recebidas. Eram em torno de 20 a 50 cartas por dia, e ele tentava responder todas, os ouvintes gostavam de ouvir seus nomes anunciados nas rádios.

Logo depois Vidal foi contratado pela Rádio Piratininga, na qual desenvolveu, sem precisar exatamente quando, o programa *A grande Retreta*, com gravações de bandas marciais brasileiras e estrangeiras.

Por sempre ter assumido posições políticas e religiosas polêmicas e por ser uma figura pública, o radialista passou por dificuldades em sua carreira durante parte do período do regime militar, sofrendo boicotes e ficando sem trabalho. “Os radialistas eram pessoas muito visadas nesta época, tanto que saíamos para trabalhar e a gente não sabia se ia conseguir voltar para casa.”¹⁹ Por este motivo, no início da década de setenta o radialista trabalhou no Instituto Musical São Paulo, hoje pertencente à Universidade São Judas, como professor de música, se afastando temporariamente das rádios.

Não tive curso de professor.

Fui dar aulas de música para 83 sargentos de bandas.

*E lá eu dava aula de história dos instrumentos musicais, história da música popular e clássica brasileira.*²⁰

Em meados dos anos 1970 ele entrou para a Rádio Bandeirantes e somente nos anos oitenta, ele foi encaminhado à equipe dos Programas Educativos do Projeto Minerva. Estes programas, que faziam parte dos Informativos Culturais denominados *Brasil de Todos os Cantos*, com veiculação local, eram transmitidos nas manhãs musicais de domingo. Como este é o foco dessa pesquisa, os próximos capítulos tratarão integralmente de descrever os detalhes desses programas.

Em todos estes trabalhos, Vidal procura direcionar sua carreira se dedicando principalmente ao que ele vai denominar de “música de qualidade”, seja ela “popular ou erudita”²¹.

Entre os anos setenta e oitenta, ele fez diversas viagens, de norte a sul do país, com a finalidade de entrevistar autoridades culturais e musicais de cada região, dentre eles os folcloristas Rossini Tavares de Lima e Luiz da Câmara Cascudo. Levando o seu gravador, “com a mais recente novidade na

¹⁹ J. da Silva Vidal em entrevista para a pesquisa, dezembro de 2009.

²⁰ Idem.

²¹ J. da Silva Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

época - a fita cassete” - ele coletou as suas entrevistas e os materiais fonográficos locais que utilizou oportunamente nos programas do Projeto Minerva. O seu maior objetivo era o de “educar musicalmente o povo”. Em seus programas “só entrava a música brasileira”²².

Concomitantemente, Vidal fez diversas outras participações, como escrever em contracapas de discos de vinis²³, redigir e apresentar programas radiofônicos particulares como os do Studio Free e também como os que ele escreveu para a Fundação Getúlio Vargas, em parcerias com amigos radialistas. Diversos contos e rádio novelas também foram encontrados no seu acervo de *scripts* originais.

Nos bastidores das rádios, teve oportunidades de conviver com os artistas criadores e divulgadores do fazer musical: Adoniran Barbosa, Altamiro Carrilho, Lina Pesce (regente, pianista e compositora), o grupo Titulares do Ritmo, dentre outros.

Em suas entrevistas para a pesquisa, ele cita passagens curiosas como por exemplo, Orlando Vilas Boas quando chegava à rádio, tinha prioridade para passar mensagens às tribos indígenas na Amazônia, que já possuíam seus aparelhos receptores, o rádio. Neste momento toda a programação era cortada. Infelizmente ele não tem nenhum registro desses e de diversos outros momentos similares e únicos dos bastidores e de improvisações de programas radiofônicos, pois não havia, segundo o radialista “a preocupação na época em registrar os programas e a história”²⁴.

Vidal vê hoje, aos oitenta e seis anos de idade, o universo das comunicações - seja o rádio, o jornal e principalmente a televisão - com muito pessimismo. Ele presenciou um dos maiores movimentos de opressão artística e educacional: a instauração do regime militar com todas as suas consequências. Vidal sofreu interferências diretas dos censores nos seus programas e em seu depoimento explicita como o país foi, de certa forma, sofrendo “a invasão da cultura americana, pois esta ajudou a financiar a ditadura no país”, aponta também a relação de ambas com a implantação do

²² Idem.

²³ Ver no Anexo V, texto escrito por Vidal sobre o grupo Titulares do Ritmo.

²⁴ J. da Silva Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

sistema televisivo: “quando a TV apareceu ela acabou com os jornais como, por exemplo, o Diário Associado²⁵.” Ele não foi favorável à entrada da televisão no país, da maneira comercial como fora implantada, inclusive se recusando a trabalhar ali, mesmo convivendo com colegas que migraram de suas carreiras radiofônicas para a TV. Vidal passou a viver nas recordações da “magia” da transmissão do rádio que, segundo ele, estimulava a imaginação e o encanto dos ouvintes através da voz, da mensagem e das músicas.

Nos anos setenta já existia no país, principalmente na região sudeste, uma predominância das músicas estrangeiras, sobretudo as americanas, veiculadas através dos programas televisivos e radiofônicos. Vidal julgava isso como um esvaziamento cultural de seu país, ocasionando a perda da identidade brasileira. Por isso, os atos de pesquisar, provocar, contestar, discutir e divulgar a música brasileira se tornaram essenciais para ele, que pôde fazer isto através da música e do rádio.

J. da Silva Vidal revela sua idiosincrasia, sempre cético, provocador, pertinaz afirmando ter baseado sua “ideologia de vida na filosofia de Jacques Derrida”²⁶, onde identificamos a origem de alguns de seus discursos sobre a religião, arte e política. Vidal foi contra os princípios familiares de católicos tradicionais ao se denominar ateu e dizer que “em nome da religião foram cometidas as maiores atrocidades da humanidade”²⁷.

Ele também acompanhou com grande contrariedade à mudança nos padrões radiofônicos, que se distanciaram cada vez mais dos ouvintes, e também do que Vidal considera a “verdadeira música” para dar voz aos anúncios comerciais, às gravadoras, aos donos das rádios e, especificamente no seu caso, ao governo da ditadura militar.

²⁵ Vidal em entrevista setembro 2010.

²⁶ Jacques Derrida (1930 – 2004). Escritor e filósofo polêmico francês. Foi diretor da École des Hautes Études en Science Sociales, de Paris. (NASCIMENTO, 2004, p. 07 a 35).

²⁷ Vidal em entrevista em dezembro de 2009.

1.2 FAMÍLIA

Nos encontros familiares, ele sempre contava os casos dos bastidores de seus trabalhos, permeando a história musical de nossa família, como por exemplo, a banda aonde seu pai tocou clarinete e da qual também participou; as cantigas de roda de sua irmã com as crianças do bairro; os circos que visitavam a cidade e as duplas caipiras com suas violas e acordeões que participaram dos casamentos da família.

Ao iniciar os primeiros gestos dessa pesquisa, interessantes manifestações de nossos familiares foram se revelando. Percebemos o quanto este trabalho abriu janelas históricas, revirando as memórias relativas à família e relativas à música, em contextos específicos, como os radiofônicos e os ouvintes destes programas. Uma de suas sobrinhas fez o comentário abaixo em ocasião do início do mestrado²⁸:

Na minissérie da Maysa, [minissérie veiculada pela Rede Globo de Televisão, em 2009] eles falam da célebre briga entre os puristas versus os modernos no encontro do samba tradicional versus a bossa-nova.

Papai [cunhado do radialista] também tinha a ideia que a verdadeira música brasileira era anterior aos anos cinquenta (nada de bossa nova, nem MPB, nem jovem guarda).

A recuperação, o estudo do que vem antes desse tempo vai mostrar a riqueza, e o pano de fundo musical existente, as representações emergentes da época e atual do que seria a "verdadeira musica popular brasileira".

[...] Me lembro da vovó [mãe do radialista] que de noite ligava o rádio pra escutar seu programa.

Voz linda, ele colocava músicas antigas, falava de gente interessante, contava história da música, às vezes mandava mensagens pra um ou outro da família, como parabéns no dia do aniversário...

Foi emocionante o dia que ele falou no programa, do Vovô [seu pai] que foi músico e tocou na banda...

Souvernirs, souvenirs!

²⁸ Trechos selecionados e autorizados da carta de uma das sobrinhas de Vidal, residente na Bélgica, enviada por e-mail em agosto de 2009.

Outra sobrinha do radialista me convidou para ir à sua casa. Além de seu depoimento sobre sua convivência com o radialista, sobre os seus programas, ela me mostrou um pequeno acervo de discos vinis do pai de Vidal, deixando-os à disposição para a pesquisa.

Os sobrinhos e parentes próximos relataram também o momento em que ele trabalhou em Belo Horizonte, na Rádio Guarani, no programa de auditório da tarde, com o apresentador Oldair Pinto.

As reuniões na sala de estar, ao redor do rádio, com os avós, também foram lembradas. Nestes momentos, eles ouviam o programa apresentado pelo radialista já residente em São Paulo, o *Rua da Saudade 1040*, veiculado pela Rádio Tupi. Foram também citadas as radionovelas e crônicas escritas por ele, em especial uma que se intitulava *A mãe que o mundo esqueceu*²⁹.

Para as crianças da família, não poderia deixar de relacionar as incríveis histórias do “João Contrário”³⁰, das quais pudemos ouvir várias. Assim, o Tio Zezé do Barulho [seu apelido na família] era [e ainda é] um ser cheio de mistérios, mas que com um humor perspicaz, procurou direcionar sua vida para a “rádio, cultura e educação”, como declarou em suas entrevistas.

Sua esposa se revelou uma das principais informantes para esta pesquisa, participando ativamente de todo o processo do trabalho. Ela esteve presente na maioria de nossas entrevistas, que ocorreram na sua casa, se tornando um apoio importante para o próprio radialista, que sempre a consultava para se certificar de detalhes sobre as músicas e sobre os programas. Em alguns momentos, ela foi a informante principal, dando seu depoimento como ouvinte do radialista, por quem se apaixonou através do rádio, segundo Vidal e ela própria.

Vidal teve seis filhos da primeira esposa, já falecida, dos quais apenas três estão vivos. Eles deram os seus depoimentos, participando de algumas entrevistas. Segundo eles, o pai radialista não era muito presente em casa.

²⁹ Ver no Anexo VII o conto “A mãe que o mundo esqueceu”.

³⁰ Personagem criado por ele em um dos programas infantis.

Papai passava a manhã na Rádio e à tarde em casa escrevendo no escritório³¹.

Ele colocava sua máquina sem tinta e não conseguíamos ver o que ele estava escrevendo. Mas por trás das folhas em branco, estavam as folhas de carbono, para ele ter as cópias escritas dos programas...³²

Acho que ele tem direito a ter cópia gravada dos seus programas do Projeto Minerva. Ele gosta tanto e são bons...³³

Pensamento este compartilhado pelos outros filhos que deram a sugestão e autorizações para que eu continuasse com a pesquisa e buscasse estes programas nas rádios por onde Vidal passou.

Todos eles relembram de momentos da convivência com os músicos como Adoniran Barbosa, Nelson Gonçalves, Geraldo Vandré, Luiz Gonzaga, o grupo Titulares do Ritmo e diversos outros amigos que freqüentaram as dependências das rádios e a casa deles. Nenhum deles seguiu a carreira do pai, mas foram unânimes em relatar a importância dos programas que ele fez. A postura deles diante da pesquisa foi a de agradecimento por haver alguém que pudesse resgatar seu trabalho radiofônico musical, pois ele fizera muita coisa que certamente irá se perder, já que nenhum descendente direto, entre filhos e netos, teve, até o momento, interesses nessa área.

1.3 O ACERVO

Ao disponibilizar o seu acervo para esta pesquisa, J. Da Silva Vidal fez questão de mostrar os exemplares de vinis, contando e recontando o percurso que o disco fez até chegar em suas mãos. As histórias relacionadas aos contextos de seus programas contribuíram para clarear e direcionar tópicos essenciais para nossa análise. Elas constituem em um acervo imaterial, vivo da memória de Vidal.

³¹ Ver no Anexo IV, um modelo do Script original, datilografado por Vidal na época dos programas.

³² Relatou uma das sobrinhas de Vidal em entrevista, dezembro de 2010.

³³ Uma das filhas em entrevista em Belo Horizonte, em ocasião de um encontro familiar.

Sobre o acervo material, particular de Vidal, encontramos os fonogramas (discos de Vinis) todos os títulos de vendagem proibida. Seus discos chegaram até ele, a partir de uma seleção da própria rádio, de amigos músicos compositores que queriam divulgar a própria música nos programas e a partir de artistas que eram convidados por ele. Vidal não tem composição própria, embora gostasse de tocar e improvisar no violão. Nas minhas pesquisas pela *Internet*, em busca de dados, encontrei uma canção que Zé do Rancho³⁴ diz ser em parceria com J. da Silva Vidal. Ao ser questionado sobre o fato, ele diz surpreso, sorrindo:

*Ele fez isso? Ah!!! Isso é uma gozação, uma brincadeira dele! Eu sempre gostei de escrever, mas nunca compus música nenhuma, embora gostasse de improvisar no violão. Eu sempre tive muitos amigos e eles sempre gostaram de fazer ora comigo, ou também me homenagear!*³⁵

Os discos e livros do acervo de Vidal, em sua grande maioria, são compostos pelo tema “música popular brasileira”, “folclore”³⁶, músicas de protesto, religiosas, corais, história das rádios, bandas marciais e grupos pertencentes às rádios.

Vidal tem volumes bem diversificados que retratam exemplos musicais de todo país, e também volumes que retratam a “música folclórica de outros países”³⁷. Ele sempre demonstrou grande interesse musical, por influência familiar e depois pelo meio no qual trabalhou, buscando suprir a falta da formação profissional escolar a partir das suas vivências e pesquisas desenvolvidas, bem como consultas a outros profissionais, bibliotecas e sebos.

O acervo fonográfico de fitas cassetes pesquisado se refere ao conjunto de onze programas disponíveis, sendo que as músicas utilizadas neles foram todas retiradas de seus discos vinis.

³⁴ Ver no Anexo X, a referência do CD de Zé do Rancho, com a música feita em parceria com Vidal, retirada do Site oficial do compositor.

³⁵ Vidal em entrevista para pesquisa, em dezembro de 2009.

³⁶ Os conceitos de Música popular brasileira e folclore serão desenvolvidos no decorrer do trabalho.

³⁷ Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

1.3.1 Outros Programas Radiofônicos de Vidal

Os programas lembrados por ele e pela família datam dos anos 50, em Belo Horizonte e a partir dos anos 60 em São Paulo³⁸.

Em Belo Horizonte, nos anos de 1950, na Rádio Mineira e Guarani, Vidal redigiu *scripts* para os programas de auditório, com o apresentador Oldair Pinto: O *Roteiro das Duas Horas* que foi um programa de auditório, onde Vidal fazia entrevistas. Ele concede o seguinte depoimento:

*No programa Roteiro das Duas Horas eu entrevistei, em Belo Horizonte, o Volta-Seca, um cangaceiro sobrevivente. Ele apareceu lá depois que cumpriu mais de 30 anos de prisão na Bahia. Assim que eles o soltaram ele veio pra São Paulo, mas passou primeiro por Belo Horizonte, para ser entrevistado nesse meu programa ao vivo, da Rádio Guarani.*³⁹

Nos anos de 1950, na Rádio Guarani – o programa humorístico *Morro do Mulambo*, onde Vidal escrevia os esquetes.

A partir de 1955, Vidal passa a trabalhar em São Paulo, capital. Segundo ele, seu primeiro emprego foi na Rádio Tupi, no programa *Rua da Saudade 1040*, onde o radialista pesquisava, escrevia e apresentava o programa diariamente.

Logo depois, ele passou a apresentar o programa de bandas, *A Grande Retreta*, que foi patrocinado pela fábrica de instrumentos musicais, a *Weril*.⁴⁰

Em consequência deste programa, Vidal participou de um dos maiores festivais de bandas do país, que teve grande repercussão na sua carreira, em meados da década de 1960. As bandas foram selecionadas e vieram de todas

³⁸ As datas não foram muito precisas, tanto para Vidal, quanto para os familiares.

³⁹ Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

⁴⁰ A Corporação Musical Arthur Giambelli postou na Internet a sua participação “na Rádio Tupi de São Paulo, em 1965 no programa *A Grande Retreta*, sob o comando de J. Vidal [sic]”. In: Revista da Corporação Musical Arthur Giambelli – 70 anos. Disponível em <http://www.portalfiore.com/arthurgiambelli.htm>. Acessado em 15 maio 2009.

as regiões do país para se apresentarem nas ruas da capital, juntamente com o radialista.⁴¹

Ele fez outros programas com temas musicais de diversos aspectos e também com atuações variadas para a Rádio Bandeirantes, durante a década de 1970.

BANDEIRANTES AM (840) e FM (90,9). *Memória em reprise*, um programa sobre o Carnaval, apresentado na emissora no início da década de 1980, pelo radialista J. da Silva Vidal. Produção e apresentação: Milton Parron. Hoje, às 23h, com reprise amanhã, às 5h.⁴²

Os programas *Brasil de Todos os Cantos* faziam parte do Projeto Minerva, para o programa educativo do governo federal. Vidal fez parte da equipe da Rádio Bandeirantes.

O *Studio Free*, que segundo Vidal, era do radialista Valter Guerreiro, fez programas terceirizados para outras rádios. Por isso contratou muitos radialistas e músicos como o Luiz Gonzaga, “esse foi um produtor e radialista. [...] Depois o estúdio quebrou, pois era muito difícil uma emissora se manter de forma independente.”⁴³

Seu último trabalho foi um conjunto de programas educativos, também radiofônicos, para a Fundação Getúlio Vargas em 2000. No entanto, ele relata ter diversos *scripts* de programas não gravados, principalmente sobre temas musicais, revelando assim, sua vontade em continuar a trabalhar como radialista, bem como sua preocupação com a “identidade musical brasileira” e a perda de status do rádio no mundo contemporâneo.

Vidal não teve uma formação escolar ou acadêmica para se tornar radialista e era dono de uma voz empostada naturalmente, que era considerada adequada e bela, de acordo com os padrões para locutores de rádio,

⁴¹ Ele demonstra as fotos com entusiasmo apontando os personagens e revivendo momentos do festival de bandas. Ver Anexo XI.

⁴² Chamada da reapresentação do Programa de Vidal, pela Rádio Bandeirantes no carnaval de 2009. Ver Rádio Bandeirantes, disponível em <<http://www.dgabc.com.br/Columnists/Posts/15/3442/Ritz%20Band%20e%20o%20Carnaval%20de%20sal%3%A3o%20do%20Grande%20ABC.aspx>>. Acessado em 15 de maio de 2009.

⁴³ Vidal em entrevista dezembro 2009.

principalmente nos anos de 1960 até 80. Ele desenvolveu sua carreira radiofônica no dia-a-dia, na sua interação com o meio artístico.

[...] Na época não tinha curso para jornalista, como tem hoje. Minha escola foi a vida. E outra coisa importante, eu fui considerado durante muito tempo a voz mais bonita do rádio, você sabia? Mas sempre com humildade, nunca fui arrogante. Por isso que o ouvinte gostava tanto de mim, por causa da minha posição de ser grande e não usar isso em benefício.⁴⁴

Ele construiu seu estilo como locutor, que acabou se firmando na sua identidade como jornalista, de acordo com seus amigos entrevistados, sua esposa e filhos. Isto fez com que ele agregasse valores de seu ambiente de trabalho, construindo sua filosofia de vida baseada na dinâmica social da qual participava, formada pela cultura do campo radiofônico e da elite intelectual paulista.

Alguns destes valores serão analisados nos próximos capítulos sob a ótica do contexto político, da história radiofônica e do conteúdo do repertório musical dos programas educativos, por ele produzidos, para o Projeto Minerva.

⁴⁴ J. da Silva Vidal em entrevista para a pesquisa, dezembro de 2009. Ele disse não ter guardado nenhuma das cartas recebidas. Eram em torno de 20 a 50 cartas por dia, e ele tentava responder todas, os ouvintes gostavam de ouvir seus nomes anunciados nas rádios.

CAPÍTULO 2

BRASIL DE TODOS OS CANTOS

Neste capítulo busca-se descrever e analisar os programas *Brasil de Todos os Cantos*, com a lista do repertório musical selecionado por J. da Silva Vidal. Situa-se também o contexto político e histórico da radiofonia, como fatores principais para a intensificação do fazer musical neste cenário, relacionando as características de uma proposta ideológica da “identidade brasileira” unificada e o surgimento das canções de protesto durante o regime da ditadura militar no país.

2.1 O PROJETO MINERVA E O BRASIL DE TODOS OS CANTOS

O radialista Vidal deu o seguinte depoimento sobre o programa “*Brasil de Todos os Cantos*” que ele confeccionou:

“A Rádio Bandeirantes me contratou nos anos setenta para que eu fizesse um conjunto de programas educativos, que eles deram o nome de “*Brasil de Todos os Cantos*”, para o Projeto Minerva, que pertencia à Rádio MEC do governo federal. Foi uma parceria entre a Rádio MEC e as rádios de todo o Brasil”.⁴⁵

De acordo com PIMENTEL⁴⁶, estes programas pertenciam aos *Informativos Culturais*, com mais de mil programas realizados em todo o Brasil, por diversas rádios em parceria com a Rádio MEC.

A 04 de outubro de 1970, o Serviço de Radiodifusão Educativa, iniciou as atividades do Projeto Minerva com programação diária nas emissoras de rádio, num total de cinco horas semanais, assim

⁴⁵ Vidal em entrevista para pesquisa de campo, em dezembro de 2009.

⁴⁶ Ver PIMENTEL, 2004, p. 73.

distribuídas: de segunda a sexta-feira das 20h às 20h e 30min, aos sábados das 13 às 14h e 15min e aos domingos das 10h às 11 e 15 min. (SANTOS, 1977, p. 29)

Nos anos 70, a emissora de rádio educativa Roquette Pinto, pertencente ao Ministério da Educação e Cultura, o MEC, juntamente com a Fundação Padre Anchieta e Fundação Padre Landell de Moura, implantou o Projeto Minerva. Tal projeto consistia em realizar e veicular programas educativos através do rádio, objetivando a transmissão de cursos de primeiro e segundo graus visando diminuir o índice de analfabetismo no Brasil⁴⁷.

O Projeto Minerva foi transmitido, em rede nacional, por várias emissoras de rádio e de televisão, visando à preparação de alunos para os exames supletivos de Capacitação Ginásial e Madureza Ginásial, produzidos pela Fundação Padre Landell de Moura e pela Fundação Padre Anchieta.⁴⁸

De acordo com a Lei nº 5.692/71 (Capítulo IV, artigos 24 a 28)⁴⁹, a prioridade era a educação de adultos. “As funções básicas deste ensino supletivo eram a suplência, o suprimento, a qualificação e a aprendizagem, atingindo os indivíduos onde eles estivessem”, ajudando-os a desenvolver suas potencialidades, tanto como ser humano, quanto como cidadão participativo e integrante de uma sociedade em evolução. Segundo o radialista Vidal, “o nome *Minerva* faz alusão à deusa grega da sabedoria”⁵⁰.

A estrutura do programa era assim constituída:

Gerência; Coordenação Administrativa: com os setores de Contabilidade, mecanografia e serviços gerais; Coordenação de Atividades Educacionais: com os setores de elaboração de Material Pedagógico e de controle de qualidade; Coordenação de

⁴⁷ Ver TAVARES, 1997, p. 01-09; ROLDÃO e TREVISAN, 2004, p. 8.

⁴⁸ Disponível em <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionário.asp?id=291>>. Acessado em maio de 2009.

⁴⁹ Disponível em <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionário.asp?id=291>>. Acessado em maio de 2009.

⁵⁰ Na mitologia romana, Minerva era a deusa da sabedoria, filha de Júpiter, equivalente à deusa grega Atena. Nasceu da cabeça de Júpiter, já crescida é vestida com uma armadura. Era a patrona dos guerreiros, a defensora do lar e do Estado e a encarnação da sabedoria, da pureza e da razão. (WILKINSON e PHILIP, 2010, p.76 e 90). “Essa deusa era grande conselheira de Zeus, quando o assunto merecia estudo, análise, discernimento e ponderação”. Seu animal de estimação é a coruja, símbolo da sabedoria, que até hoje está presente nas paredes de muitas universidades. (FREITAS, 2002, p. 64).

comunicação: com os setores de produção, gravação e tráfego e a coordenação de planejamento: com os setores de Planejamento e Aviação. (SANTOS, 1977, p. 30)

O Projeto Minerva foi apenas um dos diversos programas educativos da Rádio MEC, da antiga Fundação Roquette-Pinto, no país⁵¹. Ele “ilustra a capacidade de mobilização de uma rede de 1.100 estações comerciais para veicular os programas de teleeducação em âmbito nacional”⁵².

Durante as décadas de sessenta, setenta até final dos anos oitenta, o Projeto Minerva foi veiculado nas rádios brasileiras, com a finalidade de levar a educação para todos os lugares no Brasil, em parceria com as escolas de ensino regular.

O Projeto Minerva atendia um decreto presidencial e uma portaria interministerial de nº 408/70, que determinava a transmissão de programação educativa em caráter obrigatório, por todas as emissoras de rádio do país. Tal obrigatoriedade era fundamentada na Lei 5.692/71 que foi revogada pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996). (ROLDÃO e TREVISAN, 2004)

O instrumento escolhido para transmitir o Projeto Minerva foi o rádio, por abarcar uma grande quantidade de pessoas ao mesmo tempo, com baixo custo para o Estado. As equipes responsáveis pelo Projeto desenvolveram materiais didáticos, com apostilas de textos e exercícios, com a finalidade de apoiar os alunos na fixação das matérias escolares veiculadas pelo rádio, nos cursos de primeiro e segundo graus. Alguns programas também foram veiculados nas redes de televisão. Ao final do período letivo os alunos se submetiam às avaliações preparadas pela equipe pedagógica.

As principais características desse projeto eram: contribuir para a “renovação e o desenvolvimento do sistema educacional e para a difusão

⁵¹ SARAIVA, 1996. Disponível em <<http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/1048/950>> Acessado em 10 de novembro de 2010.

⁵² OLIVEIRA, 1980. Disponível em <<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicações/cp/arquivos/447.pdf>>. Acessado em 10 de novembro de 2010.

cultural”, através do rádio e de outros meios; complementar o sistema regular de ensino; possibilitar a educação continuada; promover uma programação cultural, verificar seu interesse e audiência; elaborar materiais de apoio, como textos didáticos para os programas instrutivos; e, por último, avaliar os resultados dos pontos de recepção controlados pelo programa, conforme descrição abaixo (RÁDIO MEC⁵³; PIMENTEL, 2004, p. 60 e JÚNIOR, 2006, p.44). Sobre a recepção do Projeto Minerva, os seguintes dados foram encontrados:

De outubro de 1970 a outubro de 1971, participaram do Projeto um total de 174.246 alunos, desses: 61.866 concluíram os cursos. De outubro de 1971 a dezembro de 1971 o projeto contou com as seguintes quantidades de alunos: Recepção isolada - 2.130 alunos, Recepção controlada - 1.033 alunos. Recepção organizada 93.776 em 1.948 radiopostos⁵⁴.

O projeto possuía diversos tipos de recepção radiofônica para a transmissão de seus programas aos alunos ouvintes do ensino básico, dentre eles, a chamada recepção ‘organizada’, que ocorria em radiopostos, que funcionavam como salas de aulas, com alunos e a presença de um monitor, feitas diariamente. O projeto contava com a recepção ‘aberta’, feita de forma ‘isolada’, individualmente com alunos, sem nenhum vínculo com o sistema. Já na recepção ‘controlada’ o acompanhamento era realizado através de monitores e materiais de apoio (apostilas), visando a realização de exercícios e testes, individualmente, pelos alunos⁵⁵. Identificamos, portanto, que os *Informativos Culturais*, tinham uma recepção aberta à comunidade, independentemente de serem ou não alunos do Projeto Minerva. Dados comprovam a grande aceitação deste formato do projeto, com altos índices de audiência, conforme descreveremos adiante.

O Projeto Minerva foi criado pelo governo para dar uma satisfação aos movimentos populares de educação, que se iniciaram anteriormente ao período

⁵³ Dados da Rádio Mec. Disponível em <<http://www.radiomec.com.br/70anos/intro.htm>>. Acessado em 25/03/2009.

⁵⁴ RÁDIO MEC, 2009; PIMENTEL, 2004, p. 60 e JÚNIOR, 2006, p.44.

⁵⁵ *Ibidem, loc. cit.*

do regime militar, como por exemplo, o MEB⁵⁶ e as iniciativas baseadas no método Paulo Freire⁵⁷, que reivindicavam a volta de programas educativos para a população de baixa renda. No entanto, o Minerva teve posteriormente uma análise crítica, não muito favorável, devido ao grande número de evasão de alunos e pela ausência de uma avaliação efetiva dos rendimentos desses alunos (SANTOS, 1977). Além disso, esses programas educativos fizeram parte de uma proposta ideológica do governo federal de unificação da pátria. Para atender a essa demanda, as equipes formadas elaboraram conteúdos centralizados, desconsiderando as diferenças entre as regiões brasileiras, por onde o projeto fora implantado.

Além da visão tecnicista e antidemocrática, o fato de ter a produção regionalizada, concentrada no eixo Sul-Sudeste, e uma distribuição centralizada, fez com que o Projeto Minerva acabasse não conquistando a população. (ROLDÃO e TREVISAN, 2004, p. 08)

O Projeto durou em torno de vinte anos, e as modificações educacionais implantadas durante o governo militar, se estenderam também para as universidades, que copiaram um modelo americano de educação. A grande preocupação desse governo era a preparação da mão de obra para o crescimento econômico do país.

Esse Projeto, que se consagrou como uma das maiores e mais complexas experiências de educação a distância, não escapou das críticas posteriormente, no tocante à concepção educacional ministrada no governo militar.

Ele foi implementado como uma solução em curto prazo aos problemas de desenvolvimento do país, que tinha como cenário um período de crescimento econômico onde o pressuposto da educação era o de preparação de mão de obra. O Projeto Minerva foi mantido até o início dos anos 80, apesar das severas críticas e do baixo índice de aprovação - 77% dos inscritos não conseguiram obter o diploma.⁵⁸

⁵⁶ Movimento de Educação de Base. Ver PIMENTEL, 2004, p. 43

⁵⁷ Ver FERRARETO, 2000, p. 162 *apud*: ROLDÃO e TREVISAN, 2004, p. 08.

⁵⁸ ROLDÃO e TREVISAN, 2004, p. 08.

Os dados revelaram que embora fosse um projeto de âmbito nacional, com ampla projeção, ele precisaria melhorar a infra-estrutura e a qualificação de pessoal, e principalmente rever os conceitos educacionais, que nos anos oitenta já aplicavam princípios da didática contemporânea, considerando as diferentes realidades brasileiras.

2.2 HISTÓRIA DA RADIODIFUSÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO POLÍTICA BRASILEIRA

O rádio ensina, o rádio educa, o rádio diverte e entretém, o rádio consola, o rádio conversa. O prazer de ouvir rádio está diretamente ligado à característica de natureza pessoal e íntima do próprio *mídiun*. (BURINI, MOURA e AFFINI, 2011, p. 42)

Faremos aqui um breve relato da história da radiodifusão, que se mescla com a história da política nacional e também com a história de Vidal.

A história do funcionamento de uma rádio é contada a partir de um intrincado entrelaçamento de diferentes áreas, tais como as pesquisas e experimentações tecnológicas, as teorias da comunicação de massa, os estudos políticos e culturais, dentre diversas outras áreas, que poderiam ser contempladas, formando uma ampla rede de funcionamento. Apesar das diferentes perspectivas abordadas,⁵⁹ não conseguimos compreender completamente as “implicações, influências e consequências do crescimento extraordinário de nossos veículos [de comunicação] de massa (...) que influenciam suas audiências e sociedade como um todo”. (DEFLEUR e BALL-ROKEACH, 1993, p. 17).

Na sociedade brasileira, este processo tem o seu início registrado em 1923, com o professor Edgard Roquette-Pinto, antropólogo, etnólogo, médico, poeta, compositor e, por que não dizer, um dos primeiros radialistas do país. Ele criou a *Rádio Sociedade*, uma instituição com fins estritamente educativos,

⁵⁹ Ver teóricos da Alemanha e Estados Unidos: ADORNO, 1963; ENZENSBERGER, 2003; DEFLEUR e BALL-ROKEACH, 1993; Teóricos brasileiros consultados: ROLDÃO e TREVISAN, 2010; SARAIVA, 2010; NAPOLITANO, 2002; ORTRIWANO, 1985; FEDERICO, 1982; TINHORÃO, 1981 e JAMBREIRO, 1975.

cuja primeira audição ocorreu por ocasião das comemorações “do centenário da independência [brasileira] no Rio de Janeiro”. (PIMENTEL, 2004, p.19). Dentre os ideais de Roquette-Pinto, o principal era atingir a população carente, que não tinha recursos para ir à escola, ‘em todos os cantos do país’.

Pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil: O rádio é a escola dos que não têm escola, é o jornal de quem não sabe ler, é o mestre de quem não pode ir à escola, é o divertimento gratuito do pobre, é o animador de novas esperanças, o consolador dos enfermos e o guia dos sãos, desde que o realizem com espírito altruísta e elevado. Ensine quem souber o que souber a quem não souber. (ROQUETTE-PINTO *apud* TAVARES, 1997, p. 8)

Em 1936, Roquette-Pinto, em meio a muitas dificuldades para manter a rádio, doa-a ao Ministério da Educação e Saúde, com a condição que esta continuasse a sua proposta educacional. No entanto, em São Paulo, nos anos de 1930, durante o governo Getúlio Vargas, o rádio adquiriu novas funções políticas e econômicas, passando a divulgar as ações do atual governo. Para isso, inicia-se um movimento de abertura comercial das rádios, permitindo a inclusão de propagandas nas programações, o que mudou profundamente a forma de se produzir as transmissões radiofônicas em todo o país. As emissoras passaram a atender “aos apelos das indústrias recém instaladas, de seus produtos”. A Rádio *Record* iniciou várias mudanças no cenário da radiodifusão paulista, “introduzindo o *Cast* profissional, com remuneração mensal”. (FILHO, 2004, p. 127). Também passaram a contratar artistas populares, maestros e orquestras. O rádio, neste momento, muda o seu discurso para uma abordagem mais direta e coloquial, acompanhando passo a passo os fatos cotidianos, “criando a sensação de intimidade com o ouvinte”. A partir de 1934, a capital paulista passa a conhecer mais emissoras, inovando e influenciando os modelos de transmissões radiofônicas em todo Brasil⁶⁰.

Em 1960, inicia-se, de maneira sistemática, movimentos de educação a distância no país, até 1970 várias TVs educativas são criadas. É nesta década que o país entra em colapso com o golpe pronunciado pelo regime militar.

⁶⁰ FILHO, *loc. cit.*

Dentre as características gerais do governo militar no Brasil destacam-se: a ditadura, marcada pela violência; a educação, marcada pela valorização do ensino técnico e voltada para preparação de trabalhadores braçais; o arrocho salarial da população; e a importação de costumes americanos.

O regime militar foi instaurado pelo golpe de Estado⁶¹ de 31 de março de 1964, após um período de enfraquecimento político e após a renúncia, em 1961, do então presidente Jânio Quadros e um governo extremamente conturbado do vice - presidente João Goulart (Jango), de 1961 a 1964. Além disso, o que marcou o pós golpe foi o autoritarismo, suspensões de direitos constitucionais, perseguições policiais e militares, prisão e tortura dos opositores considerados subversivos e, também, pela forte censura prévia aos meios de comunicação. (KORASI e STORI, 2008, p.2)

Segundo a Revista “Acervo” do Arquivo Nacional⁶², a década de sessenta, teve em 1964 o início do golpe militar, com o presidente João Goulart deposto e a tomada dos militares no poder, levando o país a um longo período de ditadura. Estudantes, trabalhadores, artistas, imprensa e políticos de oposição foram perseguidos de forma arbitrária, principalmente por questionarem o sistema.

Mas, foram tempos também de uma rica vida cultural, de grandes grupos teatrais como Oficina e Arena, de peças como Roda Viva, O rei da vela, Galileu, Galilei e Hair, dentre outras. De festivais da canção que revelaram Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, MPB 4, Geraldo Vandré e o tropicalismo. (ACERVO, 1999. p. 06)

No período do terceiro presidente militar, Garrastazu Médici, de 1969-1974, houve um recrudescimento da repressão política, da censura aos meios de comunicação. A esquerda intensificou sua ação, com várias organizações que optaram pela luta armada. (CAMPOS, 2008, p. 126)

⁶¹ “[Com] o pretexto de defender o país de interesses exteriores ou de ameaças interiores.” (KORASI e STORI, 2008, p.2. Disponível em <[www.http://artigo.cientifico.tebas.kingghost.net/uploads/artc_1242937155_17.doc](http://artigo.cientifico.tebas.kingghost.net/uploads/artc_1242937155_17.doc)>. Acessado em maio 2010.

⁶² Revista “Acervo” do Arquivo Nacional. Disponível em <http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Acervo%2068.pdf>, acessado em outubro de 2011.

Houve na área econômica do país, o chamado “*milagre brasileiro*”, com grande expansão da economia devido o crescimento do PIB, estabilização dos índices inflacionários, a expansão da indústria, do emprego e mercado interno⁶³.

O governo Médici, contou com a ajuda de grupos radicais de direita, como o C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas) e Aliança Anticomunista Brasileira. Nesse período assistiu-se à desestruturação das organizações de esquerda, com a prisão, exílio ou morte de seus principais líderes, conhecidos como anos de chumbo. Eles conseguiram manipular a opinião pública nacional e mundial a seu favor devido à propaganda institucional e o financiamento externo para a manutenção da ditadura (Arquivo Nacional/Casa Civil da Presidência da República, 2004, p. 42 e CAMPOS, 2008, p. 126).

Segundo documentos e depoimentos⁶⁴, o governo contou, neste íterim, com diversos agentes repressores e censores, que fiscalizavam os setores da sociedade e principalmente os meios de comunicação, escolas, universidades e as manifestações artísticas que foram afetadas diretamente. As escolas foram alvos dos agentes repressores, que passaram a perseguir estudantes e professores que não estavam de acordo com as propostas políticas.



Os meios de comunicação foram completamente contidos e direcionados para noticiar somente os pontos positivos utilizando, para isto, *slogans* ufanistas,⁶⁵ “*Brasil, Ame-o, ou deixe-o*” e “*Este é um País que vai para frente*”. Desta forma conseguiam induzir o povo a uma sensação de otimismo generalizado, visando esconder os problemas deste regime, que vinha comandando o país.

⁶³ Arquivo Nacional/Casa Civil da Presidência da República. Os Presidentes e a República: Deodoro da Fonseca a Luiz Inácio Lula da Silva. Rio de Janeiro: 2004.

⁶⁴ Depoimentos informais de parentes, amigos e do radialista. Ver também CAMPOS, 2008, p. 134 e 135; NAPOLITANO, 2004, p. 103 a 105.

⁶⁵ “O ufanismo é uma expressão utilizada no Brasil em alusão a uma obra escrita pelo conde Affonso Celso cujo título é *Por que me ufano pelo meu país* (FERREIRA, 1999, P. 2024). O adjetivo *ufano* provém da língua espanhola e significa a vanglória de um grupo arrogando a si méritos extraordinários”. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/anos_de_chumbo_%28brasil%29> e <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ufano.html>> acessado em 30 de junho de 2011.

Posteriormente, o regime militar que comandava o Brasil sentiu a necessidade de um aparato tecnológico para legitimar junto à população o *modus operandi* de seu governo, utilizando o rádio com o intuito de irradiar conteúdo, ao mesmo tempo em que transmitia mensagens de cunho patriótico e de menção positiva a sua atuação, criando o Projeto Minerva, apoiado legalmente na portaria 408//1970. (PIMENTEL, 2004, ROLDAN E TREVISAN, 2004)

O futebol também foi usado com objetivos ufanísticos. Consequentemente, “para grande parte da população, o regime militar de 1964 estava sendo bem sucedido”⁶⁶.

Nesse cenário foi promulgada a Lei da Imprensa, de forma que todos os veículos de comunicação foram colocados sob a supervisão dos tribunais militares. “Em dez anos de vigência do AI-5, a censura proibiu cerca de 400 peças de teatro, 200 livros, milhares de músicas e a população foi privada de incontáveis quantidades de notícias e informações” (PICOLI, HOFFMANN, RADDATZ, 2006, p.8).

O ato institucional AI-5⁶⁷ foi o mais rígido deles, assinado pelo presidente Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968, que passou a ter o controle para disseminar sua ideologia e fortalecer seu poder.

Emissoras de rádio e de TV foram utilizadas para a transmissão de programas *educativos*, como o *Projeto João da Silva* (uma telenovela *educativa*), o Curso Supletivo do 2º Grau (pelo rádio), o *Projeto Logos* (para qualificação e habilitação do docente leigo de 2º grau), o *Projeto Minerva* (cinco horas semanais, nas emissoras de rádio, destinadas à complementação dos sistemas regulares de instrução e à “*educação continuada*”; chegou a ser chamado de Projeto *Me-enerva*) e o *Movimento Brasileiro de Alfabetização* (Mobral). Criado em 1967 e iniciado em 1970, o Mobral foi mais um fracasso das tentativas de reduzir as taxas de analfabetismo no país. (CAMPOS, 2008, p. 140)

Neste conturbado período de tensão e medo, opositores nas classes artísticas e intelectuais se despontaram, e muitos arriscaram a própria vida para tentar “tirar o país da mais completa depressão moral em que se encontrava”⁶⁸.

⁶⁶ PIMENTEL, 2004; ROLDAN e TREVISAN, 2004, *loc.cit.*

⁶⁷ Ato Institucional nº 5 (AI-5), dando poderes à Presidência da República e suspendendo as garantias individuais de todos os cidadãos. Com ele, o governo, pela força e pela censura, obteve o controle da situação para implantar o seu projeto. (CAMPOS 2008, P. 126).

Em especial, citamos os diversos compositores da “música popular brasileira”⁶⁹ com as suas canções de protesto, que tinham o objetivo de denunciar e fazer um movimento de resistência à situação geral de repressão.

Os militares continuavam bombardeando a população com um ufanismo exagerado, ao mesmo tempo em que tudo era proibido gerando a sensação de impotência nos adultos e a revolta dos jovens estudantes. O Estado considerava qualquer movimento contrário ao sistema, dentre os quais os grupos de teatro, músicas compostas e artigos de jornais produzidos, como ameaçadores (KORASI e STORI, 2008, p. 05).

A ditadura militar foi, entre tantos outros fatos notáveis da história do Brasil, um dos que mais manchou a biografia do nosso país. Esse período foi marcado pelo despotismo, veto aos direitos estabelecidos pela constituição, opressão policial e militar, encarceramentos e suplício dos oponentes. Em meio a esse clima, muitos nomes surgiram [...] para buscar alternativas de mostrar seu trabalho, construir uma crítica ao governo, deixando isso implícito no imaginário de seus fãs. (KORASI e STORI, 2008, p.2)

Podemos citar vários destes compositores que assumiram o papel de críticos ao sistema, compondo músicas de protesto, dentre eles, Chico Buarque de Holanda, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil e Tom Zé⁷⁰. Este último propunha, em uma de suas canções intitulada *São São Paulo*, que a luta não era apenas contra a ditadura, mas também contra a industrialização exacerbada e a imposição de costumes norte-americanos. Eles também procuravam demonstrar que, apesar de tudo, ainda existia um amor por sua cidade e por seu país, tentando assim mover um levante a favor da democracia:

*São São Paulo
São São Paulo quanta dor . São São Paulo meu amor
São oito milhões de habitantes. De todo canto e nação
Que se agridem cortesmente .Correndo a todo vapor
E amando com todo ódio .Se odeiam com todo amor*

⁶⁸ CAMPOS, 2008, *loc.cit.*

⁶⁹ Considerada aqui as canções urbanas feitas pelos compositores brasileiros, principalmente os jovens universitários das classes média e alta, e que foram difundidas pelos fonogramas e rádios.

⁷⁰ Ver também o livro *Sinal Fechado*, SILVA (2008), e o CD *Eu não sou cachorro não*, ARAÚJO, (2004)

*São oito milhões de habitantes. Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros gaseados a prestação
Porém com todo defeito. Te carrego no meu peito
(Tom Zé, São São Paulo, 1968)⁷¹*

Embora não tenha sido citada pelo radialista, essa canção expressa dois dos seus sentimentos: a sua paixão pela cidade de São Paulo e o sentimento de inconformidade contra o sistema vigente do governo militar - que impunha sua ideologia - e sua postura contra a americanização dos brasileiros e a importação de hábitos. Muitas das músicas brasileiras populares, colocadas por Vidal eram as chamadas “canções de protesto”, ousadas e criativas em arranjos e letras, das quais era preciso detectar o que estava contido nas entrelinhas. Elas eram divulgadas ao público nos festivais de música popular brasileira, promovidos pelas emissoras de rádio e TV. É importante ressaltar, dentre essas canções, a música *Roda Viva* de Chico Buarque, e a que se constituiu em hino da resistência ao governo militar, *Para não Dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré. Este último conviveu com o radialista nos bastidores da rádio.

O trecho abaixo é um dos relatórios oficiais dos arquivos políticos do regime militar brasileiro, que ilustra um pouco da lógica utilizada pelos agentes censores. O historiador Marcos Napolitano (2004), investigou a ótica desses vigilantes, contemplando “o que” e “para quem” eles escreviam, pois isto determinava a sentença e a perseguição de muitos “opositores”. De acordo com os agentes, a MPB era considerada subversiva;

[um] dos principais meios de cisão psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de cantores e compositores de orientação filo - comunista, atuando em franca atividade nos meios culturais. Dentre os principais agentes desse grupo se destacam: FRANCISCO BUARQUE DE HOLANDA, EDU LOBO, NARA LEÃO, GERALDO VANDRÉ, GILBERTO GIL, CAETANO VELOSO, MARILIA MEDALHA, VINÍCIUS DE MORAES, SIDNEY MULLER, GUTEMBERG, “MILTONS” [sic] NASCIMENTO, etc. Afora os Festivais das canções, onde “predominam” [sic] a música denominada jovem, transformando-se em clima do não conformismo, da crítica e agressividade às instituições, para dominar o público mostrando-lhe sua coragem, sua arte sem condicionamentos, indiferentes aos gritos dos “reacionários”.⁷²

⁷¹ Ver [ouvir] TOM ZÉ. *Tom Zé*. São Paulo: Sony Music. CD, 1968.

⁷² SSP/RJ. Informe Reservado, 8/1/1968, Fonte: APERJ *apud* NAPOLITANO, 2004, p. 107. Disponível em <<http://www.radiomec.com.br/70anos/intro.htm>> Acesso em 25/03/2009.

Marcos Napolitano ainda nos relata, que estes documentos serviam para justificar os atos de censura aos referidos artistas citados nos documentos.

Outra característica polemizada pelos intelectuais, durante a ditadura militar, era a subserviência do Estado brasileiro à cultura americana. A música de Paulinho Soares, *O Patrão Mandou*⁷³, que o radialista me apresentou durante a pesquisa de campo, colocando o LP para gravar a música, trata da supervalorização dos costumes americanos e a perda de identidade dos costumes brasileiros, iniciados a partir dos anos de 1970. Ela utiliza da metáfora, de maneira bem humorada, com um ritmo bem característico, o samba.

O Patrão Mandou⁷⁴
(Paulinho Soares)

REFRÃO: O patrão mandou cantar com a língua enrolada
everybody macacada, *everybody* macacada.
E também mandou servir *Wisky* na feijoada
Do you like it, macacada, *Do you like it*, macacada.
E ainda mandou tirar o nosso samba da parada
Very good macacada, *very good* macacada.

Não sei o que é que o patrão tem debaixo da cartola
Que a gente não se solta e tá grudado feito cola
No fim das contas o patrão manda e desmanda
E ainda faz do rei Pelé mais um garoto propaganda

O patrão é fogo ele é quem dá as cartas, banca o jogo
Tá metendo o bico no quintal qual tico tico
No troca troca o patrão que é mais rico,
Já levou o Rivelino e vem depois buscar o Zico!

Vidal nos relata sobre os significados da música “aparentemente ingênua”, nos alertando sobre a qualidade técnica da gravação, porém chamando atenção para a criatividade e bom humor da letra.

⁷³ Do disco de vinil: Mini LP Paulinho Soares, 1978.

⁷⁴ Ver CAMPOS, 2008, p. 156, 157. Disponível em <www.stat.esbocos.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/download/.../11767> e acesso em outubro 2010.

Paulinho Soares você conhece?⁷⁵ [...] fez uma música que é uma gozação sobre a “macacada” aqui no Brasil. Esses macacos que copiam os norte-americanos ... porque você sabe que o brasileiro que imita americano chama macaco, né? sabia? E a geração dele chama “Macaco Brás”. É aquela turma de gente que defende tudo que americano faz... pode ser ruim, pode ser bom, só coisa de americano que presta.

E Nova Yorque [para eles] é a capital de negócio do mundo, Nova Yorque é a capital do trabalho, Nova Yorque é a capital de cultura do mundo?

-Cadê Paris meu Deus?! Capital cultural do mundo é Paris! Londres é superior a Nova Yorque, em termos de cultura!⁷⁶

Com este discurso ele enfatiza a sua admiração pela cultura européia, que também foi um pensamento cultivado por intelectuais no início do século XX. Ao final de seu comentário, ele coloca a música para gravar na fita cassete que estava preparando para mim.

Outras análises sobre a mesma música, e sobre o período do regime militar⁷⁷, identificam a dominação da política estadunidense à política econômica brasileira. Na letra da música, o refrão cita a bebida nacional sendo substituída pela estrangeira [uíscue]. Na metáfora, o compositor utiliza a expressão “macacada” para designar as pessoas que imitam os costumes americanos. É possível observar ainda no refrão, a mistura dos idiomas português e inglês, uma brincadeira com o solo e o coro respondendo. Na segunda estrofe, “o patrão manda e desmanda”, sugerindo a supremacia americana, a música aponta os jogadores de futebol brasileiro que são levados para jogar no exterior pelo “patrão”, que representa os Estados Unidos.

Nesta última década acompanhamos o trabalho de vários pesquisadores músicos e historiadores, que lançaram álbuns musicais e livros com o resgate dessas canções censuradas e proibidas durante o período militar. Dentre eles estão o livro, com o mesmo nome da trilha sonora original *Eu não sou cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar* de Paulo César de ARAÚJO (2004); os CDs de Tom Zé: *Tom Zé* de 1968; os CDs de Chico Buarque de

⁷⁵ Paulinho Soares é um sambista que fez muito sucesso com a vendagem de seus exemplares. O gênero desta música é um samba. (Comentário de Vidal em entrevista dezembro de 2009).

⁷⁶ Gravado em dezembro de 2009, em pesquisa de campo.

⁷⁷ CAMPOS, 2008; NAPOLITANO, 2004; SILVA, 2008.

Hollanda: 1968, 1970, *Per um pugno di samba e Sinal Fechado*⁷⁸. Todos estes lançados pela Abril Coleções em 2010. *Sinal Fechado*⁷⁹ também foi um título da dissertação de mestrado (1993) de Alberto Moby Ribeiro da Silva com a 2ª edição em 2008. Este trabalho apresentou um paralelo sobre a maior intensificação da repressão social e conseqüentemente à música brasileira em dois períodos: o Estado Novo durante os anos de 1934 a 1945 e o regime militar de 1969 a 1978. Posteriormente os compositores Paulinho da Viola e Toquinho lançaram um álbum musical com título *Sinal Aberto* (1999), fazendo menção à canção *Sinal Fechado*.

Empresas estrangeiras fizeram a implantação do processo radiofônico no Brasil desde as iniciativas de Roquette Pinto no Rio de Janeiro, e mesmo em outros estados. Estas empresas traziam as novidades tecnológicas do exterior, tentando acompanhar o que elas considerariam como o desenvolvimento, ou o progresso. Por causa disto, o movimento radiofônico passa por algumas transformações sempre ligadas às modificações políticas, econômicas e tecnológicas, conforme nos relata Vidal, em suas entrevistas.

Podemos identificar pelo menos três principais transformações, sendo a primeira a dos programas ao vivo e dos programas de auditórios. A improvisação feita pelos radialistas, alterando o *Script* original, pode ser apontada como característica principal. Nesta fase, as rádios tinham as suas orquestras e a presença constante dos artistas nos seus bastidores.

*A rádio, para que não tivesse que fazer um arranjo para toda música, por que um arranjo não é barato, a rádio tinha um conjunto formado assim: Um violão, aliás, dois violões, um cavaquinho, percussão e um conjunto de instrumento de sopro, geralmente flauta e clarinete.*⁸⁰

Numa fase posterior, as rádios passaram a fazer programas gravados. Este processo está vinculado ao desenvolvimento tecnológico, o que facilitou por um lado, mas que culminou com a perda do estilo mais espontâneo e artesanal. Nesta fase, as atrações saíram dos palcos para os estúdios das

⁷⁸ *Sinal Fechado* é o título de uma composição de Paulinho da Viola que está no LP *Foi um Rio que Passou em Minha Vida* da Odeon MOFB 3629, 1970 (SILVA, 2998, p.165).

⁷⁹ Ver *Sinal Fechado: A Música Popular Brasileira sob censura (1934-45 / 1969-78)*, SILVA, 2008.

⁸⁰ Vidal em entrevista, setembro de 2010.

gravadoras e passaram a depender de fonogramas, como os discos de vinis. No entanto, o número de emissoras era bem reduzido, em comparação a fase posterior.

Numa última grande transformação, está o crescimento descontrolado do número de emissoras AM e FM, em torno dos anos de 1980. Músicos, jornalistas e radialistas tiveram que se adaptar ao aumento das atividades econômicas das rádios e à concorrência da televisão. Observa-se neste período uma invasão dos valores difundidos pela cultura americana, principalmente da música que ocorria em contradição ao intenso nacionalismo do regime militar.

Esta fase pode ser caracterizada também pelas transformações político-sociais que ocorreram nos anos 80, quando o governo federal fez mais de 700 concessões de emissoras de novas rádios comerciais e televisão em troca de favores políticos a empresários e parlamentares ligados ao governo. “Além disso, o advento da expansão da televisão e do cinema contribuiu para desestabilizar o mercado artístico das rádios. O que representa mais de 1/3 do total das emissoras existentes desde o surgimento da radiodifusão no Brasil”, como comprovam os dados abaixo: (HERZ,1989: 51 *apud* ROLDÃO e TREVISAN, 2004, p. 04).

Com o fim do Regime Militar veio a abertura democrática. [...]. Nos cinco anos da gestão Sarney (1985-1989), foram distribuídas, com o envolvimento direto do então ministro das Comunicações, 1.091 concessões. Vários estudos comprovam que essas concessões foram feitas em troca do voto pelos cinco anos de mandato do presidente Sarney. (ROLDÃO e TREVISAN, 2004, p. 04).

Não há registros de documentos de uma política que regulamentasse as concessões de rádios e TV no Brasil, pois até 1988 o presidente da república tinha poder absoluto e as concessões não eram distribuídas de maneira democrática:

Entre outubro de 84 e março de 85 - período em que acontece a batalha da eleição indireta para a Presidência, com Tancredo Neves representando o PMDB e Paulo Maluf o PDS – 140 concessões de rádio e TV foram distribuídas pelo Ministério das Comunicações. No

total, o general Figueiredo, em seis anos de governo, liberou 634 concessões de rádio e televisão. Intensificava-se a partir daquela fase uma movimentação diferente entre concessionários e poder concedente. (MOREIRA, *apud* FIGUEIREDO-MODESTO, 2009, p. 11).

Em todas estas fases, o rádio sempre foi considerado como um instrumento de comunicação a distância. Num país como o Brasil, “com regiões geograficamente distantes, o rádio tem papel fundamental na transmissão da informação” e é essencial para a formação de opinião. Mesmo no cenário atual de intenso avanço tecnológico, o rádio continua sendo acessado na internet, divulgando a música e notícias de diversas áreas. (BURINI, MOURA e AFFINI, 2011, p 42).

2.3 OS INFORMATIVOS CULTURAIS

O conjunto de programas pertencentes ao Projeto Minerva, denominado *Informativos Culturais*, possuíam conteúdos menos densos e mais flexíveis e abrangentes do que aqueles apresentados nos cursos regulares de primeiro e segundo grau. Seu objetivo principal era o de difundir as “informações sobre conhecimentos gerais e ser também uma forma de entretenimento.” (PIMENTEL, 2004, p. 73)

Ao mesmo tempo em que desenvolvia o Curso Supletivo de 1º Grau, o Projeto Minerva produzia os Informativos Culturais, programas de conteúdo mais abrangente, sem as características formais dos cursos regulares. [...] Nos intervalos entre os períodos de emissão dos Cursos do Minerva, os Informativos Culturais eram transmitidos diariamente, no horário normal dos Cursos e, fora destes intervalos, iam ao ar aos sábados às 13 horas e aos domingos às 10 horas, sempre durante 1 hora e 45 [sic 15] minutos (PIMENTEL, 2004, p. 72).

Este mesmo autor relata que a audiência destes programas culturais era bem significativa nos fins de semana: “Pesquisas do IBOPE, no ano de 1977, mostraram mais de 30 pontos percentuais, o que correspondia, na época, a 3 milhões de ouvintes”. (PIMENTEL, 2004, p. 73). Vidal confirma este dado

relatando que “ao sair de casa e caminhar pelas ruas no domingo de manhã, ouvia as transmissões de seus programas vindas das diversas casas por onde passava”⁸¹.

Os informativos tinham outra característica importante: as equipes regionais que preparavam os programas, com o “espaço para as diferentes manifestações de cada estado brasileiro”, em conjunto, comporiam um panorama cultural amplo. Foram relatadas sete áreas contempladas nestes programas, a saber: a música (popular, erudita e os compositores brasileiros); a literatura (história da literatura brasileira); a educação (dúvidas de língua portuguesa); a saúde; os esportes (história do esporte no Brasil e no mundo); folclore (cantigas e manifestações do folclore brasileiro) e por último os assuntos gerais (temas diversos, como fenômenos da astronomia, hábitos alimentares, histórias infantis, entre outros) PIMENTEL, 2004, p. 73.

A equipe dos Informativos Culturais era constituída por radialistas e músicos brasileiros. Eles elaboraram mais de cinquenta séries difundidas em mais de 2.500 programas.⁸²

[...] os Informativos Culturais foram o maior sucesso do Projeto Minerva. À sua maneira, provaram que um modelo menos rigoroso no que diz respeito ao formato – e sem se preocupar em alcançar certificados de graduação – é muito mais adequado para esta forma de educação a distância. (Idem)⁸³.

Parte destes programas, os que foram apresentados pelo radialista Paulo Tapajós da Rádio Nacional, se transformou numa coletânea de MPB: “100 Anos de Música Popular Brasileira – Projeto Minerva” de 1975⁸⁴. Eles contribuíram

⁸¹ Vidal em entrevista, setembro de 2010.

⁸² Dentre estes profissionais estão Paulo Tapajós, Ricardo Cravo Albim, Rosinha de Valença, Sérgio Cabral e Guerra-Peixe (música); Assis Brasil, Haroldo Bruno e Aurélio Buarque de Hollanda (Língua portuguesa e literatura); Arnaldo Niskier (educação); Ronaldo Freitas Mourão (astronomia), entre outros. (PIMENTEL, p. 73, 2004).

⁸³ PIMENTEL, 2004, *loc.cit.*

⁸⁴ Ver Site Toque Musical: “O Toque Musical é um blog amador de caráter exclusivamente cultural e sem fins lucrativos, que tem por objetivo manter viva a memória musical e fonográfica no Brasil.” Disponível em <<http://toque-musical.blogspot.com/>> acessado em maio de 2009, outubro e dezembro de 2010 e 05 de abril de 2011.

para conduzir uma geração de ouvintes estimulados a ouvir determinados tipos de músicas, que foram denominados por Música Popular Brasileira.

A idéia de um país sem fronteiras, onde todos tivessem acesso às informações produzidas nos grandes centros, já havia se estruturado com o desenvolvimento da televisão – que passou a ser a grande responsável pela irradiação de informação e entretenimento, em grande escala –, e algumas experiências isoladas de programações culturais. (PIMENTEL, 2004, p.76)

Terminado o regime militar, no fim dos anos oitenta, o Projeto Minerva perdeu força, pois era totalmente dependente, em sua estrutura física e financeira do governo militar, e sua proposta da “cultura nacional unificada” já não se sustentava mais diante da sociedade tão desgastada com a política.

2.4 OS PROGRAMAS EDUCATIVOS *BRASIL DE TODOS OS CANTOS*

Segundo Vidal, com a baixa audiência dos programas educativos do Projeto Minerva, nos anos 80 algumas rádios pediram autonomia à Rádio MEC para fazerem seus próprios programas e com isto tentar melhorar a audiência. Em São Paulo, três rádios pediram autonomia: a Rádio Bandeirantes, Rádio Record e a Rádio Panamericana. Nesse momento, Vidal foi convidado pela Rádio Bandeirantes para se integrar à equipe dos programas educativos *Brasil de Todos os Cantos – os Informativos Culturais das Manhãs Musicais de Domingo* - com veiculação local. A Rádio MEC concordou desde que estes programas fossem sempre gravados e enviados a ela, como um arquivo.

Estas três rádios ficaram livres para elaborar os seus programas, pois nenhum roteiro lhes foi passado. A única imposição era que o programa contivesse o caráter educativo, valorizando principalmente a cultura brasileira. Neste momento, o radialista disse não ter dúvida: ele iria trabalhar com a música brasileira.

Ao ouvir a reprise de um dos programas do radialista e músico Paulo Tapajós, transmitido pela Rádio Inconfidência⁸⁵ de Belo Horizonte, e também ao consultar o livro da Rádio Nacional⁸⁶, constatamos algumas semelhanças entre seus programas e os de Vidal. Ambos propunham o resgate de músicas e compositores da primeira metade do século XX, e a valorização de artistas locais, procurando sempre contextualizar a música, os compositores e os intérpretes antes de tocá-las.

Nos programas *Brasil de Todos os cantos* a pesquisa, a produção e apresentação eram do próprio radialista J. da Silva Vidal, que fazia a escolha dos temas, determinava a quantidade de texto e fazia a seleção das músicas. O radialista gostava de imaginar que estava educando as pessoas através do rádio. Ele diz que sempre se preocupou com a “qualidade da informação que ele iria veicular, a veracidade dos fatos e profundidade do conteúdo”⁸⁷. Tudo isto era manifestado, segundo ele próprio, pela sua dedicação integral aos seus programas, às suas pesquisas em fontes bibliográficas e também através da consulta com personalidades, professores e pessoas ícones da cultura nacional.

Vidal passou os últimos anos de sua carreira, antes de se aposentar, fazendo estes programas. Em decorrência da mudança política e ideológica que estava ocorrendo no país, viu a equipe ser diminuída. Os seus “programas não tiveram mais investimentos e foram tirados do ar no início do governo Collor”, segundo depoimento do radialista⁸⁸.

2.4.1 Estrutura dos Programas

Os programas não possuíam uma forma padrão, a não ser pelas vinhetas de abertura e final, que foram confeccionadas pelas equipes do Projeto

⁸⁵ Em programa sobre a história do rádio e da música brasileira, transmitido em 2009, sintonia FM, 100,9

⁸⁶ Ver SAROLDI & MOREIRA, 1988.

⁸⁷ Vidal em entrevista, setembro, 2010.

⁸⁸ Em dezembro de 2009.

Minerva e que estavam presentes em todos os programas. E também pelo tempo de duração, sempre de uma hora e quinze minutos.

- Vinheta de Abertura:

A Rádio Bandeirantes de São Paulo apresenta dentro do programa educativo do Projeto Minerva, Brasil de todos os cantos. Pesquisa, produção e apresentação: J. da Silva Vidal.

- Antes de começar a apresentar as músicas, Vidal, em alguns programas, anunciava a série à qual esta pertencia.

Em sequência à nossa série de temas musicais regionais, a exemplo do que já realizamos para a música da Amazônia, de São Paulo e do Rio grande do Sul, o nosso *Brasil de Todos os Cantos* focalizará, neste domingo, a música do estado de Minas Gerais e dentro de mais algumas semanas estaremos abordando a música do estado de Pernambuco, terra do frevo e do maracatu.

- A apresentação das músicas era feita com texto falado e contos sobre a música e o compositor, dependendo do tema.

- Em três dos onze programas ouvidos aqui, houve a presença de um professor para explicar o tema, ou a presença de um outro locutor, normalmente locutora, criando um diálogo para apresentar as músicas.

- Em apenas um dos programas, na amostragem destes onze, Vidal falou da relação das músicas apresentadas ao final do programa, o que facilitava encontrar mais informações sobre as músicas e os compositores.

- Vinheta Final:

Esperamos que o programa que agora estamos encerrando tenha sido do seu inteiro agrado, meu prezado ouvinte, com a honra de tê-lo aqui ao nosso lado durante mais este Brasil de Todos os Cantos, para o Programa Educativo do Projeto Minerva. Montagem sonora de Davidson Costa.

O programa *Brasil de Todos os Cantos* era apresentado aos domingos, de nove às dez e quinze da manhã (Setenta e cinco minutos de programa). Neste mesmo horário, no Brasil inteiro, eram apresentadas as outras versões

dos *Informativos Culturais* que foram feitas por Paulo Tapajós⁸⁹. Porém, cada estado tinha a sua transmissão, pois a veiculação era local. No caso de São Paulo, essas transmissões eram feitas pelas rádios que pediram autonomia dos programas.

2.4.2 Temas dos Programas Ouvidos

O radialista Vidal pesquisou, produziu e apresentou mais de duzentos programas⁹⁰, no entanto ele possui somente onze gravações, às quais descrevemos neste trabalho. Os temas foram escolhidos pelo próprio radialista, que seguiu as orientações dos coordenadores do Projeto, para que os programas “tivessem o caráter educativo e valorizassem a cultura nacional”⁹¹. A preferência contudo, era por assuntos que complementassem a educação formal, discorrendo sobre as datas do calendário oficial, como as festas comemorativas, natal, páscoa, carnaval, festa junina e as datas cívicas, dentre outras.

A partir dessa informação, Vidal encontrou formas de difundir a música brasileira e dentro de seu universo, propôs determinados estilos e gêneros musicais populares e urbanos, que serão descritos nos capítulos 04 e 05.

Dos programas ouvidos e registrados durante a pesquisa de campo, nove são dos programas educativos do Projeto Minerva e dois pertencem ao Studio Free. Vidal também nos informou que, algumas vezes reapresentava um roteiro já utilizado no Projeto Minerva, adaptando-o para o formato exigido pelas outras rádios em que trabalhou. Portanto todos os programas abaixo pertencem ao conjunto gravado para o Projeto Minerva, contudo os de número seis e sete foram também gravados para o Studio Free.

1. Os Meios de Transporte (Projeto Minerva)
2. As Músicas de Minas Gerais (Projeto Minerva)
3. A Música Popular Brasileira e os Caminhos da Infância (Projeto Minerva)

⁸⁹ Ver SAROLDI & MOREIRA, 1988.

⁹⁰ Vidal em Entrevista em Dezembro de 2009.

⁹¹ Idem.

4. Sons do Violão (Projeto Minerva)
5. Os mais Populares Cantos de Nossa Terra (Projeto Minerva)
6. O Natal Brasileiro 1 (*Studio Free*)
7. O Natal Brasileiro 2 (*Studio Free*)
8. A Fase Ingênua da MPB (Projeto Minerva)
9. A Viola Caipira (Projeto Minerva)
10. Instrumentos de Sopro (Projeto Minerva)
11. Feito por Gente Grande para Gente Pequena (Projeto Minerva)

Dos onze programas, quatro não abordam especificamente temas musicais. São eles: “Os meios de Transporte”, “O natal Brasileiro 1 e 2” e o “Feito por gente Grande para gente pequena”. No entanto, todos estes foram desenvolvidos por Vidal a partir, principalmente da Música Popular Brasileira, tomando-a como foco principal.

Os programas musicais consistiam principalmente em distinguir características musicais das regiões e dos estados brasileiros. Revelar a autêntica música sertaneja, o samba, o chorinho, as valsas, as canções de protesto, as marchas para bandas e as músicas eruditas brasileiras.

Vidal listou também outros temas de programas que ele criou, ao longo destes cinco anos, como radialista responsável pelos *Informativos Culturais* do Projeto Minerva para a Rádio Bandeirantes. Dentre eles estão as histórias e músicas de artistas, como por exemplo, a pianista e compositora Lina Pesce, a pianista Eudóxia de Barros e o maestro Portinho, músicos populares como Chico Buarque, Luiz Gonzaga, Adoniran Barbosa e Nelson Gonçalves, a música erudita brasileira - O Barroco Mineiro com Lobo de Mesquita, músicos eruditos que se iniciaram em bandas, como Carlos Gomes. Além disso, ele cita diversas séries como a de compositores brasileiros, a de instrumentos musicais, a de músicas de Bandas e de músicas folclóricas de outros países: Portugal, Itália e Rússia⁹².

⁹² Os nomes de outros programas foram confirmados pelos *Scripts* originais. Ver no Anexo XIV.

2.5 REPERTÓRIO MUSICAL DOS PROGRAMAS DE J. DA SILVA VIDAL

O repertório musical de Vidal foi transcrito a partir da audição das fitas de seu acervo, da amostragem dos programas disponibilizados. Elas nos revelam suas preferências musicais, classificadas por ele como “músicas de qualidade”, ou a autêntica música popular brasileira. Embora entendamos que este conceito de “qualidade” é uma associação das características destas músicas tendo como referência os parâmetros da música européia. No entanto, a música brasileira, principalmente a de origem rural, foi também valorizada e relacionada com os termos “autêntico” e “folclórico” que serão analisados no capítulo 04.

Em alguns programas deste acervo, não conseguimos ouvir as músicas ou entender as informações devido aos ruídos de desgaste da fita cassete. Como eles foram ouvidos na presença do radialista, durante a pesquisa de campo, procurei investigar todas as dúvidas. Porém, ele não se lembrou de alguns detalhes com precisão, como as datas, nomes de músicas, compositores ou dados dos programas. Por causa disso, algumas consultas foram feitas com outros informantes, como por exemplo, sua esposa, sempre presente e atenta, ou em sites para complementar dados relevantes. No entanto, alguns aspectos sobre a memória serão tratados no próximo capítulo, onde consideramos significativas as recordações e os esquecimentos, na técnica de história oral.

Em cada um dos programas, procurei destacar, em negrito, as músicas enfatizadas pelo radialista na hora da audição, chamando atenção para os diversos gêneros musicais brasileiros, os arranjos, as construções melódicas, ao qual ele associava com as regiões brasileiras, as rítmicas, a poesia e a construção das letras.

Nesta amostra de onze programas, utilizados por Vidal, estão a música “sertaneja de raiz”, que ele atribuía ser a “verdadeira música caipira”, autêntica do homem do campo, utilizada principalmente nos programas 1- Os Meios de Transporte; no 03 - As músicas do Estado de Minas Gerais; no programa 05 - Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra, e no programa 09 - A Viola Caipira.

Outro gênero contemplado foi o das músicas para bandas marciais, utilizadas nos programas natalinos 6 e 7 para o Studio Free, nos programas infantis nº 3 e 11 e também no Programa 10 - Instrumentos de Sopro. As valsas e chorinhos, do início do século, tiveram lugar nos programas 4 - Sons do Violão; 5- A Fase Ingênua, no de nº 08, nos programas infantis e natalinos. Outros gêneros que identificamos e que permeiam todos estes, são os de canção urbana, canção de massa e canção de protesto. Estes últimos serão relatados no capítulo 5.

Para esta pesquisa, o radialista não autorizou que fosse colocada a transcrição dos scripts ou áudio dos seus programas, na íntegra. Vidal solicitou que apenas divulgássemos o material com fins acadêmicos. Sendo assim, optamos por inserir pequenos trechos das apresentações das músicas consideradas mais significativas por ele em cada programa⁹³. Vidal nos revela algumas das características filosóficas das várias áreas culturais que os programas abarcaram. Uma delas, talvez a principal e a mais polêmica, era a visão educacional de um projeto de educação a distância, baseada no modelo tecnicista, trabalhando com informações e conceitos cristalizados, como o conceito de folclore. A construção de uma identidade brasileira, ufanista por um lado e deturpada com a crescente importação dos costumes americanizados, difundidos pela mídia nos anos oitenta, por outro lado, deixou o radialista perplexo com a ideologia veiculada durante o regime militar. Ele criticou o sistema vigente, mas algumas idéias ele assentia, como por exemplo, a sua exaltação às bandas marciais. Tudo isto Vidal deixou transparecer, de forma velada e explícita, em seus programas e posteriormente em suas entrevistas para pesquisa de campo, relatada no próximo capítulo.

Vidal relatou que embora apreciasse fazer seus programas, ele se sentiu muitas vezes sobrecarregado, devido à falta de infra-estrutura para melhor qualificar o pessoal e para integrar as equipes. Ele entregou para a Rádio MEC um programa por semana, durante cinco anos.

Segue a lista dos programas disponíveis para a pesquisa por Vidal, com o repertório⁹⁴:

⁹³ Ver CD da dissertação, com lista no Anexo XVI.

⁹⁴ Alguns trechos destes programas estão disponíveis no CD em anexo.

2.5.1 Projeto Minerva 01 – Os Meios de Transporte

1. “Canoeiro” (de Dorival Caymmi, com ele)
2. “Canoeiro” (de Nilo Amaro e Simão com os Cantores de Ébano)
3. “Jangada” (de João de Barro e Alberto Ribeiro com Inezita Barroso)
4. “Jangada” (de [...] com José Tobias)
5. “A Jangada Voltou Só” (de Dorival Caymmi com Ele)
6. “O Jangadeiro” (de Aldemar Tavares e Stefânio de Macedo com o Coral do Maestro Zico Marzagão. Coral De Ouro Da Rádio Record)
7. “Canção do Tropeiro” (de Barbosa Lessa com Chico dos Titulares do Ritmo)
8. “Moda da Mula Preta” (de Torres com ele e Florêncio)
9. “Cavalo Zaimé” (de Torres com Rolando Boldrin e a Gaita do Geraldo dos Titulares Do Ritmo)
10. “Carro de Boi” (de Mariz Freire com Sebastião ...)
11. “Mestre carreiro” (de Torres com Rolando Boldrin)
12. “Leva esse” (de Ventura Tamiris com ele e demônios da Garoa)
13. “Trem das Alagoas” (de Valdemar Henrique com ele e Inezita Barroso)
14. “Maria Flor [...]” (de Luiz Vieira com ...)
15. “Peguei Um Ita no Norte” (de Dorival Caymmi com os Cantores de Ébano)
16. “A Conquista do Ar” (de Eduardo das Neves e os Titulares do Ritmo)
17. “Trenzinho do Meu Brasil” (Com Mário [...] e os Titulares do Ritmo com arranjo do Chico)

O primeiro programa foi considerado especial pelo radialista, que deu ênfase à audição da música “*Trenzinho do meu Brasil*”, com arranjo de Chico Nepomuceno e a interpretação do grupo de cantores cegos, Titulares do Ritmo⁹⁵.

⁹⁵ Um grupo de Cantores, que segundo Vidal, foi criado baseando-se num grupo de cantores franceses, mas se superaram. No Anexo V, há uma cópia da contracapa do disco dos Titulares do Ritmo onde Vidal escreve sobre eles. Ver na Discografia do Acervo de Vidal, ver fotos de alguns exemplares de discos do grupo, no Anexo XV.

O apito anuncia na música um trem de ferro e a gaita faz um ostinato onomatopéico do trem. Vidal diz que eles fizeram uma viagem musical pelo Brasil, “escuta a gaita imitando o barulho do trem”.

A música faz um “passeio pelos estilos musicais de todas as regiões brasileiras⁹⁶”, um *pot-pourri* com canções, consideradas pela mídia até os anos oitenta, como “folclóricas”, dentre elas: *Ê São Paulo*, *Belém do Pará*, *Paraíba*, *Pernambuco Frevo Vassourinhas*, *Você já foi à Bahia*, *Oh Minas Gerais*, *Prenda Minha*. A batucada de samba introduz a música *Cidade Maravilhosa*, se referindo ao Rio de Janeiro. Todas estas músicas são conduzidas pelo som do trem. Quando a música passa pelo frevo, Vidal comenta que o gênero musical está fazendo cem anos agora, “nasceu em 1908”.

Esta música passou a representar no decorrer da pesquisa, como a que melhor sintetiza os conceitos de Vidal, sobre “*música popular brasileira*”, “*música folclórica*”, “*música de raiz*” e a busca de uma “*autenticidade*”⁹⁷ da música brasileira, que ele quis transmitir aos seus ouvintes – alunos. Além de ter essa origem “folclórica”, e de remeter aos vários estados do país, ela foi completamente orquestrada e arranjada para o grupo vocal de cantores que se formou aqui, em Belo Horizonte, no instituto São Rafael de Minas Gerais, para deficientes visuais. O nome do grupo - Titulares do Ritmo - reforça também a proposta da criação de uma identidade nacional baseada no ritmo.

Músicos e poetas de nossa terra que cantaram na pauta e nas rimas do canoeiro[?], jangadeiro e o tropeiro, contemplavam agora o trem de ferro, buscando inspirações. [...] O trem apitou e levou meu bem, soltando faíscas como o belzebu das lendas nórdicas, o trem de ferro iluminou o vale. Na noite escura, o trem de ferro é uma serpente luminosa que vence a serra e abraça o espigão. O nosso trem que levou Maria, trouxe Laura, meu doce bem.

Acreditamos, prezado ouvinte, que nenhum meio de transporte no Brasil recebeu tantas rimas e tantas melodias. (VIDAL, Programa 01).

Neste primeiro programa, Vidal utilizou as músicas para enfatizar o transporte ferroviário. Algumas músicas são consideradas como as autênticas

⁹⁶ De acordo com a descrição dada pelo radialista na hora da audição. Dezembro de 2009.

⁹⁷ Todos estes conceitos serão discutidos no capítulo 04.

músicas sertanejas, caipiras, como as modas de viola, com temas lembrando os transportes do interior do Brasil.

2.5.2 Projeto Minerva 02 – A Música do Estado de Minas Gerais

1. “Chorando Baixinho” (Abel Ferreira. Não Tocou)
2. “É a ti Flor do Céu” (Seresteiro Geraldo Tavares - Autor Desconhecido)
3. “Peixe vivo” (Orquestra Blumenau Catarinenses)
4. “Elvira Escuta” (Seresteiro Geraldo Tavares - Conjunto de vozes femininas e grupo de serenata Waldir Silva)
5. “Saudades de Ouro Preto” (Valsas Brasileiras -Título Original: Laura - Do estudante João Batista do nascimento. 1903)
6. “Dança do retiro, Dança da caçada de escravos e Cantiga de São Gonçalo” (Eli Camargo)
7. “Sebastiana da Silva” (Waldir Silva de Rômulo Paes Compositor)
8. “Viola de Bolso” - (letra de Carlos Drummond de Andrade, e música de Teo Azevedo)
9. “Dengoso” - Chorinhos para violão. (José Vieira)
10. “Na loja do Mestre André” (Domínio Público)
11. “Telegrama Musical de nós dois” (Waldir Silva)
12. 12) “Veludo” (Waldir Silva)
13. “Cálice Bento” (Teo Azevedo)
14. “Calangada” (Teo Azevedo)
15. “Valsa Para Violão” – (Mozart Bicalho)
16. “Ouro Preto” / “Manto” / “Moda do Tio Geraldo” – (Francisco Mario)
17. “Oh Minas Gerais” (com Titulares do Ritmo)

O segundo programa fez parte de uma série de programas que apresentava músicas oriundas dos estados brasileiros com canções de domínio público, porém orquestradas ou gravadas pelo grupo da rádio.

Para apresentar a música 06, Vidal referencia as músicas de origem negra, com a atenção voltada para as características do arranjo e da procedência da música. Sendo esta ressaltada pelo folclorista Rossini Tavares de Lima.

E para atender a sempre crescente força de trabalho nas minerações de ouro e pedras preciosas, Minas Gerais recebeu grandes contingentes de negros de escravos e, conseqüentemente, as danças e músicas mineiras estão repletas da influência das manifestações negras. Recolhidas pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, podemos oferecer dois terços do folclore mineiro, com a presença marcante do negro escravo. A primeira delas foi recolhida na cidade de Itaúna, a oeste de Minas Gerais, com o título de “Dança do retiro” e “Dança da Caçada”. A segunda pertence ao folclore do sul de Minas, da região de Machado. “Cantiga de São Gonçalo”. Os arranjos musicais foram realizados pelo Maestro Jorge [...]. A intérprete é a cantora e folclorista Eli Camargo. É um bonito o folclore mineiro de origem negra. (VIDAL, Programa 02)

[Música 6: “Dança do Retiro” e “Dança da Caçada”/ “Cantiga de São Gonçalo”]

A segunda música destacada, a de nº 10, é apresentada da seguinte forma:

Na história da cidade de Mariana, onde nasceu o inconfiante mineiro Cláudio Manuel da Costa, um dos mais célebres poetas brasileiros, e onde Alphonsus de Guimarães, outro generoso poeta mineiro, poetou e foi juiz de direito, encontramos uma das mais populares cirandas e cirandinhas do nosso folclore infantil – “Na Loja do Mestre André”.

Vamos ouvir do folclore infantil, da história da cidade de Mariana, um bonito tema das nossas cirandas e cirandinhas “Na Loja do Mestre André” com a cantora Solange Maria e coral infantil, orquestra e arranjo do maestro Antônio de Madureira. (VIDAL, Programa 02).

2.5.3 Projeto Minerva 03 – Música Popular Brasileira e a saudade da infância

1. “Cirandas e cirandinhas” - (*Pot-pourri* do folclore infantil brasileiro).
2. “O Pião” (Com Dorival Caymmi e Carmem Miranda)
3. 3)“Meus Tempos de Criança”. (Araulfo Alves com ele)
4. “Meus Tempos de Criança”. (Um arranjo para cavaquinho, de Benedito Costa).
5. “Garoto de Rua” (René Bittencourt, com o cantor Augusto Calheiros).
6. “Hoje é domingo”, “Na loja do mestre André e “Mando tiroliro. (Solange Maria e coral infantil).
7. “Cantiga Antiga” (Sílvio César dele e de Gilvan).

8. “Bandinha Aurora” (os Titulares do Ritmo, arranjo do Chico [...] e Vítor Simão).
9. “Velho Realejo”(valsa de Custódio de Mesquita e ... Cabral).
10. “Pé-de-moleque”, (choro de Jacó Bandolim com ele e seu famoso regional).
11. “Caixinha de Música” (de Custódio de mesquita com Carlos Garlhado).
12. “Caixinha de Música” (de Renato Andrade).
13. “Jardim da Infância” (Natare Cristófori de Alencar).
14. “Apanhei-te Cavaquinho” (de Ernesto Nazareth com a pianista Eudóxia de Barros).
15. “Burraco de Pau” (de Carlos Gomes com a Orquestra Sinfônica de Campinas).

No terceiro programa Vidal nos diz da memória dos tempos de criança, onde ele estimula com as histórias e as músicas “a saudade dos tempos de criança”. Ele repete a música que mais gosta, do cancionero infantil, Na Loja do Mestre André.

Pião. Brinquedo de maneira piriforme, com uma ponta de ferro por onde gira, gira pelo impulso de um cordão enrolado na outra extremidade e puxado com violência e destreza. O pião roda velozmente. Fazer o pião dormir era uma técnica. Para as meninas que não sabiam girar o pião, [...] ele era colocado entre o polegar e o indicador, o pião feminino também girava em alta velocidade, mas era coisa de menina que nenhum menino aceitava. O bom mesmo era envolver o corpo do pião com a corda, dar um golpe de mestre e sentir o brinquedo masculino, sim senhor!

O menino de hoje conhece o pião? Acreditamos que não. O consumismo não admite brinquedos de artesanato. Para que criar um brinquedo, se na loja mais próxima há um amontoado deles? O pião, como brinquedo, entrou para a história da música popular brasileira através do compositor e cantor Dorival Caymmi. Nesta composição, Caymmi descreve todas noções do brinquedo. A entrada do pião na roda, o pião no chão batido, o pião saltando sobre os acidentes dos tijolos, o peão dormindo, o piano...ou melhor, o peão cantando, ou assobiando. (VIDAL, Programa 03)

Na música “O Pião Entrou na Roda”, Vidal conta a história do brinquedo, já considerado antigo nos anos de 1980.

2.5.4 Projeto Minerva 04 – Sons Do Violão

1. “Greensleeves” (Anônima Sec. XVI).
2. “Abismos de Rosas” (Américo Jacomino).
3. “A Marcha dos Marinheiros” (Canhoto).
4. “Gotas de Lágrimas” (Mozar Bicalho).
5. “Largo Azul” (Armando Vidigal).
6. “Sons de Carrilhões” (João Pernambuco).
7. “A voz do violão” (Francisco Alves e).
8. “Violão Sardinha e Pão” (... samba)
9. “Motivo Barroco” (Celso Machado).
10. “Magoado” (Guilhermano Reis).
11. (de fundo): *Pot-pourri* de canções folclóricas tocadas no violão

O programa 04 nos mostra a presença de outra série, a dos instrumentos musicais e tiveram vários programas dedicados a eles, divididos principalmente em naipes: cordas, sopros metal- madeira, percussão e teclados. A novidade neste programa foi a narração do *script* feita por três pessoas: Vidal, uma locutora e o professor de violão Armando Vidigal, convidado pelo radialista e dá uma aula sobre as possibilidades musicais do instrumento.

Agora, a primeira notícia do violão em forma de oito, data mais ou menos de 1255, quando o rei Afonso X da Espanha, chamado “O *sábio*”, publicou na cidade de Toledo, suas cantigas de Santa Maria, onde o violão em forma de oito aparece pela primeira vez, com quatro cordas e com a seguinte afinação, que o professor Armando Vidigal vai agora nos oferecer.

Armando Vidigal (AV): Bem, a primeira afinação que o violão recebeu foi “sol, ré, sol, si”, intervalos primeiramente de quinta, depois de quarta e terça.

Seria basicamente assim, com as cordas soltas. [som do violão] (VIDAL, Programa 04).

Este convite para um professor de instrumento não aconteceu nos dois outros exemplares de programas sobre instrumentos que temos aqui, os Programas 09 e 10 - Os Instrumentos de Sopro e o programa da Viola caipira.

2.5.5 Projeto Minerva 05 – Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra

1. “Com Minha mãe Estarei” (Coral da Universidade Fluminense).
2. “Prece ao Vento” (Gilvan Chaves – Com Titulares do Ritmo arranjo de Francisco Nepomuceno).
3. “Funeral do Rei Nagô” (Canto de Funeral com Francisco Egídio).
4. “Canto de Pregão” (São Vários pregões Recife – Gilvan Chaves, Paulistano – Eli Camargo).
5. “Tutu Marambá” (Jane Vargas).
6. “Boi da Cara Preta” (José Tobias - barítono).
7. “A canção do Expedicionário 1943” (Guilherme de Almeida e Spartacco Rossi).
8. “A Embolada” (Pernambuco – Manezin de Araujo).
9. “A Festa do Arraial” (Embolada pernambucana - Manezim de Araújo).
10. “Canto do Escoteiro Brasileiro” (com Trio Trakitan).
11. “Canto do Escoteiro Brasileiro” (com Trio Trakitan).
12. “Romance das Duas Caveiras” (Alvarenga e Ranchinho).
13. “Drama de Angélica” (Alvarenga e Ranchinho).
14. “O que que ocê foi fazê no mato Maria Chiquinha” (de G. Figueiredo e ... Bôscoli com Sônia A... e Evaldo Correa).
15. 15) “Entreveiro no Jacá” (De Barbosa Neto, com ele).
16. “Cantos Infantis: Mando Tiro” (Solange e Coral Infantil).
17. “Loja do Mestre André” (Solange e Coral Infantil).
18. “Tico-Tico no Fubá” (de Zequinha de Abreu com arranjo e orquestra do maestro Simonetti).

A sátira brasileira inteligente nasceu com Gregório de Mattos. E devemos a ele a sofisticação da alma popular e mais tarde a embolada, o mais puro de todos os cantos satíricos. A embolada como canto de sátira nasceu no nordeste brasileiro. E apesar do obscurantismo musical que domina a tanto tempo a nossa sociedade, a embolada ainda é cultivada na mais sofrida região de nossa terra.

Entre 1930 e 1950, a embolada como canto de sátira atingiu o seu auge e fez nascer o disco maior

Vamos ouvir o canto de sátira de Manezim de Araújo. Primeiramente satirizando a crise econômica de sua época. E depois glosando costumes e modismos...

Dia 40 e A Festa do Arraial. Dois cantos de sátira de Manezim Araújo. Preste atenção prezado ouvinte, para glosar com a crise, Manezim criou "O Dia 40". (VIDAL, Programa 05).

Este programa foi iniciado com uma música de procissão religiosa. Em seguida uma das músicas de seresta mais tocadas, Prece ao Vento. A terceira música, faz menção a um rei nagô e foi gravada pelos *Titulares do Ritmo*, com arranjo de Francisco Nepomuceno. O tratamento estético é baseado na música européia, com vozes impostadas. No capítulo 04 na página 115, será feita uma análise mais detalhada, com trechos do *Script* da apresentação das músicas. Consideramos este programa um dos mais importantes do ponto de vista musical, por possuir variedades estilísticas do cancionário popular brasileiro, que foi explorado por Vidal.

2.5.6 Programa 06 Studio Free - Natal Brasileiro 1

(Não pertencia ao conjunto de programas apresentados para o Projeto Minerva, e o formato é diferente, com menos músicas e mais narrações.)

Total de horas: 29':23"

1ª Fase - Religiosa

Após 8 minutos de introdução sobre o natal

1. "Vinde Nós Dois" (do Padre José Maurício Nunes Garcia com o Coro e Orquestra da Matriz da Glória em Latim, que precedia a Missa do Galo).

2ª Fase - O Folclore do Natal Brasileiro

2. "História da Folia de Reis" (Moreno e Moreninho)

3. Pastorio alagoano e sergipano: Eu sou uma Borboleta - Ó São José – Somos as Pastorinhas de Belém - Adeus senhores já vem chegando a madrugada (com Ely Camargo)
4. Música (com a banda do Sebastião Vianna)

Vamos tentar descrever primeiramente a folia de reis. Musicalmente o grupo lhes oferece os seguintes instrumentos: uma ou duas rabelas, duas violas, dois violões, dois cavaquinhos, uma sanfona, um gongo, um surdo, um triângulo, um xique-xique, um pandeiro, um reco-reco e um apito.

Socialmente, o grupo nos oferece: um mestre violeiro, um contra-mestre, o alferes da bandeira, dois ou três palhaços que são os únicos que dançam e fazem piruetas, etc. A principal finalidade do grupo era angariar donativos para a festa dos santos reis. O folguedo representa, na verdade, a visita dos reis magos ao menino Jesus.

A parte cantada possui a seguinte divisão: peditório, agradecimento e despedida. No estado de Minas Gerais, onde a fixação da folia de reis foi mais acentuada, o grupo inicia sua peregrinação pelas fazendas, sítios, vilas, povoados e mesmo cidades, no primeiro sábado de dezembro e faz a última visita no dia 5 de janeiro, véspera do dia de reis, 6 de janeiro. Manda a tradição que nas casas onde estão montados presépios, a folia de reis deve entrar, adorar a imagem do Jesus menino, e em seguida cantar. A gravação que ouviremos nos conta a história da folia de reis, junto ao presépio, num tema recolhido no sul de Minas, por Moreno e Moreninho. (VIDAL, Programa 06)

2.5.7 Programa 07 Studio Free - Natal Brasileiro 2

1. “Pastorinhas” Canção do Sec. XVIII (Com Inezitta Barroso)
2. “Boas Festas” (Assis Valente Arranjo de Francisco Nepomuceno)
3. “Meu Papai Noel” (Palhaço Carequinha)
4. “Natal das crianças” (Coral Infantil)
5. “O Pinheiro de Natal” (Coral Infantil)
6. “Tema Natalino do Folclore” com Banda de música. (Marcha Maxixada)
7. “Natal Brasileiro” (Ernesto Itanhanhém – Titulares do Ritmo)

Na área musical religiosa popular, no primeiro domingo de dezembro, saem às ruas os bandos alegres das pastorinhas, cantando e anunciando que o natal vai chegar. Oriundas talvez, do século dezessete, as pastorinhas se fixaram em toda a nação portuguesa, no

séc. XVIII. Esta bonita música que vamos ouvir agora vem do Século XVIII e se fixou definitivamente no Brasil, após a chegada de Dom João VI, em nossa terra. (VIDAL, Programa 07).

Estes dois programas são de meia hora cada um e também foram apresentados para o Projeto Minerva, mas Vidal não possui as respectivas gravações. Vidal procurou realçar as características do que é um natal europeu e brasileiro, principalmente através do repertório que valoriza as bandas do interior e a folia de reis. Fez diversas críticas ao consumismo e embora seja ateu, ele valoriza os encontros familiares proporcionados pelas festas.

2.5.8 Projeto Minerva 08 - A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira

1. “Sofres porque queres” (de Pixinguinha, com ele Benedito Lacerda).
2. “Branca” (de Zequinha de Abreu com Jacob do Bandolim, orquestra do Maestro Mozart Brandão).
3. “Aurora” (Zequinha de Abreu, com Jacob do Bandolim, orquestra do Maestro Mozart Brandão).
4. “Gargalhada” (de Pixinguinha, com o flautista Carlos Rato).
5. “O despertar da montanha” (Eduardo Souto, com Dilermando Reis e orquestra do maestro Radamés Gnatalli).
6. “Só teu amor” (Canto dos Rouxinóis).
7. “Sururu na cidade” (de Zequinha de Abreu, para a orquestra e arranjo do Maestro Portinho).
8. “Levanta poeira” (de Zequinha de Abreu, com o maestro Portinho).
9. “Noite cheia de Estrelas” (de Cândido das Neves com Rouxinóis e Orquestra).
10. “Apanhei-te, Cavaquinho” (de E. Nazareth com Evandro do Bandolim).
11. “Odeon” (de Nazareth com Evandro do Bandolim).
12. “Fandango” (de Marcelo Tupinambá, com Eli Camargo).
13. “Gosto que me enrosco” (de Sinhô com Mário Reis e Orquestra do Maestro Gaia).
14. “Dorinha, meu amor” (José Francisco de Freitas, com o cantor Solón Salles).

15. “Rapaziada do Brás” (Alberto Marino, com Jacob do Bandolim e Orquestra).
16. “Tico-tico no fubá” (de Zequinha de Abreu. Orquestra e Arranjo de Enrico Simonetti).

No Capítulo 04 será analisado com mais detalhes este programa, que segundo o radialista, retrata o que ele denominou como “A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira”.

Na audição de hoje, do nosso *Brasil de todos os cantos*, estaremos encerrando a série “A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira”.

O compositor e pianista Zequinha de Abreu, através de sua composição maior, o chorinho “Tico-tico no Fubá”, interrompemos a nossa narrativa no ano de 1917 e hoje, estaremos completando o nosso trabalho, que terá como objetivo os grandes sucessos musicais de 1918 até 1919, **quando terminou a fase ingênua e teve início a fase de ouro da música popular brasileira**⁹⁸.

Marcelo Tupinambá escreveu seu primeiro fandango em 1928. Mas foi somente no ano seguinte, que sua música conquistou todo o Brasil através da gravação sonora. Claro, a gravação original não tem condição de reprodução. Entretanto, não deixaremos de ouvir o seu bonito “Fandango”, através da cantora e folclorista Eli Camargo. E depois de Marcelo Tupinambá, ouviremos novamente Sinhô, através de uma gravação realizada em 1975, pelo cantor da fase de ouro da música popular brasileira, Mário Reis. Sinhô escreveu o samba-maxixe intitulado “gosto que me enrosco”, no ano de 1928. O arranjo para a Orquestra desta popular composição de Sinhô foi realizada pelo maestro Gaia, que também conduz a sua orquestra. (VIDAL, Programa 08).

2.5.9 Projeto Minerva 09 - A Viola Caipira

1. “Seleção de Pagodes” [?] (Tião Carrero)
2. “Canto do Rouxinol” (Zé do Rancho)
3. “Raízes Ibéricas” (Renato de Andrade)
4. “Toque do Capeta” (Zé Côco do Riachão)
5. “Meu Limão Meu Limoeiro” - (Julião)
6. “Chorinho” (Com o violeiro Julião)

⁹⁸ Grifo nosso.

Este foi o programa mais danificado, pois não foi possível a audição até o final da fita cassete, devido aos ruídos.

[...] Segundo o pesquisador e professor Ascendino Theodoro Nogueira, a viola, apesar de ser um instrumento nobre [...] o instrumento tomou conta da alma popular, principalmente na zona rural.

No entanto, há violeiros que só cultivam o estilo clássico, como é o caso do próprio professor Ascendino Theodoro Nogueira. [...] e há também violeiros que gostam do clássico e do popular, como é o caso de Renato de Andrade. Vamos ouvir a sua bonita composição “Raízes Ibéricas”, onde ele nos exhibe toda a sua virtuosidade, inteira [...] para a viola caipira. (VIDAL, Programa 09)

2.5.10 Projeto Minerva 10 - Instrumentos de Sopro

1. “Primeiro Amor” (de Pattápio Silva).
2. “Gargalhada” (de Pixinguinha).
3. “...Valsa” Clarineta... (Fita com ruído, não dá para identificar)
4. “... Clarone” - Chorinho (Fita com ruído, não dá para identificar)
5. “Samba Sem Viola” (de José Dias).
6. “Bola Preta” (de Jacob...).
7. “Linda flor que morreu” (de Ariovaldo Pires e Jota Soares com Abel Ferreira).
8. “Saxofone, por que chora” (de Renatinho com Abel Ferreira).
9. “Volúpia” (de Alcides Amaral).
10. “Tiro de meta” (de Batista Moraes).
11. “Rua do Coqueiro” (de Hervê Cordovil com Filomeno dos Santos e banda da Polícia Militar de SP).
12. “Bem-te-vi atrevido” (de Lina Pesce com Altamiro Carrilho).
13. “Tico-tico no fubá” (de Zequinha de Abreu com Altamiro Carrilho).
14. “Tuba Fantástica” (com a Banda Real Holandesa).
15. “O Guarani” (de Carlos Gomes com a Banda do Corpo de Bombeiros).

Existe um instrumento na banda de música que poucos prestam atenção na sua presença e na sua valiosa participação. Estamos nos referindo ao bombardino, cujos sons estão abaixo do trombone e acima do contra-baixo. Tecnicamente, o bombardino é um baixo e

participa de qualquer peça para banda de música, como instrumento de harmonia, realizando maravilhosos contra-cantos. Dificilmente empregado como instrumento solista, o bombardino é, por isso mesmo, desconhecido no grande público.

[...] Segundo alguns pesquisadores, o bombardino é de origem italiana e é registrado, pela primeira vez, em meados do século passado.

[...] Em 1964, em janeiro ou fevereiro, não estamos certos, o maestro e compositor Hervê Cordovil escreveu um maxixe intitulado “Rua do Coqueiro”, que foi gravado pelo bombardinista Filomeno dos Santos, apoiado pela banda da polícia militar do estado de São Paulo. Vamos ouvir este bonito maxixe do mestre Hervê, e chamamos a sua atenção, prezado ouvinte, para a sustentação da nota “fá”, durante a execução, o que não é nada fácil porque o instrumento, dado o seu porte, exige grande quantidade de ar. (VIDAL, Programa 10).

2.5.11 Projeto Minerva 11- Feito Por Gente Grande Para Gente Pequena

1. “Hoje é Domingo/ Fui na Loja do mestre André” (Solange Maria e coral infantil)
2. “Canção da Garoa” - Pirulim (Solange Maria e coral Infantil).
3. “ Palhaço de Circo - Com coral Adulto masculino (Tilulares?).
4. “A Criançada” (Padre Zezinho - Os Canarinhos ... da Capital paulista).
5. “Giro-flê giro-flá” (arranjos e regência do maestro Antônio Madureira, Solange Maria e coral infantil).
6. “A canoa virou” (Música de Banda).
7. “*Pot-pourri*: Constança / ...” (Cantada...e Coral Infantil).
8. “Tuba Fantástica” (Com a Banda Real Holandesa).
9. “ *Pot-pourri*: Tutu Marambá - Dorme”
10. “Boi, Boi, Boi da cara preta”
11. “Lá naquele Morro” (Antônio Madureira Coral Infantil).
12. “Lá em cima daquela montanha” (Antônio Madureira e Coral Infantil).
13. “A Brincadeira do Eco - Grupo da Palhoça”
14. “*Pot-pourri* de canções folclóricas no violão
15. “Estrela Polar” (Vinícius de Moraes e coral infantil).

“Giro” é um substantivo masculino que significa um movimento em torno de si mesmo, ou em volta de um objeto. “Giro” é também rodeio, passeio e até uma divagação para os poetas. Não sabemos se o “giroflê” é de fato uma flor, ou uma palavra inventada como “giroflá”. O certo é que para as meninas que brincam de roda, o “Giroflê, giroflá” é

uma cantiga que vai e vem, acompanhando os passos da solista e de todas as participantes. Há perguntas e respostas em cada quadro da brincadeira musical. O curioso é que a segunda estrofe de cada palavra só tem duas palavras: Giroflê, giroflá. Normalmente, esta bonita música de roda tem treze quadras e conseqüentemente treze “giroflês e giroflás”.(VIDAL, Programa 11)

Com exceção de duas músicas, a “Banda Real Holandesa” (canção de tuba) e “Greensleeves” utilizadas nos programas 10, 11 e 04, todas as outras se constituem do repertório de canções brasileiras.

Todas as gravações escolhidas por Vidal são de seu acervo particular, constituídas de fonogramas, em formato de discos de vinis, o LP, que lhe foram entregues, em sua maioria em mãos, pelos próprios artistas compositores, maestros e músicos constituindo um acervo de discos de “vendagem proibida”. Em sua grande maioria músicos locais, da Região Sudeste do Brasil, principalmente os músicos que frequentavam as dependências da Rádio Bandeirantes, dentre eles estão os Titulares do Ritmo, Adoniran Barbosa, Geraldo Vandré e Luiz Gonzaga, que foram os mais citados.

A música “Na loja do mestre André” aparece em quatro destes onze programas, segundo o radialista foi uma das músicas que ele ouviu na infância e que mais gostava. Ele ressaltou em seus programas infantis as brincadeiras com a linguagem, os trocadilhos explorados pelos compositores e a importância para ele de estimular a inteligência das crianças de forma lúdica.

Apenas em alguns trechos destes onze programas, Vidal inseriu as músicas eruditas brasileiras, com pesquisas feitas em acervos, como o do musicólogo Curt Lange⁹⁹, nos livros de Mário de Andrade e folcloristas como Luís da Câmara Cascudo.

Dentre estas músicas estão principalmente as de Carlos Gomes e as missas de Emerico Lobo de Mesquita. Algumas destas músicas eram apresentadas de forma indireta, como fundo musical na introdução dos programas. Incluímos também nesta categoria “erudita” as músicas da “Fase Ingênua”, dentre elas, compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha

⁹⁹ O acervo do musicólogo Curt Lange, hoje pertencente a UFMG.

Disponível em <http://www.curtlange.bu.ufmg.br/pinico_pgs/pinico01.htm>, acessado em maio de 2011.

Gonzaga e Pixinguinha. Estas músicas representavam a “pureza” da composição musical do início do século, onde acreditava-se que elas ainda não haviam se mesclado com a cultura urbana, passando por isso, a ser idolatrada.¹⁰⁰

2.6 OS PROGRAMAS PARA O STUDIO FREE

00'36" – Apresentação: De seus estúdios, localizado na Alameda Campinas, 856, em São Paulo, o *Studio Free*, apresenta, com montagem sonora de Alberto Pastre, pesquisas, redação e narração de J. da Silva Vidal, “*Natal Brasileiro*”.

Dois dos onze programas ouvidos foram feitos também para o Studio Free, uma rádio particular que desenvolveu um trabalho paralelo para outras emissoras. Os dois exemplares descritos no tópico anterior são de programas natalinos. Ambos feitos por Vidal e também apresentados no Projeto Minerva.

No seu livro “*Informação no Rádio, os grupos de poder e a determinação do conteúdo*”, Gisela Ortriwano (1985) diz que o *Studio Free*, do radialista Valter Guerreiro, foi uma inovação dos anos setenta na rádio. Ele consistia em uma “agência de produção radiofônica, que produzia programas com artistas famosos e assuntos de interesse do momento, vendendo as gravações para emissoras de menor porte.” (1985, p. 25) Esse estúdio “atingiu mais de 400 emissoras, em todo território nacional, fornecendo a programação e o patrocinador, com o intuito de levar às pequenas emissoras uma programação atualizada” (ORTRIWANO, 1985, p. 25).

Os programas que Vidal fez para o Studio Free tiveram formatos parecidos com os que ele fez para os programas do Projeto Minerva. Em ambos os casos ele disse ter tido total liberdade para confeccionar seus programas, fazendo os roteiros e inserindo as músicas que ele considerasse mais adequadas aos temas.

¹⁰⁰ Este conceito será tratado no capítulo 04.

Vidal conta que a experiência na “Rádio Free” foi positiva, pois ali ele teve oportunidades de desenvolver outros programas educativos diferentes do Projeto Minerva e ter contato com outros artistas, como por exemplo, Luiz Gonzaga. Porém, manter um studio particular era muito difícil e após um ano de funcionamento ele fechou as portas, não resistindo às pressões políticas e financeiras pelas quais o país passava.

2.7 O CONTADOR DE HISTÓRIAS

Uma característica que observamos na maioria dos programas do radialista Vidal foram os contos criados por ele, valorizando a música, as festas populares e os compositores. Não tivemos ainda como constatar se isso foi um padrão aplicado a todos os programas educativos da mesma época, mas foi com certeza um traço do estilo radiofônico de Vidal, evidenciado pelos seus ouvintes e colegas radialistas, mesmo em outros programas que não tinham a proposta educativa como o “Rua da Saudade 1040”, veiculado pela Rádio Tupi nos anos 60. Em quase todos os programas, independentemente de serem do Projeto Minerva, suas introduções ilustraram e enfatizaram seus temas.

Alguns destes trechos foram selecionados e apresentados abaixo. Nos programas infantis, Vidal procurou ressaltar a imaginação do universo da criança, contando as histórias de seu personagem o “João Contrário”:

“Era o dia 32 de onzembro de mil novecentos e muitos, não era segunda e nem terça-feira e sim primeira-feira, às dez horas de meia-noite e certinha, o Sol brilhava na escuridão da noite, quando descia por uma rua acima uma donzela com quatro filhos nos braços, todos nus e com as mãos nos bolsos. Com o frio do calor e naquele silêncio profundo, eles gritavam: “Por que 10 e 10 não são 20, com mais 50 são 11?”. E o surdo-mudo que escutou, respondeu: “É porque são 10 horas e 10 minutos e com mais 50, são 11 horas.” (programa infantil 2)

Ainda no programa infantil ele vai instigar sobre o significado das palavras “giroflê, giroflá”:

Não sabemos se o “giroflê” é de fato uma flor, ou uma palavra inventada como “giroflá”. O certo é que para as meninas que brincam de roda, o “Giroflê, giroflá” é uma cantiga que vai e vem, acompanhando os passos da solista e de todas as participantes. Há perguntas e respostas em cada quadro da brincadeira musical. O curioso é que a segunda estrofe de cada palavra só tem duas palavras: Giroflê, giroflá. Normalmente, esta bonita música de roda tem treze quadras e conseqüentemente treze “giroflês e giroflás”. (Programa Infantil 11)

Nesta apresentação sobre as músicas de acalanto, ele faz uma observação sobre a mãe urbana dos nossos dias (nos anos oitenta), que não tem mais tempo de cantar para seu filho.

Para o povo, o acalanto é apenas cantiga de ninar. Infelizmente, o acalanto desapareceu nos grandes centros urbanos. Mamãe da cidade grande não canta mais para o filho dormir. A bem da verdade, a mamãe urbana dos nossos dias nunca ouviu falar de ‘Dorme, dorme, tutu Marambá’, ‘Boi da cara preta’, ‘Senhora Santana’, ‘Xô xô pavão’, ‘Vamos atrás da sé’, o ‘calunga’, ‘Murucututu’, ‘Boi do curral’, ‘Dorme nenê’, ‘aranha tatanha’, e outras cantigas de ninar que povoaram os nossos sentimentos até 1940, mais ou menos. (Programa infantil 11)

No programa natalino para o *Studio Free*, ele conta a história do natal e faz uma crítica ideológica sobre o “natal consumista” patrocinado pelas propagandas publicitárias no próprio rádio.

Segundo alguns dos nossos mais credenciados pesquisadores, papai Noel, como entidade fantástica dos sonhos coloridos das crianças, chegou ao Brasil, vindo da França, em 1932, mais ou menos. Foram os jornalistas profissionais, e por isso não devemos esconder esta importante informação. Papai Noel aqui chegou, pelas mãos dos nossos comerciantes, que por princípios religiosos ou por respeito ao cristianismo, não deviam usar o nome do Menino Jesus em suas promoções publicitárias. Até então, para a inocência infantil, quem trazia os brinquedos era a figura cândida do Menino Jesus. [...]

O rádio brasileiro, que se despontava como grande veículo de comunicação de massa, foi o porta voz mais atuante das promoções comerciais, para a fixação de Papai Noel. [...]

Talvez ainda influenciado pelas inteligentes formas utilizadas pela publicidade, que possibilitou a troca do menino Jesus pelo Papai Noel,

o popularíssimo palhaço Carequinha, gravou a música intitulada Meu Papai Noel. Basta ouvi-la com atenção para confirmar o que acabamos de narrar.

Segundo Vidal, estas histórias tinham o objetivo de “provocar sensações diferentes nos ouvintes, evocar sentimentos, emocionar”¹⁰¹. Com uma breve pesquisa ele procurava direcionar o ouvinte para detalhes das letras, para os arranjos musicais, as vozes, o virtuosismo do intérprete, os timbres dos instrumentos ou outras situações que se relacionassem com a importância educacional, conforme seu compromisso de ser um educador através do rádio.

Como exemplo, um dos trechos do script do décimo programa ouvido, Os Instrumentos de Sopro, apresentando a flauta. Logo depois ele apresenta alguns flautistas brasileiros e por último as composições de Pattápio Silva e de Pixinguinha.

Ninguém sabe ao certo onde a flauta nasceu. Segundo uma antiga lenda, a flauta foi inventada por um pastor de ovelhas que é considerado por quase todos os pesquisadores como o mais velho instrumento musical. Entre os povos de raça branca, a flauta foi cultivada pelos helênicos[?]. Pan, um dos mais antigos deuses da mitologia, protetor dos campos e dos pastores, tocava a flauta, segundo a crença primitiva. A flauta é formada por um tubo oco, com vários orifícios. Existem dois tipos de flautas: retas e transversais. A forma da atual flauta transversal e com chaves, foi criada pelo músico alemão Theobald Boehm, que viveu entre 1794 e 1881. A flauta geralmente é feita de ébano, uma madeira de cor negra, ou então de prata.

[...] tivemos grandes flautistas no Brasil, como por exemplo, Pattápio Silva, que foi o maior dos nossos flautistas, Dante Santoro, Benedicto Lacerda, Pixinguinha, etc. E em nossos dias Altamiro Carrilho, que ouviremos agora, primeiramente a de Pattápio Silva, “Primeiro amor”, e de Pixinguinha, “Gargalhada”; essa página musical é de difícil execução, pois nos dá idéia na segunda parte, de que há duas flautas executantes. (VIDAL, PROGRAMA 10, INSTRUMENTOS DE SOPRO)

Muitos estudos críticos foram realizados sobre o modelo educacional instituído para o Projeto Minerva, bem como o cuidado da avaliação dos alunos cadastrados e a evasão destes durante os cursos (SANTOS, 1977, p. 127 à 129). No entanto, os Informativos Culturais, dos quais pertenciam o “Brasil de Todos os Cantos”, foram considerados adequados como modelo de programas

¹⁰¹ Vidal em entrevista, setembro 2010.

educativos através do rádio, devido ao seu alto índice de audiência e à popularidade que estes programas tiveram em seus respectivos estados.

As histórias exemplificadas marcam um estilo pessoal de Vidal exercer sua função radiofônica, de acordo com sua ideologia de educar através do rádio com a música e para a música. A sua forma de entrelaçar os conteúdos e de contextualizar música e músicos marcaram os projetos desenvolvidos pelo radialista no período em que esteve diante da confecção dos programas educativos musicais.

Ao dizer para Vidal que me referi a ele como um contador de histórias, ele riu e concordou. Ele afirmou ser esta, na verdade, sua verdadeira profissão: contar histórias ¹⁰².

Descrevo a seguir, a pesquisa de campo, revelando dados da etnografia e da história oral, antes de iniciar a análise com foco na música popular brasileira.

¹⁰² Vidal em conversa informal após processo de coleta de dados, em outubro de 2011.

CAPÍTULO 3

HISTÓRIAS E VIAGENS ETNOGRÁFICAS

Neste capítulo serão narrados aspectos práticos e teóricos da pesquisa de campo. Iniciamos com a transcrição de um trecho do primeiro programa apreciado por mim na presença do radialista. A seguir serão relatadas as metodologias e técnicas abordadas, finalizando com o relato sobre a construção de um programa feito ao vivo.

3.1 O PRIMEIRO PROGRAMA E AS PRIMEIRAS HISTÓRIAS

Em sua sala de estar, J. da Silva Vidal conversa sobre nossa profissão:

Eu também já dei aula na Faculdade de Música. Fui professor de teoria e história da música, sem nunca ter frequentado uma faculdade. E mesmo assim fui contratado por uma fábrica de instrumentos de sopro para dar um curso de música. [...] Já que você trabalha com música, eu gostaria de te mostrar uma coisa.

Ele se levantou e escolheu uma dentre as várias fitas cassetes que possui ao lado de seu aparelho de som, dizendo: “Quando comprei este som ele era o melhor que tinha na praça, quem me ajudou a escolher foi um técnico da Rádio Bandeirantes. Comprei no início dos anos oitenta.”¹⁰³

Ele ligou seu aparelho e inseriu a fita calmamente. Sentou-se na poltrona, com um olhar perdido nas suas recordações.

Quando a fita começou a rodar, pude ouvir os sons com ruídos testemunhando seu desgaste. O som do violão ao fundo, grave e dissonante

¹⁰³ O seu aparelho de som é da marca Phillips, modelo três em um, que possui um *pikcup* para tocar discos de vinil, um gravador e reproduzidor de fita cassete e um rádio.

fazia a “batida” de bossa nova, apenas instrumental. Identifico a música “Águas de Março” de Tom Jobim, que continuou tocando durante a locução¹⁰⁴.

A voz do locutor era grave e indicava seriedade, veracidade. Havia clareza na dicção e ao mesmo tempo tranquilidade e expressividade¹⁰⁵:

A Rádio Bandeirantes de São Paulo apresenta dentro do programa educativo do Projeto Minerva, Brasil de Todos os Cantos! Pesquisa, produção e apresentação: J. da Silva Vidal.

Assim que o radialista foi anunciado, a música de fundo se tornou o foco e mudou para algo mais vibrante, em estilo sertanejo, com acordeão, lembrando um “forró” instrumental.

Durante esta parte instrumental, que durou trinta segundos, o radialista comentou comigo sobre a música e o compositor da mesma:

*Quem fez esta música foi um advogado da Receita Federal. Muito bom, se chama Rielinho*¹⁰⁶.

Começa a narração de J. da Silva Vidal no programa, com a música de Rielinho ao fundo:

Estamos cumprimentando cordialmente aos ouvintes da Rádio Bandeirantes e anunciando mais um *Brasil de Todos os Cantos* para o programa educativo do Projeto Minerva. Montagem sonora de Mendson Costa.

Na audição de hoje, no nosso Brasil de todos os cantos, faremos chegar até você, prezado ouvinte, uma sequência de vinte músicas de nossa terra, inteiramente ligadas aos nossos meios de transporte!

Após uma paciente pesquisa em nossa discoteca particular, conseguimos separar 52 músicas, todas elas, de uma forma ou de outra, abordando os nossos meios de transporte. Destas 52 músicas separamos vinte, pois acreditamos que as mesmas identificam-se

¹⁰⁴ Vinheta preparada pela Rádio Bandeirantes para iniciar os programas do Projeto Minerva, informação do próprio radialista.

¹⁰⁵ Ouvir trecho no CD em anexo.

¹⁰⁶ Vidal em entrevista, dezembro de 2009. Rielinho, compositor de músicas regionais brasileira, principalmente a sertaneja. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/riellino>> e <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/index.asp>> acessado em 04 de dezembro de 2010.

melhor com a nossa história musical com a história dos meios de transporte de nossa terra¹⁰⁷.

A música de fundo continuou durante 3':10”.

3':12 Ouvinte amigo, Homero, poeta épico da Grécia antiga, nos vinte sete mil e oitocentos versos da *Ilíada* e da *Odisséia*, nos relata as aventuras dos marujos helênicos e de seus barcos de transporte.

Na velha china dos mandarins, Buda o ateu que virou Deus, e Confúcio, o padrinho espiritual de Cristo, exaltam o poder da roda e com ele o transporte terrestre.

Nesse momento, o radialista fez outra intervenção durante a audição da fita: “Meu avô foi maquinista, trabalhava nas linhas de ferro, e eu vi todo o sistema dos meios de transporte ferroviário, ser substituído pelo rodoviário”¹⁰⁸.

O radialista demonstrou-se ressentido deste fato, explicando que o transporte ferroviário era mais eficiente, mais humano e mais econômico. Para ele, essa mudança significou mais um ponto da perda da identidade do país. Ele a critica inclusive no ar, na época da transmissão do programa, dando sua opinião sobre o transporte rodoviário:

25:23' – [...] chegando ao final do nosso programa desse domingo, deixando aqui a seguinte pergunta: Músicos e poetas cantaram as jangadas, canoas, navios, tropas, composições ferroviárias, aviões e caminhões. Por que nenhum músico, nenhum poeta cantou o ônibus? Simplesmente, prezado ouvinte, porque o ônibus não tem rima para oferecer [...]. O ônibus é desumano, não passa pela clave e não entra na pauta. É o único meio de transporte no Brasil que jamais foi rima para os poetas, que jamais foi canto para o músico. [...]¹⁰⁹

Em algumas audições das músicas e dos programas, Vidal parou a fita para explicar melhor os detalhes do que ele acabara de anunciar. Como por exemplo, nesse mesmo programa sobre os meios de transporte, após a fala

¹⁰⁷ Trechos do programa nº 1, *Os nossos meios de transporte*. Repertório no capítulo 02, página 53.

¹⁰⁸ Pesquisa de campo em dezembro de 2009.

¹⁰⁹ Trecho do programa “*Os nossos meios de transporte*”.

sobre o Tropeiro, ele interrompe a fita e me explica mais sobre a “Mula Madrinha”:

Deixa eu te explicar um negócio aqui...da mula madrinha... A mula madrinha usava aqueles guizos do teatro grego, né? Aqueles guizos de metal com bolinhas por dentro... então, geralmente os guizos da direita, vamos supor, era na tonalidade de dó, os da esquerda na tonalidade de mi ou sol. Então, quando ela pisava..belelem, balalão, belelém, balalão..[imitando o som] Sabe para que era isso? A tropa marchava naquilo, porque pra eles fazerem 60 km por dia, (a média que eles faziam), eles tinham que ter uma, quer dizer...senão, cada burro andava de um jeito! Vê, como eles eram inteligentes?! É impressionante...

Neste programa o radialista abordou o tópico de conhecimentos gerais dos *Informativos Culturais*. Ele relacionou a história dos meios de transporte com as diversas regiões do Brasil e as músicas características das mesmas. Os comentários sobre as músicas, os compositores, o texto e os bastidores dos programas continuaram ocorrendo durante toda a execução do programa, que durou setenta e cinco minutos. Ao terminar essa audição, comecei a questionar sobre o programa e o radialista passou a me contar a história dos programas para o Projeto Minerva, colocando em seguida outra gravação para ouvirmos.

O programa escolhido foi *Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra*, onde ele continuou com as explicações durante a audição da fita, parando-a quando necessário. Como no exemplo abaixo, após a narração sobre a dança:

Por incrível que pareça, prezado ouvinte, a dança nasceu primeiro que a música. O homem primitivo com seus passos ordenados para acertar os animais que abatiam para o seu sustento, festejava com os mesmos passos a sua alegria pelo alimento conseguido. A lógica nos diz, portanto, que a dança guerreira nasceu antes do canto guerreiro. A dança guerreira surgiu entre os homens primitivos para intimidar o inimigo.

E parando a fita novamente ele acrescenta:

A dança nasceu primeiro que a música por causa da caça. Eles, para matarem a caça, os homens primitivos, eles faziam assim ó...

*(demonstrando os passos da caça) ó... ó. Eles iam fechando ela. Onde elas passavam eles matavam o animal. Depois quando eles tavam comendo, de barriga cheia eles voltavam a imitar a caça hohô... hehé... (Risos ...) Tô brincando, mas é curioso né?*¹¹⁰

Em outro momento da entrevista, Vidal comenta novamente sobre a dança e a música, solicitando-me verificar, se já haviam encontrado a resposta para quem surgiu primeiro.

Percebi então, que nestes programas, as mensagens vinham investidas nas vozes dos radialistas, sempre denotando veracidade, confiança, empatia e clareza nas informações. Além da voz, o repertório musical também falava por si, na escolha dos temas e gêneros musicais, dos compositores e intérpretes, onde a ideia central era a construção de uma identidade brasileira. Neste conjunto de informações iniciais, uma frase ficou ressoando “...na história da autêntica música popular brasileira...”, frase esta que se repetiu em outros programas e depois durante a pesquisa de campo pelo próprio radialista.

Percebi a intensidade do envolvimento afetivo do radialista com estes seus programas, revelando aspectos que vão além das mensagens educativas diretas anunciadas nas apresentações das músicas. Ali estavam também depositados os conceitos e convicções do radialista, que representam os valores daquele período, da filosofia dos programas educativos do governo, emanando sua ideologia para os ouvintes brasileiros, que precisavam assimilar um comprometimento cívico e patriótico.

O apelo de Vidal, durante os programas e durante a pesquisa de campo, era também no sentido de resgate da sua memória de vida e da asserção destes seus valores colocados ali, na confecção dos programas, na seleção do repertório e na recepção dos ouvintes. Durante a audição dos programas, o radialista contou várias histórias de sua infância na roça, no interior de Minas Gerais, a transição para Belo Horizonte e finalmente para São Paulo. Todas essas passagens foram preenchidas pelas paisagens sonoras descritas por ele, destacando-se as canções sertanejas, “de raiz”, as músicas de banda que toda família participava, no Alto Maranhão (MG), as viagens ferroviárias e as canções dos primeiros programas ao último programa de rádio que ele fez. E

¹¹⁰ Vidal em dezembro de 2009.

neste percurso o rádio foi se transformando para ele, em um instrumento de encantamento, estimulando a “criatividade, a imaginação e a cultura popular”¹¹¹. Ele gostava de inserir nos seus programas um embasamento teórico e quando sentia necessidade transformava essas informações em histórias, em alguns casos utilizando suas vivências e em outros, imagens criadas a partir da literatura e de suas pesquisas.

3.2 HISTÓRIA ORAL

*Narrar é próprio do ser humano*¹¹²

A partir da audição deste primeiro programa, constatei a importância da presença do radialista para a nossa apreciação de seu acervo. Durante o trabalho de campo, percebi também a necessidade do radialista de fazer os relatos, descrevendo e destacando pontos diferentes em cada disco mostrado, em cada gravação feita, enriquecendo com suas vivências e informações pessoais, não oficiais, aspectos de seus programas. Essa necessidade de Vidal me fez buscar apoio na técnica da história oral como uma metodologia fundamental nesse trabalho de análise do seu acervo.

A história oral vem sendo utilizada como um conjunto de técnicas de entrevistas para coleta de dados em diversas pesquisas das ciências humanas, e ela tem sido associada a outro método que é a etnografia. Segundo Paul Thompson (1992) a história oral é um “testemunho subjetivo falado”, que transmite todas as qualidades distintivas da comunicação oral, que pode ser gravada na hora da entrevista e em comparação ao texto escrito.

A gravação é um registro muito mais fidedigno e preciso de um encontro do que um registro simplesmente escrito. Todas as palavras empregadas estão ali exatamente como foram faladas; e a elas se

¹¹¹ Vidal em dezembro de 2009.

¹¹² Palestra proferida por Michel Le Ven, em 12 de maio de 2010, na FAFICH-UFMG, programa de mestrado em Antropologia com coordenação da Professora Andrea Zhouri.

somam pistas sociais, as nuances da incerteza, do humor ou do fingimento. (THOMPSON, 1992, p.146).

Considerada interdisciplinar, a história oral se apropria da interseção das áreas humanas transitando entre sociólogos, antropólogos, historiadores, psicólogos, estudantes de literatura e cultura, dentre outros.

Entendo por “história oral” a interpenetração da história das mutáveis sociedades e culturas através da escuta das pessoas e do registro de suas lembranças e experiências. (THOMPSON, 2002, p. 09)

Essa técnica tem tanto a abrangência “da compreensão e interpretação das vidas individuais, quanto a análise das sociedades mais amplas, assim ela une ao mesmo tempo a evidência da pesquisa qualitativa e quantitativa”¹¹³.

No caso desta pesquisa com programas radiofônicos musicais, podemos afirmar que a partir das histórias de um radialista apreendemos seus valores individuais, que o motivaram a fazer seus programas. Podemos também ver a dimensão social abordada por Vidal confirmada em outros relatos e pesquisas de documentos históricos, como por exemplo, as questões sobre a comunicação de massa, os relatos sobre o regime militar e as preferências musicais de uma geração fortemente influenciada por estas duas questões.

Dentre os principais recursos da história oral estão as memórias dos pesquisados e os seus relatos, sem haver uma preocupação com a linearidade ou com a confirmação de dados com outras fontes, pois a vivência do pesquisado é a principal fonte que é trabalhada por ele. Um registro oral propicia um registro mais preciso e imediato, assim, a palavra impressa está novamente cedendo lugar a um meio mais poderoso de comunicação audiovisual, na televisão e no cinema. Ele depende da memória, da percepção, da capacidade de compreensão e interesse do indivíduo. (THOMPSON, 2002, p.153).

¹¹³ THOMPSON, 2002, p. 14.

Ronald J. Grele (1996) define as entrevistas com participantes como testemunhas oculares e auditivas dos eventos do passado, visando a reconstrução histórica. “Isto é um valioso método de pesquisa, imprescindível para a história do século XXI”, pois permite acesso às experiências não documentadas como as “histórias ocultas” daqueles marginalizados socialmente. (GRELE, 1996, p. 63 apud THOMSON, 1998, p.51)

Segundo o desenvolvimento histórico da própria história oral,

a memória é uma chave para a compreensão dos verdadeiros significados desses eventos para os indivíduos e para as comunidades e indivíduos da classe trabalhadora, de como haviam acontecido e de como ficaram na memória. Concluiu-se que “o que realmente importa é que a memória não é um depósito passivo de fatos, mas um processo ativo de criação de significados”. (PASSERINI, 1979 p. 69 apud THOMSON, 1998, p. 53)

No livro “*Memória e sociedade, lembranças de velhos*” (1987), a autora Ecléa Bosi faz da história oral seu fio condutor. Ela analisa este recurso de maneira ampla e minuciosa, inclusive do ponto de vista psicológico (sobre as lembranças e os esquecimentos de nossos velhos). A história ali é considerada como uma realidade múltipla, heterogênea e contraditória. No prefácio desse livro, Marilena Chauí dialoga com a autora e conclui com ela: “A sociedade capitalista destrói os apoios da memória, substitui a lembrança pessoal, individual pela história oficial celebrativa”, e pergunta: “Como valorizar então a memória e os nossos velhos?”; “como reparar a destruição sistemática que os homens sofrem desde o nascimento na sociedade da competição e do lucro?” A velhice é uma condição de todos nós, e para explicá-la, Bosi (1997) vai trabalhar com o conceito de “comunidade de destino” juntamente com Jacques Loew: “Sofrer de maneira irreversível, sem possibilidade de retorno à antiga condição, o destino dos sujeitos observados” (CHAUÍ apud BOSI, 1987, p. XXIV). Assim a situação de envelhecer criou uma comunidade de destino entre observador e observado: a velhice. O pesquisador precisa desenvolver a capacidade de apreender o ponto de vista do pesquisado e ter um alargamento do horizonte de ambos, construindo neste momento uma nova história ¹¹⁴.

¹¹⁴ BOSI, *loc cit.*

Cada sociedade vive de forma diferente o declínio biológico do homem. A sociedade industrial tem sido maléfica para a velhice, pois a desvaloriza em função da capacidade de produção da juventude. Segundo Simone de Beauvoir, citada por BOSI (1987, p.39), seria preciso que o homem sempre tivesse sido tratado como homem, desde a infância para que a humanidade fosse vivida em sua plenitude. Essa discussão é pertinente, principalmente a partir dos relatos de Vidal, durante toda a pesquisa de campo, sobre a falta de apoio do sistema social aos mais velhos, da falta de consideração com o registro histórico:

A sociedade capitalista não valoriza o conhecimento e a sabedoria dos povos mais velhos como acontece nas comunidades indígenas e nas comunidades orientais.¹¹⁵

Ao expressar este sofrimento, Vidal recorre às suas memórias como uma forma de se apaziguar revivendo situações mais significativas de sua vida. No programa de nº 3, *A Música Popular Brasileira e a Saudade da Infância*, ilustro esta reflexão com um trecho do *script* onde Vidal descreve a memória:

Lembranças e viagens sonoras. Quase todas bonitas e generosas. Você, prezado ouvinte, que tem mais de quarenta anos ainda tem na retina e com muita saudade, acreditamos, a imagem simpática do tocador de realejo. O homem da sorte ou o homem do periquito era simplesmente o tocador de realejos, fazia parte da paisagem de todas as grandes e médias cidades de nossa terra. Quando ele se encostava numa esquina e começava a mover a manivela do seu realejo, enchendo a rua de valsas populares, era uma festa para as moças que compravam bilhetinhos de sorte, sempre animados pelo simpático periquito.

E o vendedor de doces caseiros? Podia ser um menino de olhar triste ou um velhinho de sorriso desenhado. Num tabuleiro ou num balaio coberto com pedaço de pano de brancura impecável estavam acomodados açucarados canudos de doce-de-leite, doce-de-cidra, nacos de brevidade, cocada - preta ou branca, pés-de-moleque inteiro ou moído, quadradinhos de doce de coco, bolinhos de mel, puxa-puxa e até o popular quebra-queixo. E os jornaleiros que desafiavam a lei do equilíbrio, pulando de um bonde para outro? E o vendedor da sorte grande, o tipo popular, o bêbado inveterado, o pedidor de esmolas de todas as sextas-feiras? Nenhum deles está mais presente nas paisagens das nossas cidades.

¹¹⁵ Vidal em conversa informal.

Hoje, eles vivem apenas em sua lembrança e nas músicas dos nossos compositores. Custódio Mesquita e [...] Cabral, por exemplo, relembram o tocador de realejo na mesma cadência de 3x4 que brotava seu curioso instrumento. E Jacob do Bandolim, através de um dos seus mais belos chorinhos, invocam o vendedor de doces, no tabuleiro, ou no balaio, através de um doce que, pelo seu tamanho, pelo tamanho da nossa gula e pela pobreza de nosso bolso, era o mais popular: pé-de-moleque.

(Trecho do Programa 3: A Música Popular Brasileira e a Saudade da Infância. J. da Silva Vidal, 1980)

Fruto de muitos estudos psicológicos, a memória pode ser considerada como uma capacidade fisiológica e mental de trazer à tona as lembranças do passado vivenciadas pelo sujeito. Ela é a principal fonte de dados e é seletiva e afetiva. “Ela é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento”, é “um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito, com o trabalho da reflexão e do sentimento. E um mundo social que possui uma riqueza e uma diversidade que não conhecemos pode chegar-nos pela memória dos velhos”. (BOSI, 1987, p. 06 e 40)

A memória evocativa dos velhos é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la é desalienadora, pois constrata a riqueza e a potencialidade do homem-criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual.¹¹⁶

As entrevistas feitas com J. da Silva Vidal, com familiares – esposa e filhos, com amigos e outros radialistas ocorreram de maneira informal, mas elas partiram de um roteiro básico¹¹⁷, que foi elaborado após algumas pesquisas sobre os registros históricos do Projeto Minerva, sobre a música popular brasileira e sobre a radiofonia no país. O objetivo de se fazer uma entrevista de maneira mais livre é “fazer um registro subjetivo, de como um homem, ou uma mulher olha para trás e enxerga a própria vida”, parcialmente ou em sua totalidade. (THOMPSON, 1992, p. 258). “Conseguir ir além das generalizações

¹¹⁶ BOSI, 1987, p. 39.

¹¹⁷ O roteiro encontra-se em no Anexo II, p. 171.

estereotipadas ou evasivas e chegar a lembranças detalhadas é uma das habilidades, e das oportunidades, básicas do trabalho de História Oral”¹¹⁸.

3.3 PESQUISA DE CAMPO

A nossa “viagem etnográfica” se iniciou com uma imersão no apartamento, na cidade atual do radialista J. da Silva Vidal, em São Paulo, aonde vivenciamos com ele o seu dia a dia, remontando a sua história baseada em suas lembranças. Compartilhei ali dos seus rituais de escuta, de silêncio, das refeições que nos transportaram para um ritmo muito diferente do meu. A partir dessa experiência, conseguimos, desta forma, apreender melhor o universo de criação de seus programas.

Vidal e família me receberam com entusiasmo, expressando alegria de poder contribuir com meu processo de pesquisa e aprendizado. Senti-me acolhida, instalada na casa deles e procurei observar os hábitos e as rotinas para conduzir a coleta de dados. Além disso, observei o que o ambiente falava por si, em sua pequena, mas distinta biblioteca, no seu acervo de discos, nas conversas informais, tudo isto contribuiu para formar um panorama da vida do radialista e a construção de seus programas.

A etnografia, mais do que uma técnica, é um modo de apreender o real, a partir do *insight* das situações vividas com os pesquisados. Ela nos permite reorganizar e reagrupar dados aparentemente fragmentados ou desconexos. (MAGNANI, 2002, p. 8) Este novo arranjo traz consigo um recorte do momento presente e a marca de ambos, pesquisador e pesquisados, no contexto apreendido. Um dos resultados é o registro feito a partir da pesquisa de campo, pois segundo GEERTZ,

ao compreendermos o que é etnografia compreendemos a análise antropológica como forma de conhecimento.[...] Segundo a descrição de livros-textos, praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informações, transcrever textos, levantar genealogias,

¹¹⁸ THOMPSON, 1992, p. 261.

mapear campos, manter um diário e assim por diante. (GEERTZ, 1989, p. 15)

As informações que recolhemos no campo e que chamamos de “nossos dados” são nossas próprias construções, baseadas em construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem¹¹⁹.

A Etnografia é uma descrição densa e o que o etnógrafo enfrenta de fato é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas uma a outra e que são estranhas, irregulares e inexplícitas [...] e ele tem de apreender para depois rearranjá-las e apresentá-las¹²⁰.

Mesmo quando o ambiente é familiar e as pessoas são conhecidas, o olhar precisa ser treinado, juntamente com sua percepção e interpretação destes dados observados e vividos.

O cenário urbano, que tem sido foco nas pesquisas etnográficas atuais, contribui para esta multiplicidade de estruturas. Segundo Magnani (2002), a etnografia vem ajudar a resgatar e dar novos significados aos atores sociais, principalmente aqueles excluídos, como sujeitos atuantes e dinâmicos na intrincada rede urbana.

Ora, num aglomerado contíguo como é a cidade de São Paulo, não há uma, mas várias centralidades (FRUGOLI, 2000 *apud* MAGNANI, 2002, p. 15). Em vez de se procurar um princípio de ordem que garanta a dinâmica da cidade como um todo, mais acertado é tentar identificar essas diferentes centralidades e os múltiplos ordenamentos que nelas e a partir delas ocorrem (MAGNANI, 2002, p. 15). Portanto precisamos resgatar um olhar de perto e de longe ao pesquisar os grandes centros urbanos, considerando as relações que são anuladas nas análises feitas de fora e de longe¹²¹.

A antropologia fundamentou seus estudos iniciais em sociedades que não estavam nas cidades e que se dedicavam à caça, à pesca, e com parâmetros diferentemente tratados aos urbanos. Portanto, as estratégias da

¹¹⁹ GEERTZ, 1989, p. 19.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 20.

¹²¹ MAGNANI, 2002, p. 18.

pesquisa etnográfica, “à primeira vista, não a credenciariam para deslindar as complexidades da cidade contemporânea imersa num mundo globalizado.”¹²² No entanto, MAGNANI (2002) utiliza o conceito de Merlau Ponty para definir a antropologia, que é a “maneira de pensar quando o objeto é ‘outro’ e que exige nossa própria transformação”¹²³, para justificar a utilização da pesquisa etnográfica também nos centros urbanos.

Com características culturais aparentemente semelhantes às minhas, parti de uma situação supostamente já conhecida e familiar para pesquisar um dos milhares de universos radiofônico-musicais existentes. Permitimo-nos comparar a nossa vivência durante a pesquisa como um processo de descoberta genuíno num campo de sítios arqueológicos: à medida que imergia, novos dados se despontavam como indícios de fósseis antigos e profundos. Estes eram frágeis, estavam misturados à terra, e exigiam enorme cuidado com as minúsculas peças, aqui representadas pelas falas, sentimentos, associações e revelações feitas por Vidal e pelas pessoas que o rodeiam. Em cada entrevista em que sua esposa, filhos, irmãos e netos participavam, novas janelas se abriam com possibilidades de rumos diferentes a investigar. Com todos estes dados percebi, com grande perplexidade, que mais aspectos do que imaginara inicialmente se diferenciariam entre meu universo e o do radialista.

Normalmente o pesquisador se insere num campo totalmente desconhecido ao seu e começa num processo de convivência, de experiência da alteridade, de diferenças com o seu *hábitat* e de seres e locais estranhos a ele, precisando com isto criar uma relação de confiança. O processo desta pesquisa aconteceu de forma inversa passando por gradações entre a familiaridade até o estranhamento, do tio-avô para o radialista pesquisado. O sentimento de confiança, estabelecido inicialmente pela relação familiar, precisou ser reeditado no decorrer da pesquisa, buscando perceber e estabelecer os limites de atuação de ambos. Um pesquisador é, de certa forma, um invasor que incomoda e age como um elemento estranho num ambiente que não é o seu, por mais bem recebido e desejado que seja. Ele entra no

¹²² *Ibidem*, p. 07.

¹²³ MAGNANI, *loc. cit.*

ambiente que lhe é desconhecido, cria expectativas, e acaba agindo como um porta voz que vai refletir e revelar para a sociedade aquela situação, a princípio, desconhecida.

Durante um processo de pesquisa etnográfico, FAVRET-SAADA (2005) propõe que a velha sensibilidade seja reabilitada, se deixando afetar pela “feitiçaria que se propõe a estudar” (p.155). Essa abordagem da etnografia reside no fato de que o principal operador da relação sejam “os afetos revelados em uma experiência vivida da alteridade, seja no trabalho de campo, seja por outros meios”¹²⁴. A autora (2005) fez destes afetos revelados um dos instrumentos de conhecimento, com rigorosa metodologia na escrita, gerando assim compreensões mais imediatas e mais complexas. Portanto, arrisco-me a dizer que fui encantada por Vidal neste processo inicial da pesquisa de campo a ponto de muitas vezes fazer da fala dele a minha, mesclando-me a suas ideias. No entanto, ao analisá-las percebi as diferenças e contradições com minhas percepções, por exemplo, com o simples fato do gosto estético musical. Eu aprecio as músicas de Villa-Lobos, os movimentos modernistas e contemporâneos, o jazz, a bossa nova e ouvir suas críticas quanto ao que aprecio e não poder me manifestar, foi um desafio. Também não concordo com o pensamento da identidade nacional unificada, com a forma como o folclore foi tratado em seus programas, ou mesmo com a supremacia da música europeia em detrimento da música brasileira. Toda minha formação musical me leva para uma conduta mais reflexiva e aberta diante das diversas manifestações musicais.

Ao nos assentarmos com Vidal em sua sala de estar, pudemos perceber o quanto ele venera o rádio e as rádios, a partir de suas descrições sobre o ambiente radiofônico e a magia da transmissão para os ouvintes. É como se pudéssemos comparar este aparelho transmissor, e tudo que ele significa, a uma entidade, ou até mesmo a um deus. E o seu ritual se revela em sua rotina diária, consistido basicamente em ouvir músicas, ler e depois filosofar, refletir e utilizar tudo isto para se comunicar com os ouvintes. A sua ideologia e filosofia de vida são baseadas no socialismo e no ateísmo, onde ele gosta(va) de decifrar o universo urbano, relatando nos seus programas, aspectos do

¹²⁴ FAVRET-SAADA, *loc.cit.*

desenvolvimento tecnológico, em comparação à sua própria vida no interior e das diferenças entre as capitais dos estados brasileiros. Ele também relacionou as artimanhas políticas, principalmente no período da ditadura militar, com as mudanças ideológicas ocorridas na cultura. Todos estes fatos foram narrados pouco a pouco, durante todos os dias das nossas entrevistas. Identificamos também estes fatos em seus programas, revelados nas letras e músicas escolhidas, conforme relatado no capítulo 2, quando relacionamos os programas com o contexto político¹²⁵.

As entrevistas dos informantes indicados pelo próprio Vidal aconteceram também no decorrer da inserção da pesquisa de campo e contribuíram para a montagem do imenso quebra-cabeça e para as informações que proporcionaram diversas reflexões. Todo este processo provocou outra descoberta que foi a de reencontrar aspectos que inevitavelmente remeteram ao nosso contexto histórico-familiar, proporcionando-nos a oportunidade de reconhecer situações peculiares, como origens de comportamentos, de tradições e de canções que ouvimos na infância. O “modo de vida do entrevistado produz um efeito no entrevistador, que também passa a refletir sobre sua própria vida, a partir do depoimento do outro”. (LE VEN, 1997, p. 221). Porém, apesar de sermos da mesma família e de possuímos pontos em comum, nossa sutil e aparente semelhança começa a tomar rumos diferentes no que se refere aos nossos conceitos e vivências musicais e ao que consideramos como “folclore”, “cultura” e “educação”. Esses conceitos são decorrentes dos diferentes contextos escolares e políticos das respectivas gerações entre a pesquisadora e o radialista, e alguns deles serão discutidos nos capítulos 04 e 05.

Gostaria ainda de acrescentar alguns pontos observados durante a pesquisa de campo que nos revelam mais sobre o pensamento desse radialista. Em primeiro lugar, a quantidade e diversidade de músicas eruditas européias e brasileiras, colocadas para que pudéssemos apreciar, revelando-nos mais sobre as concepções musicais de Vidal. Os “grandes gênios”¹²⁶, também tiveram seus nomes citados em programas radiofônicos de Vidal. Ouvimos, por

¹²⁵ Ver capítulo 2, item 2.2, p. 35.

¹²⁶ Conforme Vidal se refere aos músicos europeus Beethoven, Mozart, Bach, Rossini, dentre outros.

exemplo, “*O Barbeiro de Sevilha*”, pois Rossini é o compositor italiano que ele mais gosta. Porém, o músico que ele considera como o maior gênio é Beethoven, do qual ouvimos a “*Quinta Sinfonia*”, “pela sua grandiosidade e beleza musical.”¹²⁷

Rossini tinha um conhecimento de harmonia espetacular, tanto quanto Beethoven, mas só que ele era alegre.

Numa das fases do trabalho de J. da Silva Vidal, ele relata sobre a série de músicas dos estados e regiões brasileiras. Para isso ele viajou pelo país em busca de entrevistas com personalidades referenciais na área da ‘cultura popular’, ‘folclore’ e ‘música’, gravando e escrevendo em seus cadernos de campo. Podemos dizer que ele se inspirou nos intelectuais nacionalistas anteriores à sua época, dentre eles, Mário de Andrade, que deixou enorme legado de pesquisas cujos temas permeiam por entre as músicas populares brasileiras, folclores, educação musical e música erudita. Alguns dos volumes¹²⁸ do nacionalista pertencem inclusive à biblioteca de Vidal.

A tendência nacionalista, da primeira metade do Século XX, foi bastante citada e estudada por pesquisadores e estudiosos. No livro *Mandarins Milagrosos*, de Elizabeth Travassos (1997), a autora descreve o trajeto do musicólogo brasileiro Mário de Andrade e o músico húngaro Béla Bartok, nacionalistas deste período. Ambos foram relacionados por suas jornadas parecidas, e pelas contradições ideológico-culturais de suas épocas. Essas contradições se caracterizam pela dicotomia da valorização das raízes nacionais, que gerariam um elemento bruto, mas precioso como um diamante, que deveria ser lapidado e revelado para os representantes “autênticos” da cultura popular. Cultura esta que deveria ser tratada para se transformar em obra de arte. Esses pesquisadores fizeram então, o que ela denominou de “viagens etnográficas”, recolhendo músicas, registrando as festas e entrevistando personalidades que eram ícones no folclore e música popular. (TRAVASSOS, 1997. p.12)

¹²⁷ Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

¹²⁸ ANDRADE: Aspectos da música brasileira. 1991; Aspectos da literatura brasileira, 1974. Ensaio sobre música brasileira, 1962; Pequena História da Música, 1980.

3.3.1 Etapas da Pesquisa de Campo

A primeira etapa do trabalho de campo aconteceu em dezembro de 2009. Os cinco dias da primeira viagem foram totalmente centrados na audição dos programas e nas entrevistas com o radialista. Ouvíamos músicas pela manhã, à tarde e à noite, com intervalos para leituras e conversas. Segundo ele, esta é a sua rotina, ler, ouvir músicas e conversar.

Além dos onze programas em fita cassete, os quais procuramos registrar todos, ele gravou três fitas cassetes com músicas que ele considera relevantes dentro da cultura da música brasileira para acrescentar à pesquisa.¹²⁹

Procuramos organizar os dados colhidos das vivências a partir de uma ordem diária dos acontecimentos dos fatos. Primeiramente Vidal nos apresentou seus programas do Projeto Minerva. Depois ele nos mostrou parte do seu acervo de discos vinis, selecionando vários discos para ouvirmos. Concomitantemente recorriamos à sua biblioteca para verificarmos dados em dicionários e livros de histórias da música, do rádio. Nós normalmente finalizávamos o dia conversando sobre nossa família e contextos gerais que se refletiam em seus programas.

Após seis meses, fiz então a segunda viagem a São Paulo para continuar a pesquisa de campo. De forma mais detalhada, ela teve como objetivo clarear dúvidas e entrevistar pessoas sugeridas por Vidal. Nesta viagem levamos os termos de cessão de entrevista para o radialista e informantes.

Presenciamos ainda nesta viagem mais duas situações valiosas que acrescentaram dados à pesquisa. A primeira foi quando ele entrou na sala com uma caixa de fotos e documentos de eventos passados em sua carreira de jornalista. Um destes eventos foi o famoso festival de bandas por ele produzido e realizado na cidade de São Paulo, quando ele passou a dar aulas de música e folclore na faculdade São Judas recebendo o título de Comendador. Outros eventos foram as diversas homenagens e premiações que ele recebeu como

¹²⁹ A lista das músicas encontra-se no Anexo VI.

jornalista¹³⁰. Encontramos, além disso, trechos de rádio-novelas e tiras de histórias em quadrinhos que ele escreveu, mas não publicou.

A outra situação foi quando ele pegou o seu violão e começou a tocar algumas valsas para violão¹³¹.

Sempre toquei de ouvido. Sabia um pouco de teoria musical, mas nunca tive aulas de violão.

Dizendo isto, ele acrescentou que se tivesse tido oportunidade teria estudado música, ou teria feito um curso superior, no entanto a sua vida foi marcada por muitas dificuldades pessoais, dentre elas a financeira. Ele descreveu sua infância, em diversos momentos da entrevista, como uma infância triste e sem brincadeiras ou estudos, trabalhando na venda do pai. Portanto, ele utilizou destes programas para promover a cultura, a educação e em especial a infância lúdica para crianças. Destacou também a importância do professor e da alfabetização como forma de politizar e conscientizar o cidadão. A postura de Vidal reflete o seu pensamento, pois ele relatou os contatos que ele teve com diversos professores e músicos para confeccionar os programas, e de como os valoriza. Além disso, ele os convidou para dar entrevistas e participar de seus programas, mesmo que estes não fossem educativos. Assim também foi sua conduta para comigo, de valorizar e respeitar a minha profissão de educadora musical, de ser uma “catedrática” na universidade. Em diversos momentos da pesquisa ele me perguntava se eu estava de acordo com o que ele dizia ou então me pedia para conferir se as suas informações estavam corretas. Pediu, por exemplo, para eu checar se alguém já havia descoberto se foi a dança ou a música que o homem criou primeiro¹³².

Durante nossa pesquisa de campo, ele consultou diversas vezes os dicionários, enciclopédias de música popular e erudita, os livros de musicologia. Ele consultou também seus discos, fazendo a leitura da contra-capa, pedindo-me para conferir nome de arranjadores, maestros, compositores, gravadoras e

¹³⁰ Ver Anexo IX Algumas premiações e homenagens.

¹³¹ Ver foto no Anexo XIII, foto do Vidal com o seu Violão.

¹³² Vidal em entrevista em dezembro de 2009.

músicos, demonstrando zelo para com as informações corretas a serem passadas em seus programas e respeito para com a instituição escolar: professores, alunos e comunidade. Somente depois de dizer a ele que eu era professora de música na Universidade do Estado e que estava em São Paulo para um encontro acadêmico na área da Educação Musical (ABEM em 2008), foi que ele mudou o seu tom de voz e perplexamente me mostrou um de seus programas para o Projeto Minerva, tecendo comentários sobre eles, expressou o desejo de resgatar estes programas. Percebi também uma mudança sutil de atitude sua para comigo, caracterizada por uma crescente afinidade e confiança, em três momentos: primeiro como sua sobrinha, depois como professora de música e num terceiro momento, já no contexto do mestrado, como pesquisadora.

Sobre as etapas da pesquisa de campo, é importante relatar que uma dificuldade que enfrentei foram os registros dos dados, que eram em grandes quantidades e precisavam ser criteriosamente armazenados e identificados, sempre no fim do dia da entrevista. Precisava também preparar todo o equipamento: computadores, gravadores digitais e câmeras digitais, durante a noite e verificar o funcionamento deles para no dia seguinte começarmos com as entrevistas e gravações dos programas.

O fato do trabalho de campo acontecer em São Paulo, e eu viver em Belo Horizonte, também foi um fator dificultoso para a coleta de dados, pois não tive como, por exemplo, digitalizar o acervo de discos e fitas dele, de maneira profissional, com um tratamento no som, reconstituindo os programas já desgastados pelo tempo, como gostaríamos. Entendi também que aquele momento era o de fazer o trabalho de campo com Vidal, com a sua memória viva, e este processo de digitalizar significaria, um outro trabalho, que não era a minha prioridade. Vidal não disponibilizou o seu acervo sem a sua presença. Ele sugeriu que as gravações ocorressem na sua presença e de preferência que não saísse de sua casa. Ele inclusive sugeriu que eu ficasse lá por um mês, que uma semana era pouco tempo para ele me passar tudo o que tinha. Portanto a construção do CD que acompanha esta dissertação foi difícil e trabalhosa, para selecionarmos o que poderia ser veiculado, com o radialista, e

que também estivesse em bom estado para apreciação, pelo menos legível e distinguível.

Os seus programas do Projeto Minerva foram gravados oficialmente nos estúdios da Rádio Bandeirantes, em São Paulo, mas Vidal não possuía cópia fonográfica deles. Por isso, quando a emissora transmitia seus programas, ele passou a gravá-los em sua casa, do rádio para fitas cassetes, resgatando assim parte destes programas, com o interesse de ouvi-los e fazer uma autocrítica.

3.4 UM PROGRAMA FEITO AO VIVO

No intervalo entre uma sessão e outra, dos programas do Projeto Minerva, Vidal passou a selecionar de seu acervo músicas consideradas significativas, para ele, e a gravá-las para mim, o que resultou num conjunto de três fitas cassetes de 60 minutos cada. Diante deste veicular musical, o radialista não economizou nas explicações sobre aspectos relevantes em cada uma das músicas, considerando-as como representativas da “autêntica música popular brasileira”.

Após analisar o que ocorrera nestes momentos da pesquisa de campo, percebi que se tratava da construção, a olhos nus, de como Vidal preparava seus programas. Tendo-me ali como sua ouvinte, além de sua esposa e filho, ele selecionava as músicas e apresentava as histórias sobre elas. Fiquei perplexa com a situação, ao mesmo tempo em que me deparei com um limite: o de não conseguir absorver, ou mesmo registrar em áudio tudo que estava sendo dito. A cada disco que Vidal me apresentava eu fazia o registro, porém, logo em seguida ele já seguia com outra apresentação de outra música, com outros comentários, e assim sucessivamente, o que acarretou em um grande número de horas gravadas da pesquisa de campo.

Fiz também um registro com fotografias digitais dos exemplares selecionados por ele, entre discos e livros. Alguns foram adicionados na

discografia nesta pesquisa¹³³. Quando saíamos na rua, para uma caminhada, Vidal começava suas explicações sobre a sua vida em São Paulo, suas dificuldades como radialista e em diversos momentos ele me pediu para que não gravasse, ou não incluísse na pesquisa o que ele estava dizendo.

3.4.1 Repertório do Programa feito ao vivo

O repertório desse programa construído durante a pesquisa de campo¹³⁴ se manteve fiel aos princípios estéticos do radialista, quando o comparamos com o repertório dos programas para o Projeto Minerva, apresentados aqui no capítulo 2. Apesar do foco do trabalho ser o conjunto de programas “*Brasil de Todos os Cantos*”, não podemos deixar de observar, que após trinta anos, Vidal manteve seu gosto musical baseado no seu conceito de “autêntica música brasileira” e nas suas convicções políticas educacionais. Também pude observar a sua nostalgia e saudosismo quanto aos estilos musicais que significavam lembranças afetivas de situações vividas.

O gênero bossa nova, as canções resultantes dos movimentos da jovem guarda, do tropicalismo ou o rock dos anos oitenta não fizeram parte de nenhum programa. Além disso, nenhuma música de Heitor Villa-Lobos, nem programas dedicados a ele fora feito, em todo o conjunto de duzentos programas para o Projeto Minerva, ou durante a pesquisa de campo. Vidal disse que foi muito criticado e questionado, durante seu período ativo nas rádios, por manter esta postura, e mesmo assim manteve-se rígido aos seus padrões, não se deixando influenciar. Segundo ele, esta foi uma das grandes dificuldades em sua carreira, inclusive um dos motivos por ter saído das rádios.

Vidal manteve a unidade estética concentrada principalmente no repertório das músicas populares que ele designou no programa “*A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira*”, com as músicas de Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Donga e alguns outros do mesmo período.

¹³³ Ver Discografia de Vidal, página, 161 e as Fotos da Discografia no Anexo XV.

¹³⁴ A lista completa deste programa feito ao vivo encontra-se no Anexo VI.

Antes de cada música, o radialista tecia uma pequena introdução com casos e memórias relembrando o que aquela música ou aquele disco em especial significa para ele, ou para a história política ou musical brasileira. Ele ressaltou principalmente as características musicais, os arranjos, os compositores, às vezes comparando as interpretações em duas gravações da mesma música, como foi o caso das músicas *Tico-tico no fubá* e *Bem-ti-vi atrevido*.

No livro “A Canção no Tempo” de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, (1997) a fase da música popular brasileira do início do século foi descrita como uma repetição do que já predominava no final do século XX:

“São os mesmos gêneros – valsa, modinha, cançoneta, chótis, polca – as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical européia, principalmente a francesa. Uma importante novidade, entretanto, aconteceria na área tecnológica: o advento do disco brasileiro em agosto de 1902. (SEVERIANO E MELLO, 1997, p. 17)

Outra característica deste programa feito ao vivo foi a repetição de seus ídolos musicais como o grupo Titulares do Ritmo, a pianista e compositora Lina Pesce, os músicos Adoniran Barbosa, Luiz Gonzaga, Geraldo Vandré, que foram músicos com quem conviveu em seu ambiente de trabalho.

O repertório deste extenso “programa gravado ao vivo”, representa aquelas músicas que foram mais significativas para o radialista, no decorrer de sua carreira, e que também foram consideradas ícones na mídia nacional. Vamos analisar alguns destes aspectos nos capítulos 04 e 05.

CAPÍTULO 4

A “AUTÊNTICA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA”

A partir dos dados levantados na pesquisa de campo, algumas expressões relevantes foram destacadas - a “música popular” e a “música popular brasileira”¹³⁵ – com o objetivo de analisarmos algumas características dos programas musicais radiofônicos de Vidal. Em seguida, será feita a relação com as expressões: “a *autêntica música popular brasileira*” e “o *saber que vem do Povo*”, utilizadas pelo radialista em seus programas:

*Nos meus programas utilizei somente a “autêntica música popular brasileira”. Utilizei o folclore e o saber popular. As músicas folclóricas, de raiz, as músicas típicas de cada lugar que eu pesquisei.*¹³⁶

4.1 A MÚSICA POPULAR E A MÚSICA ERUDITA

Antes do termo “música popular brasileira” existir, já se utilizava a expressão “música popular” em diversos países, referindo-se às manifestações musicais que vêm das classes menos privilegiadas.

Segundo Marcus Napolitano (2002), esta expressão vem carregada de estigmas, a partir da visão etnocêntrica, onde a música “popular” permaneceu como uma “filha bastarda da grande família musical do Ocidente”. A partir dos anos sessenta, passou a ser considerada também como objeto de estudo das academias e como expressão artística. (NAPOLITANO, 2002, p. 15)

¹³⁵ A expressão “Música Popular Brasileira” ou “MPB” será escrita com as iniciais maiúsculas quando se referir ao movimento específico iniciado nos anos sessenta e que representa apenas um conjunto restrito de músicas dos quais incluem a Bossa-Nova, o Tropicalismo, as canções de protesto e os diversos gêneros musicais gravados por Chico Buarque, Geraldo Vandré, Luiz Gonzaga e Milton Nascimento, dentre outros.

¹³⁶ Vidal em conversa informal, em outubro de 2008.

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). (NAPOLITANO, 2002, p. 11 e 12).

Na Europa, a descoberta da música “exótica”, aquela que foi concebida fora das academias europeias, já havia começado desde o final do século XVIII. Com o nome de “musicologia comparativa”, pesquisadores trataram de estudar as práticas musicais não europeias, principalmente as de tradição oral. Somente a partir da menção à sub-área da musicologia em 1884, feita por Guido Adler (1855-1941), pesquisador austríaco da universidade de Viena, é que a “música não-ocidental foi inserida formalmente no escopo da ciência musicológica” (PINTO, 2005, p. 01). A criação de acervos fonográficos em Berlim deu início a outra fase das pesquisas musicológicas, surgindo assim a necessidade de arquivar a diversidade musical de todas as partes do mundo. Um projeto que inevitavelmente influenciou na criação posterior das rádios e na criação de seus acervos. Com o advento da antropologia em meados do século XX, o homem é estudado sob a perspectiva de sua inserção na cultura, inicialmente com a visão baseada na história contada de maneira linear. Posteriormente ocorreu uma transformação nestes estudos antropológicos passando a considerações da relatividade, aproximação e abrangência por parte dos pesquisadores, e a etnomusicologia surge seguindo esta nova perspectiva antropológica. (PINTO, 2005, p. 06)

Com a possibilidade da realização de registros acústicos em campo, a etnomusicologia afirma definitivamente a sua natureza dupla, situada entre a musicologia e a antropologia. (PINTO, 2005, p. 06)

Transcorrido um século de história do desenvolvimento dos estudos etnomusicológicos, sabemos que as análises ganharam novos olhares, relativizados, na descoberta de que a música ocidental não obedecia a padrões universais e que ela era parte específica de uma cultura e não poderia ser

referência para nenhuma outra cultura. Neste momento muitos conceitos são vistos e revistos.

NAPOLITANO sugere que devemos ampliar nossos conceitos superando as dicotomias, com o objetivo de conseguirmos analisar as “próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma música e outra, [erudita e popular] conforme a realidade histórica em questão. Não se trata, portanto de valorizar ou desvalorizar o “popular versus erudito”, mas de analisar inclusive o sentido que estes termos têm nas pesquisas realizadas.

Portanto, as relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias “erudito” versus “popular”¹³⁷.

Richard Middleton (1997, p. 4 *apud* NAPOLITANO, 2002, p. 14 e 15) nos deu quatro categorias normativas, de direções diferentes, sobre os significados apontados por outros pesquisadores que utilizaram a expressão “música popular”: a primeira é a noção de que a música popular é inferior a música erudita (definição normativa baseada em Theodor Adorno). A segunda se baseia em definições negativas: música popular definida por aquilo que ela “não é” (folclórica ou “artística/erudita”). A terceira, são as definições sociológicas: nesta linha, a música popular estaria vinculada a (ou produzida por) grupos sociais específicos. Por último as definições tecnológicas/econômicas: música popular como produto exclusivo dos *mass media*, disseminada no grande mercado¹³⁸.

Para Napolitano (2002), estas categorias ainda estão incompletas e para serem válidas precisam se entrecruzar com as realidades históricas e sociais estudadas. Uma das funções sociais da música popular é a dança, que marca a sua presença, considerando tanto as origens europeias dos salões quanto as músicas consideradas profanas, defendendo com isto, que a música popular foi alimentada pela dança de salão.

¹³⁷ NAPOLITANO 2002, p. 13.

¹³⁸ NAPOLITANO, *loc. cit.*

No início do século, os folcloristas, como Mário de Andrade, no Brasil e Bela Bartok, na Hungria, concebiam a música popular urbana, com seus gêneros dançantes e cantantes, como uma violação dos valores étnicos e estéticos que somente a música camponesa verdadeira, ou a música rural poderiam ter¹³⁹. Eles desvalorizavam, portanto, a música popular urbana, como Adorno também o fez, considerando-a somente como fruto da industrialização, da comunicação de massa e da alienação das classes mais pobres.

NAPOLITANO (2002) contextualiza a visão de Adorno e propõe uma reflexão em torno do pensamento sobre a cultura de massa e a música erudita, principalmente na “Alta sociedade”. Uma leitura não aprofundada de Adorno pode levar a errônea interpretação de que ele defendia a música erudita, e atacava as canções de massa. No entanto, ele criticava a forma como a burguesia do século XX cultivava os “valores culturais elevados”, “funcionando apenas como valor de troca”. “A forma pela qual o século XX ouvia Beethoven, na opinião de Adorno, era tão alienada e fetichizada quanto a audição massificada do *hit* do momento” (NAPOLITANO, 2002, p. 26).

Os compositores, aclamados pela sociedade burguesa, nasceram, em sua grande maioria, no seio da civilização ocidental europeia, trazendo os discursos estéticos musicais eruditos, dentro dos respectivos contextos e épocas. Dentre eles estão os alemães Ludwig Van Beethoven e Johan Sebastian Bach, o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, o polonês Frederic Chopin, e vários outros nascidos na Itália e França, por exemplo. Eles são citados nas diversas coleções de “grandes compositores”, atravessam os séculos como sinônimos de genialidade, “cultura” e “músicas de qualidade”, tornando-se assim mitos e referências que devem ser seguidos nos níveis de erudição e construções musicais.

Vidal representou com intensidade este pensamento, colocando os músicos europeus como ícones, citando-os no Projeto Minerva e fazendo programas especiais sobre eles em outras produções radiofônicas. Durante a pesquisa de campo, ele colocou alguns exemplos musicais das suas fitas cassetes de músicas “eruditas”, utilizando-as como referências de grandes

¹³⁹ NAPOLITANO 2002, p. 15.

obras musicais. Dentre elas estão a audição completa da Quinta Sinfonia de Beethoven, os prelúdios e fugas de Bach, trechos do Barbeiro de Sevilha de Rossini e a Marcha Fúnebre de Chopin.

Sobre os eruditos brasileiros, ele cita Carlos Gomes como a maior referência. Também ouvimos algumas missas de Emerico Lobo de Mesquita¹⁴⁰.

Vidal busca desenvolver seu conhecimento musical no meio cultural onde atuou, seja em Belo Horizonte, seja em São Paulo, a partir de suas vivências com colegas maestros e músicos. Ele busca também referências em estudos autodidatas em livros. As músicas populares admiradas por ele, em sua maioria, vão conter elementos desta música eruditizada, comparando sempre a música popular à erudita.

Marcos Napolitano analisa o comportamento, comum nas novas camadas urbanas, que criaram as novas músicas populares a partir de referências das músicas valorizadas pelas classes mais altas. No entanto, foram inseridas características de culturas rurais e locais adquirindo assim, estilos próprios, e funções próprias.

Napolitano descreve alguns destes estilos de música popular urbana, “criado nas Américas, que inicialmente incorporou formas e valores musicais europeus”, que possuíam a sonoridade homofônica, as consonâncias harmônicas “agradáveis”, o ritmo suave, mesmo aqueles voltados para as danças. Essa fase foi descrita por Vidal, como a “fase ingênua da MPB” relatada no programa nº 8, que privilegiou as músicas do início do século XX¹⁴¹.

Contudo com a constituição das novas camadas urbanas, com grande descendência de negros e indígenas, novas formas musicais foram desenvolvidas.

Alguns dos “gêneros” musicais mais influentes do século XX podem ser analisados sob este prisma: o jazz norte-americano, o *son* e a

¹⁴⁰ José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Século XVIII, 1728, nasceu próximo ao Arraial do Tejuco (Diamantina), MG. Músico e organista, escreveu mais de 300 obras, das quais apenas 40 restaram. “No entender de Curt Lange, possuía uma técnica expressiva e avançada para sua época, bem como notável versatilidade de temperamento artístico”. (MARIZ, 2005, p. 43)

¹⁴¹ Serão discutidas no item 4.2.2 deste capítulo.

rumba cubana, o samba brasileiro, são produtos diretos dos afro-americanos que incorporaram paulatinamente formas e técnicas musicais europeias.

A *cuenco* chilena, por exemplo, era produto da assimilação de formas musicais indígenas. Já o bolero mexicano e o tango argentino são sínteses originais de várias formas europeias (ibéricas), como a *habanera*. (NAPOLITANO, 2002, p. 18)

No entanto esse autor defende que ao longo das décadas de 20 e 30 assistimos a um campo de consolidação histórica musical-popular e que a tecnologia, em especial a criação e veiculação de fonogramas, contribuiu para que este processo se tornasse rico, mesmo diante dos conflitos estéticos e ideológicos.

Neste processo, os vários elementos que formam a música popular foram tema de discussões (formais e informais), alvo de políticas culturais (estatais ou não), foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas e comerciais¹⁴².

Existem diversos padrões organizacionais internos para serem levados em conta, ao estudar a MPB, como “as variáveis sociológicas e históricas, o papel dos circuitos culturais específicos (instituições, espaços sociais), enfim, fatores desprezados pela sociologia determinista (atenta às macro-relações sociais)”. No caso do Brasil, o esforço é ainda maior, pois constitui-se uma das maiores indústrias fonográficas do planeta e que possui proporcionalmente poucos trabalhos de “recortes sociológicos ou historiográficos à base de uma coleta exaustiva de fontes e dados como as produções, distribuições, lucros, as organizações, vendagens e audiências”¹⁴³. O conceito de música popular, no entanto, é fruto das relações sociais dinâmicas e mutantes. O exemplo é que algumas canções que estavam na lista de músicas populares, numa época, poderiam ser consideradas músicas eruditas em outra, dependendo da perspectiva do conceito de ambas, diluindo as barreiras conceituais existentes entre uma música e outra. Muitas destas músicas carregaram, de fato, traços da música “erudita” europeia, como os arranjos, as orquestrações, suas tonalidades, sua construção formal, que acaba por se tornar padrão de

¹⁴² NAPOLITANO, *loc. cit.*

¹⁴³ NAPOLITANO, *loc. cit.*

referência para conceituar muito do que se acredita ser a “qualidade musical” da música brasileira.

4.1.1 A Música Popular Brasileira

A sigla MPB, significando Música Popular Brasileira, foi criada e utilizada a partir dos anos sessenta, para designar um conjunto de músicas específicas, pertencentes aos jovens compositores universitários da classe média, que se sobressaíram pela ousadia e criatividades musicais.

Os músicos da MPB incorporaram em suas composições as cadências do jazz, os acordes dissonantes e criaram o *swing* da Bossa Nova. Dentre estes compositores estavam Tom Jobim, João Gilberto, Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, aqui citados por serem também representantes de movimentos específicos, dentro da MPB, como as canções de protesto, os gêneros Bossa Nova, os estilos diversificados do Clube da Esquina e do Tropicalismo.

Os gêneros musicais pertencentes à MPB são diversos e cabe aqui uma reflexão mais detalhada, como a proposta por Martha Ulhôa (1997).

A MPB, rótulo que se consolida somente na década de 70, emerge do samba urbano da década de 30 e 40 (gênero por sua vez procedente da tradição afro-brasileira do lundu em interação com gêneros de dança de outras procedências, como a polca e a *habanera*).

Ela agrega outros ritmos regionais como o baião (década de 1950), passa pela Bossa Nova, que incorpora elementos de jazz ao seu estilo e o Tropicalismo que, através do rock a “liberta” do samba nos anos 60. A corrente rockeira que vai desembocar no Rock Brasileiro é mediada nos anos 60 pelo grupo *Mutantes* (eles próprios, artistas tropicalistas), se expande nos anos 80, chegando à década de 1990 como uma gama de misturas rítmico/estilísticas dum contínuo que vai do “pop” ao “pesado”. (ULHÔA, 1997, p. 81)

Durante as entrevistas e as audições dos programas, Vidal enfatiza que as músicas populares brasileiras consideradas “autênticas” são aquelas do início do século XX, passa pelos anos 30 e 40, agrega o baião, mas vai para

outro caminho, não passando pela bossa-nova ou o rock. Na sua vivência e memória, o radialista dá a preferência para as canções de protesto por simbolizarem a sua vivência no contexto político social. Também inclui os gêneros chorinho, maxixe e os “folclóricos”, principalmente aquelas músicas que retratam a vida do campesinato ou as distantes regiões do Brasil, como as canções típicas do norte, nordeste, centro-oeste e do sul.

O conceito de MPB foi ampliado por Martha Ulhôa, considerando também as músicas populares que foram mediadas pela indústria cultural, e que são produzidas e consumidas por brasileiros.

Neste campo se inserem tanto a MPB e Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos estes gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha (canção amorosa de contorno melódico ondulado) e o lundu (dança ou canção narrativa de contorno melódico entonativo). (ULHÔA, 1997, p. 81)

Para encontrarmos as definições sobre esta autêntica música popular brasileira, principalmente aquelas utilizadas nos programas de Vidal, utilizaremos as análises feitas pelos dois teóricos já citados. Identificamos que esta “autêntica música”, na verdade surgiu a partir do advento das classes populares urbanas. Segundo NAPOLITANO (2002) elas reuniam características de “elementos musicais poéticos e performáticos da música erudita, como por exemplo, o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, corais”, etc.. Uma segunda característica é a das “músicas “folclóricas” com as danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem, e quadrinhas cognitivas e morais do cancionero do século XVIII e XIX de músicas religiosas ou revolucionárias”. À medida que as classes populares e médias urbanas cresciam aumentavam também o interesse pelo lazer urbano. (NAPOLITANO, 2002, p. 11 e 12). Estas músicas tinham características de uma pluralidade de escutas:

As canções brasileiras seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical. A “instituição” incorporou uma pluralidade de escutas e

gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos musicais passaram a ser classificadas como MPB, processos para o qual a crítica especializada e as preferências no público foram fundamentais. No pós tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. (NAPOLITANO, 2002, p. 02)¹⁴⁴

ULHÔA, (1997) descreve também a proliferação de outros estilos, como a música sertaneja e romântica que foram e continuam sendo explorados pela mídia cultural musical:

A música Romântica, surgida da tradição luso-brasileira da modinha passa por várias fases marcadas pela incorporação de elementos estilísticos da valsa, da ária de ópera italiana, do bolero e da balada internacional. Com a modernização da música popular em geral, nos anos 60, começa a agregar elementos da linguagem narrativa, sinalizando/prevedendo uma mudança de comportamento e postura social em relação à relação amorosa.

A Música Sertaneja surge na década de 1930. Na época conhecida como “música caipira” (o que hoje se denomina “música sertaneja raiz”), caracteriza-se pelas letras com ênfase no cotidiano e maneira de cantar. Seu estilo vocal se manteve relativamente estável, enquanto a instrumentação, ritmos e contorno melódico gradualmente incorporaram elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria musical. Estas modificações de roupagem e adaptações no conteúdo temático – anteriormente rural e agora urbano – consolidaram o estilo moderno do gênero. Esta variante, que chamo de “música sertaneja romântica”, nos anos 80 se torna o primeiro gênero de massa produzido e consumido no Brasil. (ULHÔA, 1997, p. 81)

O radialista J. da Silva Vidal intermediou, a partir de suas representações, esses diversos estilos musicais relatados pelos teóricos. Os compositores e intérpretes regionais, sempre enfatizavam a “autenticidade” e a “qualidade musical”. Esta última era medida pela utilização de construções harmônicas e as características timbrísticas, a virtuosidade dos músicos, remontando a estética da hegemonia da música europeia, conforme já foi mencionado neste trabalho. A complexidade dos arranjos, a afinação das orquestras e bandas das rádios, a voz impostada dos cantores e o conteúdo patriótico eram as principais características e critérios para a escolha dos temas

¹⁴⁴ Referência retirada do artigo de Marcos Napolitano (2002). Seu livro também endossa alguns desses conceitos, considerando inclusive que foram escritos na mesma época.

de cada programa e a escolha do repertório. Entretanto o repertório escolhido por Vidal era, na verdade, amparado por diferentes arestas dos padrões estéticos, levando em conta os estilos românticos e caipiras.

Para confeccionar os seus programas, Vidal se utilizou desses conjuntos de conceitos a respeito de música que já estavam instaurados na sociedade a qual ele pertence. Mesclado a estas ideias ele separava as músicas de seu acervo por temas, dizendo já saber antecipadamente quais músicas iria colocar em cada programa. Em seguida, era apenas se assentar para desenvolver as narrações, ou narrativas?? considerando as histórias de cada música, e por último adequar tudo isto ao tempo pedido pela rádio.

Isto foi um processo natural. Eu já tinha tudo na minha cabeça, tudo que eu queria escrever e as músicas que eu ia colocar nos programas. Então eu sentava e colocava no papel. A única dificuldade era a de cronometrar o tempo, e poder fazer o programa durar uma hora e quinze minutos, mas o restante era fácil¹⁴⁵.

O agir, “naturalmente”, está inserido num sistema que muitas vezes não percebemos ou entendemos como dominante de nossas ideias e comportamentos. Os *scripts* e as músicas escolhidas por Vidal veiculam uma ideologia, considerando-a aqui como o conjunto das ideias, “opiniões e crenças”¹⁴⁶, relacionadas com sua história de vida e valores pessoais. Ele era constantemente assediado por gravadoras e pelos próprios artistas para divulgar os novos fonogramas. “Desde que um disco sai, ele é imediatamente expedido pelo serviço de imprensa aos programadores e aos animadores das emissões musicais” (DENUZIÉRE, MAURICE apud JAMBREIRO, 1975, p. 151).

Quando se está à frente de uma mídia tão poderosa como o rádio, a possibilidade do domínio se instala. Os aparelhos de dominação podem ser repressores ou ideológicos, vindos do Estado, como aqueles utilizados durante a ditadura militar.

¹⁴⁵ J. da Silva Vidal em entrevista para a pesquisa, dezembro de 2009.

¹⁴⁶ Ver Ferreira, 2004.

4.2 “O SABER QUE VEM DO POVO” E O FOLCLORE

“O saber que vem do povo” foi uma das expressões que Vidal utilizou para se referir ao seu conceito de “folclore”.

Sabemos que existem controvérsias em torno do termo folclore e que perpassam por discussões acadêmicas, como as apontadas no trabalho de VILHENA, (1997). Segundo o autor, o termo, que antes significava o estudo das manifestações culturais dos diversos povos, e da disciplina acadêmica que acolhia, passou a ter um significado semântico depreciativo.

O folclore é associado ao conservador, ao anedótico e, por fim, ao ridículo. [...] Ele passou por um processo de marginalização e conclui:

Toda a bibliografia sobre a história do pensamento social brasileiro e seus ramos específicos que analisei aqui mostrou como o folclore foi se tornando, até pela forma com que geralmente era omitido das descrições, um tema esquecido e anacrônico. (VILHENA, 1997, p. 66)

Por produzir programas educativos, Vidal se preocupou em passar para seus ouvintes pesquisas fundamentadas em livros, em entrevistas com autoridades nos assuntos, mesmo que seu programa estivesse na categoria dos *Informativos Culturais*. Estes tinham o objetivo de entretenimento, eram veiculados entre os programas centrais do Projeto Minerva, com o conteúdo das escolas de ensino regular, considerados mais densos. Desta forma, o radialista construiu *scripts* elucidando pontos específicos da música que ora valorizava a letra, ora o arranjo, ora outras características culturais extra-musicais. Era através destes textos que antecedia as músicas, e nos quais ele apontava ícones ou personalidades musicais, que Vidal assumia o seu papel de educador e mediador cultural, principalmente da cultura popular que era originária do povo e por ele considerada como autêntica.

Do conjunto dos onze programas, dois foram determinantes para extrair o conceito de folclore ou saber popular. O primeiro foi *Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra*, que contava com uma variedade no repertório musical, abrangendo canções de quase todas as regiões do país. O segundo programa

foi *A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira*, onde ele reverenciava gêneros musicais como o maxixe, o chorinho, a modinha, a valsa brasileira, dentre outras da primeira metade do século XX, denominando-as de “autênticas músicas brasileiras”.

Faremos agora uma breve reflexão sobre o entrelaçamento dos termos “autêntico”, “de raiz”, “típico”, “folclórico” e “cultural”.

O termo “autêntico” significa “fidedigno, a que se pode dar fé”, significa também, “verdadeiro, real, legítimo e genuíno” (FERREIRA, 1999, p. 233 e 2004). Dentro desta perspectiva, a música legítima, genuinamente brasileira, poderia ser considerada como aquela que se originou dentro do território brasileiro e que carrega consigo as qualidades e identidades representativas da cultura nacional, incluindo as diferenças entre as regiões.

A noção de território traz o pertencimento a um lugar, que carrega consigo comportamentos e saberes como os rituais, as danças, os cantos, a culinária, a língua e diversas outras manifestações que implicam num saber popular. Este saber popular está relacionado com o termo “raiz”, significando a fonte, o que é originário de um lugar específico (HOUAISS, 2009, p. 629), aquilo que sustenta e gera uma estrutura contida dentro dele.

“Raiz” e “autêntico” podem relacionar-se, por conseguinte, com o termo “típico”, cujo conceito é aquilo que é característico, pertencente a uma família, povo ou região (HOUAISS, 2009, p. 727), de determinada cultura.

O que o radialista considera como ‘autêntica música’ ou ‘a música de raiz’ e a ‘música típica’, está relacionado ao que os musicólogos do início do século XX (Mário de Andrade) consideraram como ‘a identidade brasileira’. Para eles, esta última, mescla-se igualmente ao conceito de ‘folclore’ e tudo isto forma, segundo Vidal, o “saber que vem do povo”¹⁴⁷. Segundo o autor Marcos Napolitano (2002),

A folclorização das representações do povo brasileiro era um processo em curso desde o Estado Novo (1937 -1945) e funcionava como uma estratégia cultural e ideológica na manipulação da identidade “nacional-popular” e, conseqüentemente, como legitimação

¹⁴⁷ Conceito dado por Vidal nas explicações de um dos programas.

dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural... (NAPOLITANO, 2002, p. 59)

O autor também nos apresenta um conceito para a “autêntica música brasileira”, relacionado à febre folclorista, provocada durante o Estado Novo e que se propagou no país entre fins dos anos 40 e, praticamente toda a década de 50. Este movimento

serviu como uma legitimação cultural e intelectual, ancorada num projeto político que se tornava fundamental na medida em que crescia a urbanização: chegar às massas populares para reforçar o patriotismo conformista ou a consciência nacional. [...] O povo tinha uma identidade básica, ancorada na tradição, e deveria guiar-se por ela na sua caminhada histórica¹⁴⁸.

O conceito de “folclore” já esteve atrelado ao da “pureza do homem do campo”, com todo conjunto de comportamentos “típicos” daquela região. É neste sentido que Vidal utiliza o conceito: como uma manifestação “primitiva” que vem do povo, aquilo que não tem elaboração¹⁴⁹.

As canções veiculadas na mídia também foram consideradas como músicas “autênticas”, durante os anos de 1930 e 1940, considerada a era de ouro do rádio. Vidal fez uma série de programas denominados de a “Fase ingênua da Música Popular Brasileira” para tratar das músicas anteriores aos anos trinta e a “Fase de Ouro da Música Popular Brasileira” se referindo aos anos de 1930. Napolitano, (2002) ilustra o pensamento dos folcloristas da música popular:

Os folcloristas da música popular marcaram uma clivagem na maneira como eram pensados a tradição e o patrimônio musical, dotando-a de uma certa aura de autenticidade e grandeza estética, e neste sentido, ajudaram a mitificar uma historicidade específica da música popular: os anos 30 (e parte dos anos 40), que passaram a ser considerados como uma “era de ouro”. Além disso, eles forneceram as bases de um pensamento musical ainda hoje muito disseminado entre colecionadores, críticos musicais nacionalistas e jornalistas

¹⁴⁸ NAPOLITANO, *loc. cit.*

¹⁴⁹ Vidal em entrevista, por telefone em maio de 2009.

especializados em música popular brasileira (NAPOLITANO, 2002, p. 61, 62).

Na primeira metade do século XX, diversos folcloristas saíram pelo país coletando, descrevendo e transcrevendo as músicas, danças, costumes populares, que como estas, eram consideradas “autênticas”. Este material poderia, em seguida, ser aproveitado como matéria prima e reelaborado pelos artistas, principalmente os eruditos (REILY, 19901, p. 01). As manifestações do povo seriam então utilizadas como inspiração para os artistas e eram vistas pelos nacionalistas como um material bruto, e que precisariam então ser lapidados, passando por uma formatação estética, como arranjos orquestrais e imposição de vozes, para atingirem o que eles consideravam um nível artístico qualificado.

A maioria “dos temas folclóricos” musicais utilizados por Vidal, na amostragem dos onze programas, passou por esta transformação, ganhando arranjos para corais e orquestras sendo, portanto, moldadas ao padrão estético que foram, muitas vezes, propostos pelas gravadoras aos músicos e maestros.

Além disso, esta valorização do “popular autêntico” aparece representada, dentro dos programas do radialista, através da figura do cangaceiro, dos cantores negros, das músicas que lembram os rituais negros e daqueles que vieram do interior do país, como Zé Côco do Riachão¹⁵⁰.

No entanto, no programa nº 6, “Natal Brasileiro”, para o Studio Free¹⁵¹, o radialista nos apresenta uma música colhida no Sul de Minas por Moreno e Moreninho, onde o tratamento estético musical não é feito, com o objetivo de demonstrar uma ambiência sonora próxima a real, remontando assim, uma folia de reis. Para a apresentação da música, Vidal nos conta um pouco das características históricas desta festa chamando a atenção para o grupo musical, do qual destacamos em negrito:

Da região do vinho em Portugal partiram as primeiras manifestações dos grupos de reizeiros em épocas já perdidas da história lusitana. As nossas folias de reis são réplicas caboclas dos reizeiros portugueses,

¹⁵⁰ Ver Discografia do Acervo de Vidal, p. 161.

¹⁵¹ Segundo o radialista, este também foi um dos temas de seus Programas do Projeto Minerva.

assim como também as nossas pastorinhas derivam do pastoril, cuja fixação na península ibérica vem da Idade Média, segundo a maioria dos pesquisadores.

Vamos tentar descrever primeiramente a folia de reis. Musicalmente o grupo lhes oferece os seguintes instrumentos: uma ou duas rabecas, duas violas, dois violões, dois cavaquinhos, uma sanfona, um gongo, um surdo, um triângulo, um xique-xique, um pandeiro, um reco-reco e um apito. Socialmente, o grupo nos oferece: um mestre de violino, um contra-mestre, o alferes da bandeira, dois ou três palhaços que são os únicos que dançam e fazem piruetas, etc.¹⁵² A principal finalidade do grupo era angariar donativos para a festa dos santos reis. O folguedo representa, na verdade, a visita dos reis magos ao menino Jesus. **A parte cantada possui a seguinte divisão: peditório, agradecimento e despedida.** No estado de Minas Gerais, onde a fixação da folia de reis foi mais acentuada, o grupo inicia sua peregrinação pelas fazendas, sítios, vilas, povoados e mesmos cidades, no primeiro sábado de dezembro e faz a última visita no dia 5 de janeiro, véspera do dia de reis, 6 de janeiro. **Manda a tradição que nas casas onde estão montados presépios, a folia de reis deve entrar, adorar a imagem do Jesus menino, e em seguida cantar.**¹⁵³

A gravação que ouviremos nos conta a história da folia de reis, junto ao presépio, num tema recolhido no sul de Minas, por Moreno e Moreninho.¹⁵⁴

Comentário: *você presta atenção na sobreposição das vozes. Olha o ritmo diferente que eles fazem (batendo com as mãos nas pernas)*¹⁵⁵.

Outra característica das “músicas autênticas”, propostas pelo radialista, é o sincretismo racial presente nas canções. Vidal cita em uma entrevista que “a música brasileira é o resultado da junção das três raças”. Este conceito já era e ainda é adotado em âmbito nacional, para identificar o que vem a ser ‘a identidade do povo brasileiro’ ou o ‘autêntico povo brasileiro’. Entretanto, Vidal completa que “a música dos índios não deixou sua contribuição muito marcada, pois sua música é muito pobre, muito simples, sem melodia ou harmonia”¹⁵⁶.

Nos anos 20, através dos relatos de Luciano Gallet e Mário de Andrade, tentou-se restaurar um ideal de “alma brasileira” partindo de um movimento cultural-político nacionalista. Estes autores afirmaram que o “ameríndio não poderia assumir a posição de “Folk nacional”, pois sua “expressão original e

¹⁵² Grifo nosso.

¹⁵³ Grifo nosso.

¹⁵⁴ Trecho do sexto programa ouvido, “Natal Brasileiro”, para o Studio Free.

¹⁵⁵ Pesquisa de campo com Vidal, dezembro de 2009.

¹⁵⁶ Vidal em entrevista, setembro de 2010.

étnica” no conjunto das manifestações mais visíveis representava “pequena porcentagem” (REILY, 1990, pág. 13), o que ilustra claramente o que Vidal nos diz. Durante alguns anos, se não até hoje, em muitos lugares, acreditou-se que os índios não teriam deixado grandes contribuições, principalmente na música. Esta última era considerada pobre, sem construções melódicas complexas e sem cumprir as regras de construções harmônicas, baseado nos parâmetros europeus de música. Hoje, com as pesquisas etnomusicológicas, sabemos que esta análise foi feita sem considerar a alteridade entre as culturas, pois o conceito de música para um índio é completamente adverso ao nosso: enquanto os índios associam a música ao mundo deles, complexo e bem específico, nós, que somos pessoas da sociedade urbana, construímos nosso conceito de música baseados também em princípios específicos, sendo um deles o que é veiculado pela mídia e pela indústria cultural.

Os termos “folclore”, “cultura” e “autêntica música popular brasileira” foram utilizados nos programas de J. da Silva Vidal traduzindo uma tendência nacionalista e educacional vigentes. Estes termos têm algo em comum: todos são polissêmicos e estão nas encruzilhadas que compõem as teias de significados sociais e individuais das construções artísticas. Podemos constatar que estes termos não têm atualmente o mesmo significado que há quarenta anos, quando eles foram utilizados nestes programas educacionais radiofônicos e pelo regime militar. Naquela época almejava-se um universalismo brasileiro, formado pelo sincretismo racial e que deveria ser propagado de norte a sul do país.

Os veículos de comunicações de massa (rádios, TVs, jornais e revistas), bem como o sistema de educação das escolas de ensino regular eram utilizados para que se conseguisse institucionalizar a unificação nacional. Para isto houve todo um processo no âmbito histórico-cultural que culminou no gênero “samba” como autenticamente brasileiro (VIANNA, 1995, p. 35). O samba sai de uma clausura dos morros para conquistar a sociedade burguesa urbana, tocando nas rádios e transformando eventos tradicionais como o carnaval.

Segundo Richard Peterson, “a autenticidade não é um traço inerente ao objeto ou ao acontecimento que se declara autêntico; trata-se do fato de uma

construção social que deforma parcialmente o passado.” O autor esclarece, portanto, que a transformação do samba em música nacional não será entendida como a descoberta de nossas raízes reprimidas e escondida, mas sim com uma construção, invenção e valorização dessa autenticidade sambista (PETERSON *apud* VIANNA, 1995, p. 35). Uma das consequências é que outros ritmos e gêneros musicais peculiares das outras regiões, como as rurais, indígenas, quilombolas e inclusive os outros centros urbanos foram esquecidos, apagados e tão pouco considerados como “tipicamente brasileiro”.

Vidal não considerou também como “autêntico” os novos sons híbridos das músicas americanas, e que aqui no Brasil influenciaram movimentos como o da Bossa Nova, o da Jovem Guarda, o Rock Brasileiro. Todos estes estavam sendo promovidos pela mídia brasileira, na mesma ocasião de seus programas para o Projeto Minerva, em fins dos anos setenta e início dos anos oitenta. As músicas contemporâneas aos seus programas e que inclusive foram utilizadas por ele, são principalmente as canções de protesto, que buscavam criticar o sistema vigente de forma velada, através de metáforas nas letras das músicas, de alguns poucos compositores, veiculadas, quando possível, durante o período do regime militar. Os mais citados por Vidal, durante a pesquisa de campo, foram Chico Buarque, Geraldo Vandré, Luiz Gonzaga e Paulinho Soares.

As músicas brasileiras populares foram desconsideradas pelas academias implantadas no país, de tradição europeia, durante toda a história da colonização brasileira. As escolas copiavam os modelos de arte e educação europeus, e somente durante início do século XX começa-se a discutir sobre a possibilidade de uma autenticidade da cultura brasileira. Esta autenticidade era caracterizada pela valorização da cultura do campesinato, sem as interferências dos grandes centros urbanos. Assim, propaga-se a ideia do gosto “puro” e “autêntico” do “rústico” homem do campo. Estas características foram difundidas no Brasil e continuaram a se propagar na segunda metade do século XX.

No acervo de Vidal, composto essencialmente de volumes lançados nas décadas de setenta e oitenta, encontramos diversos exemplos desta classificação da cultura musical brasileira “pura e autêntica”. Por exemplo, o grupo Titulares do Ritmo, lançou o disco “Brasilidade”; o artista sertanejo,

tocador de viola, de Zé Côco do Riachão, “o Beethoven do sertão” com o disco “Brasil puro”; o maestro italiano Simonette e sua orquestra com o disco “Brasil Musical”; o compositor Paulo Vanzolini com o disco “Onze Sambas e uma Capoeira”; o compositor e grupo Nilo Amaro e seus Cantores de Ébano com o disco “Raízes”; uma coletânea com diversos intérpretes brasileiros num álbum com textos contando as histórias e o disco cantando “as músicas do cangaço¹⁵⁷”.

Vidal utilizou noções do “nacionalismo romântico” da primeira metade do século XX, para designar o que seria esta autêntica ‘brasilidade’¹⁵⁸ apresentada nos seus programas. Primeiro ele cita diversas vezes as consultas aos folcloristas como uma forma de garantir nacionalismo autêntico. Em seguida, ele utiliza os conceitos dados pelos historiadores musicais de gerações anteriores às suas, como por exemplo, Mário de Andrade ou Curt Lang. Um exemplo é o trecho do programa abaixo sobre “As Músicas de Minas Gerais”, no qual ele relaciona a arte nacional com o movimento artístico das cidades mineiras históricas:

primeiro grande artista e que é considerado o maior escultor do continente americano, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, nasceu em Ouro Preto, a Vila Rica dos Inconfidentes, em 1730, e lá mesmo faleceu em 1814.

O compositor e violonista Celso Machado inspirou-se no barroco mineiro, o mais importante movimento musical do continente americano, e foi buscar nos contrapontos de Lobo de Mesquita, [...] Coelho Neto, e outros compositores do Barroco Mineiro, esta extraordinária e bela página musical onde podemos sentir também as rimas de Claudio Manoel da Costa, Alvarenga Peixoto, Tomaz Gonzaga; o entalhe perfeito de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, e as pinceladas bem distribuídas do mestre Ataíde.

Além disso, ele cita o arquivo do musicólogo Curt Lange, mostrando interesse de pesquisas na área da musicologia e na área da música erudita brasileira. Vidal fez programas inteiros dedicados à música erudita brasileira, que não foram contemplados nas amostras. No programa nº 6, para o Studio

¹⁵⁷ Ver na Referência Discográfica do Acervo de Vidal página 161, e nas Fotos da Discografia, no Anexo XV.

¹⁵⁸ Fazendo referência ao título do disco, do conjunto que ele expressou ser mais representativo desta “autêntica música popular brasileira”, os *Titulares do Ritmo*.

Free, natalino, Vidal anuncia a música “**Vinde Nós Dois**” do Padre José Maurício Nunes Garcia com o Coro e Orquestra da Matriz da Glória em Latim, com toda a característica erudita. Mas ele citou ter realizado diversos programas para o Projeto Minerva incluindo músicos brasileiros eruditos.

Das pesquisas realizadas pelo musicólogo alemão Curt Lange, no arquivo público mineiro de Belo Horizonte em 1937, veio à luz todo movimento musical das cidades históricas como Ouro Preto, São João Del Rei, Diamantina, Sabará, Congonhas do Campo, Mariana, Vila do Príncipe, hoje Cidade do Serro, e Cachoeira do Campo. Foi nestas históricas cidades mineiras que nasceu, entre 1750 e 1820, apogeu e decadência da mineração de ouro e pedras preciosas, o barroco mineiro, o mais importante movimento musical das três Américas, através de dezenas de compositores, onde devemos destacar Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Neto, Francisco Gomes da Rocha e Parreira Neves.

Ao se referir à música ‘Chorando Baixinho’, do clarinetista Abel Ferreira, ele relata sobre a descoberta de Curt Lange no Serro¹⁵⁹.

E, por incrível que pareça, prezado ouvinte, Curt Lange descobriu da cidade do Serro, famosa pelos seus queijos, e que já foi chamada de Vila Real do Príncipe, que a clarineta foi usada nas comemorações da semana santa do ano de 1787, caso quase inacreditável porque a essa altura do século o instrumento ainda não havia entrado no instrumental da música erudita europeia. Foi o Brasil, portanto, o primeiro país do mundo a incorporar a clarineta no instrumental da música erudita. Tal fato é mais um valor extraordinário do barroco mineiro.

Nestes trechos há uma exaltação à cultura mineira, através da valorização do barroco, como o evento causador do “desabrochar da arte nacional”. Citando as pesquisas do musicólogo Curt Lange, e do barroco mineiro, o radialista generaliza a arte mineira em arte nacional. Considera-a como um dos principais estilos culturais de todo o Brasil, anulando todas as outras origens e movimentos culturais diferentes que ocorreram em cada canto do país.

¹⁵⁹ O clarinete tem especial valor para o radialista, pois, foi tocado pelo seu pai na banda no interior de Minas Gerais.

4.2.1 “Os mais populares cantos de nossa terra”

Título do quinto programa ouvido durante a pesquisa de campo: “Os mais populares cantos de nossa terra”, Vidal enfatiza a importância do canto popular e a diversidade do mesmo.

0:57'- Para a edição de hoje, do nosso *Brasil de todos os Cantos*, estaremos abordando os *mais populares cantos de nossa terra*. E são muitos e pertencem a várias gerações. Escolhemos aqueles que consideramos mais populares e com eles faremos chegar até você, prezado ouvinte, mais um programa da série *Brasil de todos os Cantos*.

Primeiramente, Vidal conceitua o canto. Em seguida, ele mostra as diferentes funções para o canto popular.

O canto é uma sequência de sons modulados, emitidos pela voz humana, produzindo sensações variadas conforme as entonações que apresentam.

No canto popular nós vamos encontrar: canto de trabalho, jocoso, patriótico, religioso, satírico, lunar, canto fúnebre, canto malicioso, canto de guerra, canto de humor negro, do estudante, infantil, canto de pregões, canto à natureza, canto de brincadeiras, etc.

A primeira música é um canto religioso, (um canto de procissão), apresentado em uníssono pelo coral da Universidade Fluminense: “*Com Minha mãe Estarei*”.

Vidal apresenta em seguida, a visão linear de uma evolução estética que partiu do “homem primitivo e seu canto pobre e monótono”¹⁶⁰ até chegar aos complexos arranjos dos nossos dias:

O homem primitivo, quando aprendeu a falar, aprendeu também a cantar e de seu canto pobre e monótono, nasceu o cantochão, que ao ser fixado pelo Papa Gregório, herdou seu nome: Canto Gregoriano.

¹⁶⁰ Trecho do programa *Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra*.

O canto quando deixou o templo e chegou até as ruas, ganhou novos valores musicais e o povo passou a cantar o seu próprio canto. Após a reforma musical de Palestina, a Igreja Católica permitiu que novos horizontes melodiosos chegassem até o povo e o canto popular religioso foi aos poucos dominando as cerimônias da Igreja, em locais onde as obras dos grandes mestres não podiam ser cultivadas. E para substituir o *Kirie*, o *Glória*, o *Credo*, o *Agnus Dei*, etc, com grandes corais e orquestras, o povo passou a cantar seu canto com páginas musicais como estas, que ouviremos agora, com coral da cidade fluminense de Niterói (Canto de procissão religioso).¹⁶¹

Outra canção apresentada, “*Prece ao Vento*”, é uma balada romântica, com canto e acompanhamento, que Vidal relaciona com a adoração dos “quatro elementos primordiais”. A interpretação dada é pelo grupo Titulares do Ritmo, com Arranjo de Chico Nepomuceno:

O homem primitivo, que ignorava qualquer princípio elementar, transformou o sol em seu primeiro Deus e o trovão em suas manifestações de ira, até que os primeiros sábios criaram em cada um dos corpos que os antigos consideravam partes constituintes do universo: Terra, água, ar e fogo, os quatro elementos primordiais.

Na história da **autêntica música popular brasileira**¹⁶², a mais popular música dedicada ao vento foi escrita por Gilvan Chaves, Alcir Pires Vermelho e Fernando Luís. “Prece ao vento” é o canto ao vento que ouviremos agora com Titulares dos Ritmos, num arranjo de Francisco Nepomuceno.

A expressão “autêntica música popular brasileira” foi utilizada aqui com o intuito de exaltar a canção, emitindo assim um juízo de valor. A autenticidade é uma comprovação de veracidade, de não artificial, de que foram selecionadas exatamente pela sua ‘fidedignidade’ do que é ser brasileiro. A música é uma canção romântica, típica de arranjos vocais, lembrando dos corais. A interpretação é feita pelo grupo “Os Titulares do Ritmo” que com o vocal imitam, onomatopeicamente, os sons feitos pelo vento, principalmente quando ouvimos o refrão “*Vento diga, por favor, aonde se escondeu o meu amor*”.

Prece ao Vento

Vento que balança as paias do coqueiro

¹⁶¹ Ver trecho do Programa no CD em Anexo.

¹⁶² Grifo nosso.

*Vento que encrespa as águas do mar
 Vento que assanha os cabelos da morena
 Me traz notícia de lá.
 Vento que assobia no telhado
 Chamando para a lua espia
 Vento que na beira lá da praia
 Escutava meu amor a cantar.
 Hoje tô sozinho e eu também
 Triste me lembrando do meu bem...
 Vento, diga por favor,
 Aonde se escondeu o meu amor¹⁶³.*

A música, em tonalidade menor, possui uma estrutura homofônica, canto com vozes masculinas e acompanhamento. Ela é tocada em andamento lento e quaternário, com a melodia utilizando sons longos. A letra faz reverência à mulher amada.

A próxima música é “*Funeral do Rei Nagô*”, com Francisco Egídio é um canto de funeral onde a letra evoca um ritual para a morte de um rei “negro escravizado da língua lorubá”. (HOUAISS, 2009, p. 522). Vidal chama nossa atenção sobre o “sincretismo racial característico da música brasileira, onde uma das características é o arranjos de percussão e a ligação com os rituais afro-descendentes”¹⁶⁴

O canto de funeral sempre foi triste, embora certos povos antigos cantassem a morte com alegria, acreditando numa outra vida muito melhor. **Aproveitando o sincretismo racial da música popular brasileira**¹⁶⁵, os compositores Heckel Tavares, músico, maestro e arranjador; e Murilo Araujo, escritor e poeta, escreveram juntos o mais belo canto de funeral de toda a história da música popular brasileira: “Funeral de um Rei Nagô”, que ouviremos agora com o cantor Francisco Egídio e os Titulares do Ritmo. O tema é essencialmente de origem negra e relata através da melodia dos versos o funeral de um negro rei. Entretanto, o sincretismo racial poderá ser percebido por todos aqueles que conhecem os aspectos teóricos da arte musical.

Nos exemplos acima, Vidal utiliza as músicas cantadas pelo grupo vocal *Titulares do Ritmo*, que pertenceu também à Rádio Bandeirantes. Ambas com autoria de músicos compositores urbanos nacionais. Os arranjos são de

¹⁶³ Letra da canção “*Prece ao Vento*”, de Gilvan Chaves, Fernando Luiz e Alcir Pires Vermelho, disponível em <<http://letras.terra.com.br/fernando-mendes/542913/>>. Acessado em 04 de julho de 2011.

¹⁶⁴ Vidal em entrevista em dezembro de 2009.

¹⁶⁵ Grifo nosso.

Francisco Nepomuceno, integrante do grupo e que era sobrinho de Alberto Nepomuceno.

Na sequência do programa, Vidal apresenta “*O canto do pregão*”, que é o canto do trabalhador de rua.

Pregão, como todos nós sabemos é o ato de apregoar em altas vozes pelas ruas e consiste num anúncio verbal de uma série em meio de produtos populares, que são oferecidos com ritmos especiais ou melodiosos, através de ditos, modos ou frases em que vendedores ambulantes anunciam suas mercadorias ou habilidades. Em nossa terra duas cidades se destacaram através dos pregões: Recife e São Paulo. O canto do pregão está afixado para sempre na história da capital paulista e capital pernambucana. O vatapeiro, o amolador, o vassoureiro, o pregoeiro da sorte grande, o peixeiro, o verdureiro, o fuzileiro, o homem do guarda-chuva, a mulher do salgadinho etc, faziam parte da paisagem paulistana.

Esta narração foi fruto de suas viagens onde ele trouxe para os programas as diferenças musicais do Nordeste em Recife e também em São Paulo.

Ele apresenta, em seguida, o resultado de suas entrevistas com os pregoeiros de Pernambuco e de São Paulo:

Na cidade do Recife, entrevistei um jornalista que cantava as manchetes do diário do Pernambuco, o mais antigo jornal da América do Sul ainda em circulação. Todas as manhãs, ele cantava o pregão do Diário de Pernambuco, partindo do largo [...] Pinheiro e percorrendo a rua do hospício.

Entrevistei também um vatapeiro no bairro do Brás, na capital paulista, que apregoava do largo da Concórdia até o largo do Belém.

Já no próximo trecho, Vidal fala dos valores culturais massacrados pelo consumismo:

Muito dos valores culturais do nosso povo foram massacrados pelo consumismo que surgiu depois da segunda Grande Guerra. Hoje, mesmo em São Paulo e Recife, cidades que mais cultivaram os pregões, o pregoeiro já é uma espécie rara.

O canto do pregão morreu ou foi transferido para a televisão? Acreditamos que tenha morrido, porque o que se vê hoje, com raras exceções, são caricaturas da semiologia.

Antes de apresentar a música, ele critica a imposição (não deixa claro de quem) feita ao músico Gilvan Chaves para colocar o arranjo de acordes dissonantes nas gravações dos pregões.

[...] Gilvan Chaves [folclorista, cantor e compositor] recolheu e gravou algum dos vários pregões da capital pernambucana. **Mas para gravar os pregões do recife teve de aceitar, pobre Gilvan, acordes dissonantes**¹⁶⁶. Depois dos pregões do Recife, ouviremos os pregões da capital Paulista com a cantora Eli Camargo. “Canto de Pregão” (Pregões do Recife – Gilvan Chaves, Paulistano – Eli Camargo).

Ao anunciar as cantigas de ninar, Vidal nos conta um pouco da história dos acalantos explicando as influências que alteraram estes cantos:

Um dos mais antigos cantos da história da humanidade é, sem dúvida alguma, o acalanto, o canto de ninar. Segundo nosso populista maior, Eli da Câmara Cascudo, todos os povos de todos os tempos cultivaram o canto de ninar. O acalanto é o mais doce de todos os cantos e sempre reflete a ternura materna. O nosso canto de ninar vem de Portugal, na sua maior parte, e foi passando de berço em berço vivendo com esta tradição, longe das influências que principalmente nos nossos dias, alteraram os demais cantos.

Ao se referir às cantigas de ninar, Vidal se lembra da música indígena através de um relato histórico de Frei Pedro Neto. No segundo parágrafo ele retoma a noção de sincretismo racial do negro, do branco e do índio que forma assim a “autenticidade brasileira”.

Frei Pedro Neto, corista que acompanhou Cabral, ficou surpreso ao descobrir que o índio possuía acalantos de extrema doçura, com

língua de origem Tupi, onde a mamãe índia pedia ao espírito ‘sono ausente’ para o seu guri. Anos mais tarde, os Jesuítas registraram que

¹⁶⁶ Grifo Nosso.

quase todos os cantos de ninar de nosso índio possuía a palavra *mucuru*, que é 'berço' em quase todos os idiomas indígenas.

O acalanto brasileiro, prezado ouvinte, é um dos mais belos e mais ricos, porque reúne temas do índio, do negro e do branco. Do 'dorme, dorme menino', de origem portuguesa, o calu de origem africana, e do curumaçu, esse indígena, encontramos mais de oitenta acalantos popularíssimos em todo o Brasil e que ajudaram a ninar meninos de todas as gerações. O canto de ninar é o mais doce de todos os cantos. Nenhuma outra manifestação musical oferece aos nossos ouvidos, tanta ternura, tanto amor, tanta meiguice, tanta inocência e tanta espiritualidade.

Vidal nos apresenta a história dos cantos de guerra que vêm também da Europa. No Brasil existe um "Hino de guerra", encomendado pelo jornalista Assis Chateaubriand.

[...] Os legionários romanos marchavam aos sons dos seus hinos de guerra. E Napoleão ao incorporar a música bélica na disciplina do exército francês, fixou o canto guerreiro na história das compendias militares. E depois de Napoleão, o canto guerreiro foi fixado em todas as nações.

[...] A história do nosso mais popular canto de guerra nos foi contada um dia pelo saudoso radialista Homero Silva, da antiga Pr G2, extinta Rádio Tupi de São Paulo:

"No dia 22 de agosto de 1943, o presidente Getúlio Vargas declarou guerra a Alemanha, Itália e Japão. Imediatamente, foi formada uma força expedicionária que seria enviada no ano seguinte para o teatro da guerra. O jornalista Assis Chateaubriand, criador dos diários e emissoras dos associados, convocou o radialista Homero Silva para uma reunião na sede das emissoras associadas no alto do Sumaré, na capital paulista. Ele pediu a Homero que convidasse o poeta Guilherme de Almeida e o maestro Spartacco Rossi. Ele solicitou de ambos o poeta e o músico, um hino de guerra. Guilherme de Almeida escreveu os versos e Spartacco Rossi a música. E foi assim que nasceu o mais popular canto de guerra de nossa terra, a Canção dos Expedicionários." (Jornalista Homero Silva, Rádio Tupi)

A próxima música apresentada é o "canto de sátira". Primeiro o radialista conta a história deste gênero, que, segundo ele, acompanha a história da humanidade. Em seguida, ele evidencia a sátira brasileira com Gregório de Mattos e faz referência da embolada como o mais puro canto satírico. Enfim, ele critica a música em nossa sociedade, e nos apresenta o embolador pernambucano Manezin de Araújo:

A sátira surgiu com a primeira sociedade organizada, prezado ouvinte. E os inconformados com os costumes e modismos foram os melhores satíricos de todos os tempos. [...] A sátira sempre esteve presente em todos os capítulos da história da humanidade.

Boccágio foi realmente o maior satírico de seu tempo. E fez de Lisboa o maior palco europeu das mais temidas sátiras.

Entretanto, muito antes de Boccágio, nasceu e viveu no Brasil o nosso satírico maior Gregório de Mattos. [...] Ele nasceu na Bahia em 1633 e faleceu aos 63 anos em Pernambuco, 1696. A sátira brasileira inteligente nasceu com Gregório de Mattos. E devemos a ele a sofisticação da alma popular e mais tarde a embolada, o mais puro de todos os cantos satíricos.

A embolada como canto de sátira nasceu no nordeste brasileiro. E apesar do obscurantismo musical que domina há tanto tempo a nossa sociedade, a embolada ainda é cultivada na mais sofrida região de nossa terra. Entre 1930 e 1950, a embolada como canto de sátira atingiu o seu auge e fez nascer para o rádio, o disco do maior embolador da história da música popular brasileira o pernambucano Manezim de Araújo¹⁶⁷.

Vamos ouvir o canto de sátira de Manezim de Araújo. Primeiramente satirizando a crise econômica de sua época. E depois glosando costumes e modismos...

Segundo Vidal, o canto de humor “negro” nasceu de nossa disposição de ânimo. Durante o período da “fase de ouro da música popular brasileira” ele encontrou apenas uma canção representativa. Foi escrita em 1940 pela dupla Alvarenga e Ranchinho.

Humor, no sentido figurado, identifica disposição de ânimo, reiteramento, índole, mordacidade chistosa, ironia, etc. E foi da nossa disposição de ânimo, que nasceu o canto do bom humor; e daí onde nasceu o canto do humor negro. Como diria o nosso saudoso Cornélio Pires, “o brasileiro não é muito chegado ao humor negro.” Enquanto os outros povos, principalmente os anglo-saxônicos, cultivam até com exagero, todos os ângulos do humor negro, o brasileiro prefere um humor mais sadio. Em toda a história da fase de ouro da Música Popular Brasileira, encontramos apenas um canto de humor negro, repetindo, apenas um canto de humor negro escrito e gravado em 1940, pela famosa dupla Alvarenga e Ranchinho. Título *Romance de uma Caveira*. Vamos ouvir o único canto de humor negro da fase de

¹⁶⁷ Disponível em <<http://www.luizberto.com/luiz-lua-gonzaga-uma-coluna-de-paulo-vanderley/100-anos-do-rei-da-embolada-%E2%80%93-27-de-setembro-de-2010>>. Acessado em 27 de setenbri de 2010.

ouro da Música Popular Brasileira. Autores Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales.

Em seguida, de Alvarenga, Ranchinho e MG Barreto, composição de 1943, ouviremos o que foi chamado naquela época de canto tétrico, a valsinha intitulada de *Drama de Angélica*, que por incrível que pareça, nos oferece 86 palavras proparoxítonas. Preste toda a sua atenção, prezado ouvinte nos versos de cantos de humor negro e nos canto tétrico, com a saudosa dupla de Alvarenga e Ranchinho.

No mesmo programa, o radialista nos apresenta o que ele vai denominar de “canto malicioso” que se diferencia de “canto imoral”, criticando as tendências musicais dos anos oitenta:

O canto malicioso, muito diferente do canto imoral que hoje é uma constante, sempre exigiu inteligência e cultura¹⁶⁸ o que não ocorre com o canto imoral, que não exige inteligência e muito menos cultura.

Para que você, prezado ouvinte possa separar o joio do trigo, para que possa identificar a enorme diferença que existe entre o canto malicioso e o canto imoral, vamos ouvir uma das mais populares páginas do canto malicioso da história da Música Popular Brasileira. Dos compositores Guilherme Figueiredo e [...] Bôscoli, com Sônia Amélia e Evaldo Correa, *Maria Chiquinha*. Na sequência ouviremos a curiosa descrição que o folclorista Barbosa Neto nos oferece sobre o canto do vendedor ambulante de aves, das ilhas e povoados do Rio Grande do Sul.

Título do canto *Entreveiro no Jacá*. Canta o folclorista gaúcho Barbosa Neto.

Num outro momento, Vidal critica novamente o consumismo que toma conta das músicas infantis nos anos oitenta:

Nos cantos mais populares de nossa terra, agora os mais belos de todos os cantos, o canto infantil, **o autêntico canto infantil¹⁶⁹**, com o qual **nada tem a ver com o consumismo que aí está, envenenando a inocência de nossas crianças¹⁷⁰**. Das nossas cirandas e cirandinhas, dois dos mais belos cantos infantis Mando tiro e Na Loja do Mestre André.

¹⁶⁸ Grifo Nosso

¹⁶⁹ Grifo nosso.

¹⁷⁰ Grifo nosso.

E, para terminar o programa, ele anuncia o chorinho com o arranjo que ele considera o melhor, do maestro italiano Simonette:

Tradicionalmente o chorinho é canto sem palavras, e o nosso chorinho maior é sem dúvida alguma, *Tico-tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu, que ouviremos para encerrar a audição de hoje, com a orquestra e arranjo do maestro Simonette.

Numa outra oportunidade voltaremos a focalizar os mais populares cantos de nossa terra. Esperamos que o programa que agora estamos encerrando tenha sido do seu inteiro agrado, prezado ouvinte. Foi uma honra tê-lo ao nosso lado durante mais este *Brasil de todos os Cantos*, para o programa educativo do Projeto Minerva. Montagem sonora, Fábio Tomé. Bom dia e até domingo que vem.

Em outros programas Vidal também faz referências à autenticidade, ligando-a a aspectos específicos de cada região. No programa da “Viola Caipira”, ele revela “um “autêntico caboclo” do norte de Minas”: Zé Côco do Riachão. Ele o define como representante da cultura popular.

Aqui está o Zé Côco do Riachão, **um caboclo autêntico**¹⁷¹ do norte de Minas. Ele mesmo fabrica suas violas e também as suas rabeças. Vamos ouvi-lo com o tema folclórico para viola, intitulado “*Toque do Capeta*”.

No Programa *As Músicas de Minas Gerais*, Vidal nos conta a história do percurso e da influência das músicas de origens negras em Minas Gerais. Ele cita o folclorista Rossini Tavares de Lima¹⁷², como uma das referências

E para atender a sempre crescente força de trabalho nas minerações de ouro e pedras preciosas, Minas Gerais recebeu grandes contingentes de negros de escravos **e, conseqüentemente, as danças e músicas mineiras estão repletas da influência das manifestações negras**¹⁷³. Recolhidas pelo folclorista Rossini Tavares de Lima, podemos oferecer dois terços do folclore mineiro, com a

¹⁷¹ Grifo nosso.

¹⁷² Rossini Tavares de Lima, historiador e folclorista, nasceu em Itapetininga, SP, em 25/4/1915, e faleceu na cidade de São Paulo, SP, em 5/8/1987. Disponível em <http://cifrantiga2.blogspot.com/2011/01/rossini-tavares-de-lima.html#ixzz1UYu CZ2H5> e acessado em maio de 2011.

¹⁷³ Grifo Nosso.

presença marcante do negro escravo. A primeira delas foi recolhida na cidade de Itaúna, a oeste de Minas Gerais, com o título de “*Dança do retiro*” e “*Dança da Caçada*”. A segunda pertence ao folclore do sul de Minas, da região de Machado. “*Cantiga de São Gonçalo*”. Os arranjos musicais foram realizados pelo Maestro Jorge [...]. A intérprete é a cantora e folclorista Eli Camargo. É um bonito folclore mineiro de origem negra.

Ainda no mesmo programa ele cita o canto e dança, recolhidos por Teo Azevedo, “Cálice Bento”, fazendo referência ao gênero musical ‘calango’ que desapareceu.

Teo Azevedo recolheu no norte de Minas e gravou “*Cálice Bento*”, canto e dança de folia de reis e que se transformou num grande sucesso de sua música na carreira de intérprete. Vamos ouvir essa página do folclore de natal do Norte de Minas Gerais na voz de Teo Azevedo. E na sequência ouviremos o mesmo Teo vivendo o **generoso tema musical mineiro Calango, que infelizmente já desapareceu.**¹⁷⁴ “*Calangada*” é o título deste calango de autoria de Teo Azevedo, ouviremos “*Cálice Bento*”.

(Comentário: *Gênero musical que desapareceu.*)

No programa *A Música Popular Brasileira e a Saudade da Infância*, Vidal reflete sobre os brinquedos infantis artesanais e critica o consumismo:

O menino de hoje conhece o pião? Acreditamos que não. **O consumismo não admite brinquedos de artesanato.**¹⁷⁵ Para que criar um brinquedo, se na loja mais próxima há um amontoado deles? O pião, como brinquedo, entrou para a história da música popular brasileira através do compositor e cantor Dorival Caymmi.

Nestes trechos selecionados, podemos retirar algumas categorias relacionadas ao termo “autêntico” designado nos programas para a música e a cultura popular brasileira. Primeiro, a “música autêntica” está relacionada com a “cultura pura”, que vem do interior, sem as influências do mundo urbano, que é caracterizado pelo consumismo, pela industrialização, pela perda do contato com o que ele vai considerar como a “essência do saber do povo”.

¹⁷⁴ Grifo Nosso.

¹⁷⁵ Grifo Nosso.

Outra categoria é a referência ao sincretismo racial, originado pela mistura entre a raça negra, a raça branca e a indígena. Esta seria a característica singular da cultura e da música brasileira, segundo autores como, por exemplo, Mário de Andrade, que defendem a existência dos traços musicais das três raças presentes na cultura. No entanto, apenas as duas primeiras tiveram suas características apontadas diretamente pelo radialista, pois eles acreditaram que os indígenas deixaram pouca influência, principalmente a musical.

A terceira categoria que podemos observar são as canções sobrevividas do passado, como aquelas do início do século, as canções carnavalescas, que possuem “conteúdo moral”, independentemente de nascerem na cidade ou no interior.

Por isso então, tem-se difundido a crença de que somente aquelas músicas do passado, ou de domínio público, como é o caso das canções religiosas, sertanejas, os acalantos e as músicas de serestas, “que nasceram no seio do povo”, com traços do sincretismo racial possuem características “autênticas”, representando a identidade buscada pelos interesses dos dirigentes desta nação.

No próximo item, vamos discutir o programa que propaga a ideia de uma autenticidade das músicas do início do século XX.

4.2.2 “A fase ingênua da MPB”

O oitavo programa escutado apresenta “*A Fase Ingênua da MPB*”, que segundo o radialista “é o conjunto das músicas populares brasileiras do início do século XX”¹⁷⁶. Para apresentar estas músicas o radialista fez um resumo histórico político e musical deste período, ao qual ele também se refere como a fase menos amadurecida e por isso mesmo, a mais “pura”, da música popular brasileira¹⁷⁷. Este programa pertence a uma sequência¹⁷⁸ de outros realizados

¹⁷⁶ Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

¹⁷⁷ Vidal em entrevista, dezembro de 2009.

pelo radialista, mas, infelizmente não temos os outros programas gravados para complementar e analisar toda a série sobre a fase ingênua e em seguida sobre a fase de ouro.

Vidal explica que, assim como as obras de arte evoluem e se modificam com o desenvolvimento da sociedade, a música também passa por este processo de amadurecimento. Sobre a “ingenuidade” artística Vidal fez o seguinte comentário:

É como se você imaginasse um pintor pintando seu primeiro quadro. Daqui a vinte anos, é muito diferente, porque ele já terá feito muita coisa. Então, aquele quadro [anterior] dele é uma pintura ingênua, já que ele não nasceu pintando... Isso aconteceu com Michelangelo e com todo mundo. O Beethoven, quando escreveu a primeira música dele, não foi a primeira sinfonia. Da ingenuidade ele partiu para todo o resto. Tudo tem seu princípio e este princípio é chamado de fase ingênua, fase inicial.

A arte evolui e às vezes, evolui para pior, né... Por exemplo, eu não aceito esse negócio de música moderna. A arte não tem época... É atemporal. As obras de Da Vinci e Michelangelo ainda estão lá. Daqui a mil anos, será a mesma coisa... Onde está a escultura moderna? [...]. A 5ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, está aí e daqui a mil anos, será a mesma coisa.

Para mim, se pintura precisar de explicação eu não quero saber. Eu vejo “A ceia”, de Leonardo da Vinci e ninguém precisa me explicar nada. Vejo qualquer pintura extraordinária e ninguém precisa me explicar. Eu escuto os grandes clássicos e ninguém precisa me dizer o que é aquilo... Eu mesmo vejo sentido na música! Agora, os Stravinsky, os Sibérios, os Villa-Lobos, eu não consigo compreender. Por trás existe um negócio chamado “Modernismo” e modernistas...

“No caminho tinha uma pedra, tinha uma pedra no caminho. Tinha uma pedra no caminho, no caminho tinha uma pedra.” “Oh, que saudade eu tenho da aurora da minha vida, da minha infância querida que os anos não trazem mais”. Isso é poesia. Isso é beleza. A arte tem que transmitir beleza. [...] Isso é natural...[entender a arte] Você sente. Se você, por exemplo, estiver no Senegal, você não vai sentir frio; se estiver no Pólo Norte não vai sentir calor. A arte é para ser sentida, seja ela qual for. O cego não sente a arte através dos dedos e do ouvido?”¹⁷⁸

Vidal reflete sobre a arte e sobre a estética dizendo que a música, assim como as outras manifestações artísticas, precisa transmitir “beleza”, que isto é “natural”. Assim, ele lida com os valores estéticos musicais como se os mesmos

¹⁷⁸ Não temos os outros programas de Vidal desta série, porém o termo “Fase de ouro” já foi encontrado em outros livros de história da música popular brasileira. Vidal falou genericamente sobre os dois outros programas desta série nas entrevistas.

¹⁷⁹ Vidal em entrevista, em dezembro de 2009.

fossem universais e atemporais a partir do conceito de arte preponderante do conceito de arte europeu e nacionalista do início do século XX.

A fase “ingênua” da música popular brasileira, segundo Vidal, foi até os anos de 1918.

Na audição de hoje de nosso *Brasil de todos os cantos*, estaremos encerrando a série “A Fase Ingênua da Música Popular Brasileira”.

Com o compositor e pianista Zequinha de Abreu, através de sua composição maior, o chorinho “*Tico-tico no Fubá*”, interrompemos a nossa narrativa no ano de 1917 e hoje, estaremos completando o nosso trabalho, que terá como objetivo os grandes sucessos musicais de 1918 até 1919, quando terminou a fase ingênua e teve início a fase de ouro da música popular brasileira.

Naquele ano de 1918, Marcelo Tupinambá, um dos mais fecundos compositores, escreveu em cabeça de maxixe “*Matuto*” e Pixinguinha lavrou na pauta o seu chorinho intitulado “*Sofres porque queres*”. [...]

Com retoques de Benedito Lacerda, em 1946, o chorinho de 1918 ficou exatamente assim, com o autor Pixinguinha¹⁸⁰ e Benedito Lacerda, “*Sofre porque queres*”.

Após fazer um resumo histórico sobre o fim da Primeira Guerra, ele anuncia dois gêneros musicais, o maxixe e o chorinho:

Foi através da valsa “*Branca*”, que Zequinha de Abreu, unindo o 3x4 da valsa vienense, ao compasso lento da nossa modinha, criou a valsa brasileira, que passou a receber versos durante a fase de ouro da música popular brasileira. Antes de “*Branca*” de Zequinha de Abreu, não existia realmente uma valsa brasileira.

Vamos ouvir em gravação mais próxima dos nossos dias, esta curiosa composição de Pixinguinha, com o flautista Carlos Rato. Chamamos atenção dos músicos para a dificuldade da execução e também para a perfeita imitação de duas flautas.

Na próxima apresentação Vidal nos conta sobre a inspiração de Zequinha de Abreu na construção da música *Sururu na Cidade*,

¹⁸⁰ “Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, foi considerado um dos músicos mais importantes da fase de estruturação da MPB. (...) Aprendeu a tocar flauta bem pequeno e com 14 anos já era diretor de harmonia de rancho carnavalesco.” Disponível em <http://www.musicapopular.org/pixinguinha/> e acessado em 04 de julho de 2011.

Em 1922, o presidente eleito Artur Bernardes, devido as agitações verificadas, governava mantendo o país em estado de sítio. O caldeirão político fervia, movimentos estudantis em São Paulo que antecederam a Revolução Paulista, em 1924, provocavam sempre choques entre estudantes e a cavalaria. Zequinha de Abreu tocava piano numa das casas [...] no centro da cidade, e numa tarde ao voltar para casa, assistiu em plena praça da República, mais um entrevejo de estudantes e a cavalaria. O gênio musical [...] ficou tão impressionado com o fato, que ao chegar no aconchego de seu lar, sentado ao piano escreveu o chorinho intitulado “*Sururu na cidade*”. [...] Atente para estes detalhes, prezado ouvinte. Com arranjos e regência do maestro Portinho para o seu conjunto, “*Sururu na cidade*”, Zequinha de Abreu. Portinho e seu arranjo, seguiu à risca os detalhes lavrados pelo autor.

E comenta que “*o samba-maxixe era ‘um samba contagiante’ e que depois de 1930 o samba passou a ter outras características.*”

1930. Final da fase ingênua da música popular brasileira e início da fase de ouro do nosso cancionário popular. Do nacionalismo dos poetas e músicos da Inconfidência Mineira, nasceu o primeiro movimento da nossa música pátria-erudita e popularista. Depois de 1822, e com o apoio de D. Pedro I surgiram novos valores para nossa música. No Segundo Império, músicos como Carlos Gomes ajudaram a fixar o nosso movimento. E quando o século XX surgiu, o maxixe e o chorinho já estavam registrados para sempre na pauta e no sentimento de nossa gente.

Em 1917, Alberto Marino escreve a valsa da cidade de São Paulo, “*Rapaziada do Brás*”, e Zequinha de Abreu, faz nascer o mais popular chorinho de nossa terra, o “*Tico-tico no Fubá*”. Ambas, pertencem à fase ingênua da música popular brasileira. Ambas, pertencem ao povo.

E, como o nosso programa é escrito e apresentado em São Paulo, vamos encerrá-lo com a mais paulistana de todas as valsas brasileiras: “*Rapaziada do Brás*”, Alberto Marino, com Jacob do Bandolim e Orquestra e com a mais popular música de nossa terra, “*Tico-tico no fubá*”, de Zequinha de Abreu, no arranjo primoroso para a Grande Orquestra, realizado pelo maestro italiano Enrico Simonetti, que viveu muitos anos entre nós.

Ao anunciar Carlos Gomes ele expressa sua admiração:

Flautim, flauta, requinta, clarineta, clarone, saxofone, pistão, trombone, bombardino, barítono, sax e harmonia, fagote, oboé, baixo-tuba e percussão: todos reunidos vivendo o maior músico brasileiro de todos os tempos, Carlos Gomes, o nosso Tonico de Campinas.

Vidal nos convida, em seguida, a refletir sobre o surgimento das músicas infantis, sua 'hipótese' é de que elas nascem no 'seio do povo'. Ele também reverencia o sentimento de pertencimento familiar com as criações musicais como uma das formas de brincar com as crianças.

Falamos no início deste programa, dedicado ao "12 de outubro", dia da criança, que a música infantil, de um modo geral, nasce no seio do povo.

É o tio, um poeta popular, que faz uma quadrinha para a sobrinha cantar como novidade, e a quadrinha pega. É o vovô que toca na banda de música, nos conjuntos amadores ou na orquestra e na Igreja, que fazem inocentes acomodações musicais, às vezes, aproveitando os versinhos que a tia fez e assim as cirandas e cirandinhas foram surgindo através dos anos.

Nos textos dos *scripts*, portanto, podemos extrair algumas das condições, colocadas pelo radialista, para que as músicas entrassem no rol de "autêntica música popular brasileira".

Primeiramente são os elementos estruturais da música, (sua letra e melodias, ritmos, timbres dos instrumentos utilizados e contexto geral da música) que contém traços das canções consideradas como "folclóricas", ou seja, o "saber que vem do povo", "o saber que nasce do campesinato", e que é a "autêntica" música de raiz¹⁸¹. Como exemplo, Vidal colocou nos seus programas as canções de trabalho, os cantos religiosos, de guerra, os pregões, as cantigas de ninar, os cantos de influências negras, os cantos de sátira.

Outro ponto ressaltado pelo radialista é o sincretismo racial, onde a cultura brasileira, no geral, possui características trazidas pelos índios, negros e brancos. A música tem traços que revelam características das três culturas.

Algumas músicas urbanas podem se encaixar nestas características sem serem necessariamente folclóricas, de acordo com Vidal.

As músicas da fase "ingênuas" da música popular brasileira, também foram consideradas como um exemplo de "autenticidade" por Vidal, por

¹⁸¹ Entrevista de Vidal em setembro de 2010.

trazerem uma pureza estética que seria “natural” das canções do início do século, conforme seu relato.

CAPÍTULO 05

O MEDIADOR CULTURAL E A CANÇÃO URBANA

Neste último capítulo a reflexão abordará o “mediador cultural”¹⁸² no rádio e as canções urbanas. Estas podem ser consideradas como um gênero musical que passou por diversas fases, surgido a partir da criação dos fonogramas no século passado. O radialista tornou-se um personagem central na divulgação e veiculação das canções nascidas nos centros das cidades. O radialista e os ouvintes fazem parte de uma intrincada rede social pertencente também à indústria cultural de massa que transformou consideravelmente o cenário musical em âmbito mundial.

Hermano Vianna (1995) cita em seu livro “O Mistério do Samba”, o papel do mediador cultural, que já atuava mesmo antes da criação e disseminação da música e da cultura através da comunicação de massa. Alguns dos intelectuais e artistas brasileiros que desempenharam este papel entre as distantes localidades brasileiras foram Laurindo José da Silva Rabelo (1826 – 1864), Alexandre Trovador, Catulo da Paixão Cearense (1863 – 1946), Afonso Arinos de Melo Franco (1868 – 1916), Gilberto Freyre – *Casa grande e senzala*, Franz Boas (1858 – 1942), Blaise Cendrars (1887 – 1961) e Darius Milhaud (1892 – 1974). Eles foram fundamentais para a circulação da cultura de um lugar para outro, principalmente nas grandes cidades (VIANNA, 1995, p. 41).

A existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas, é uma ideia fundamental para a análise do mistério do samba. A cultura brasileira é uma cultura heterogênea, em que podemos notar “a coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.” (Ibidem, p. 41)

¹⁸² Termo utilizado por Hermano Vianna, 1995, p. 41, para designar aquela personalidade que leva e traz as culturas entre as diferentes regiões do país.

Como o acervo do radialista J. da Silva Vidal se constitui, essencialmente, de discos de vinis que foram distribuídos pelas gravadoras às rádios e também pelos próprios músicos, achamos pertinente reconstruir o caminho destas canções veiculadas nos programas do radialista, de sua concepção à transmissão. Além disso, Vidal demonstrou através de suas narrativas uma grande preocupação com a manipulação da indústria fonográfica nas transmissões radiofônicas que muitas vezes se confrontaram com a sua missão pessoal educativa de veicular somente o que ele considerava a “verdadeira música popular”. No entanto, as músicas escolhidas por ele para os programas educativos do Projeto Minerva saíram deste acervo particular constituído dos discos enviados a ele pela rádio e pelos músicos independentes.

5.1 CULTURA NACIONAL

"Queria saber a história de todas as cousas do campo e da cidade. Convivência dos humildes, sábios, analfabetos, sabedores dos segredos do Mar das Estrelas, dos morros silenciosos. Assombrações. Mistérios. Jamais abandonei o caminho que leva ao encantamento do passado. Pesquisas. Indagações. Confidências que hoje não têm preço. (Luís da Câmara Cascudo)"¹⁸³

O termo cultura vem permeando este trabalho, que discute o saber popular, autenticidade e música popular. Existe uma cultura considerada pura e espontânea? Ou a cultura é afinal o saber eruditizado vindo das classes burguesas europeias, disseminados como cultura de qualidade?

Nos programas de Vidal, ambas foram considerados “cultura” de qualidade, erudita e popular, não importando se é um popular mais erudito ou um erudito mais popular.

Na história, o termo “cultura” era indicado para conceituar a “alta” e a “baixa” cultura. (BURKE, 2008, p. 43)

¹⁸³ Natural de Natal (RN), Luis Câmara cascudo foi um dos folcloristas mais admirados pelo radialista. Disponível em <<http://educação.uol.com.br/biografias/luis-da-camara-cascudo.jhtm>> Acessado em 25 de novembro de 2010.

Não é tarefa fácil conceituar cultura, principalmente quando há tantas reconstruções feitas historicamente sobre o termo. Laraia (2009) nos apresenta uma síntese dos conceitos de cultura do antropólogo Roger Keesing a partir das definições dada pelos teóricos da área. A primeira é a cultura como um sistema adaptativo das comunidades humanas; em segundo lugar estão as teorias idealistas de cultura que se divide em cultura como sistemas cognitivos, cultura como sistemas estruturais e cultura como sistemas simbólicos. Sem detalhar cada uma destas teorias sobre cultura, pois não é o foco, sabemos que a cultura está relacionada com a própria natureza humana, objeto central da antropologia, e como diz Ruth Benedict

A cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas. (BENEDICT apud LARAIA, 2009, p. 67)

Estas lentes podem ser os sistemas sociais pertencentes a uma mesma nação.

Hermano Vianna discute sobre a cultura popular nacional, principalmente no que diz respeito à coroação do samba como uma tradição e símbolo nacional ao longo do Século XX. A cultura popular não é propriedade ou invenção de um único grupo social. A cultura popular esta está inserida num conjunto de representações mais amplo e abrangente que são as culturas nacionais (HALL, 2006, p. 48). Estas se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural, que são formadas e transformadas no interior da representação. Somente sabemos o que é ser brasileiro à medida que a “brasilidade” passa a ser representada como um conjunto de significados – pela cultura nacional brasileira.

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2006, p. 49)

No mundo moderno as culturas nacionais foram criando formas políticas de gerar sentido em situações diversas e convergir discursos, generalizando uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação de toda a nação. As culturas nacionais são homogêneas e mantêm sistemas educacionais, histórias, memórias e imagens como referências a seguir.

O rádio representa a mídia da cultura popular que transpassa o tempo presente ligando o passado ao futuro, e tende na história do Brasil a ser esse elemento integrador, com imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais. (HALL, 2006, p. 52)

Nos anos oitenta, quando Vidal estava realizando seus programas, a sociedade moderna já mostrava as facetas híbridas no cenário cultural. No entanto, Vidal não absorveu estas mudanças culturais. Mantendo-se firme em suas crenças e gostos estéticos musicais passou por diversos conflitos entre seus conceitos de cultura e entre o que a mídia lhe impelia.

5.2 O MEDIADOR CULTURAL NA RÁDIO

Algumas músicas apresentadas por Vidal em seus programas eram músicas de origem rural, outras de domínio público, religiosas, e também consideradas como eruditas brasileiras, coletadas por musicólogos como, por exemplo, Curt Lange ou folcloristas como Luiz da Câmara Cascudo. No entanto, a grande maioria das canções eram as gravações de compositores urbanos, com arranjos dos maestros e artistas das rádios e gravadoras que exploravam temas não originários do cancionário popular, e se enquadram na categoria de “canção de massa”, conforme será discutido a seguir. Independentemente da origem destas canções, todas elas estão em formato de discos vinis e foram gravadas por grandes gravadoras das décadas de 50 até os anos 80.

Os livros *Canção de massa* (1975) de JAMBEIRO e *Informação no rádio*¹⁸⁴ (1985) de ORTRIWANO nos demonstram com dados, que o mercado

¹⁸⁴ Ver livro: *Informação no Rádio: Os Grupos de Poder e a Determinação dos Conteúdos*, 1985.

cultural musical surgiu juntamente com o início da radiofonia, e se desenvolveu de acordo com o sistema capitalista, transformando ideologicamente¹⁸⁵ as relações sociais, dentre elas as culturais, em bens de consumo. Podemos entender, aqui, como bens de consumo os aparelhos receptores, os fonogramas e até os artistas, intérpretes, músicos, com suas performances e estilos. De acordo com estes livros, o objetivo dentro deste sistema é, principalmente, econômico onde o produto cultural precisa ser vendido e o ideológico transmitido para os consumidores. Sendo assim, ocorre a manipulação na produção do conteúdo a ser transmitido, gerando conseqüentemente a manipulação dos trabalhadores das mídias - os radialistas, jornalistas, os artistas, músicos e maestros - e a fabricação de ídolos e propagandas para despertar o consumo cultural.

A partir das memórias de um desses interlocutores, a história ganhou dimensões diferentes daquelas desenvolvidas nas bibliografias dos anos 70 e 80, ganhando nomes de músicas, de rádios e de produtores. O radialista Vidal se empenhou, durante todos os dias de nossa pesquisa de campo, em firmar essa visão sobre o mercado cultural complexo.

Para vender o produto 'cultural', entre eles, a música ou as festas típicas, como o carnaval, há o empenho de personalidades situadas nos diversos setores sociais. J. da Silva Vidal afirma: "o radialista não tem opinião própria dentro da rádio"¹⁸⁶ e os seus afazeres e escolhas estão sob a direção da gravadora ou dos diretores comerciais. A rádio, portanto, na visão do radialista, está submetida ao complexo sistema da indústria cultural e para se sustentar precisa de uma minuciosa pesquisa dos diretores para decidirem qual programa vai ao ar em determinado horário, quais notícias, quais músicas e artistas serão divulgados, através de quais meios e para qual público, formando assim, o perfil da emissora.

Neste cenário, podemos relacionar o radialista com os "indivíduos que agem como mediadores culturais e mediadores de espaços sociais. Segundo VIANNA, (1995), eles foram essenciais para a disseminação de estilos musicais, compositores e artistas populares" (VIANNA, 1995, p. 41). No

¹⁸⁵ Ver livro: *O que é ideologia* (1989).

¹⁸⁶ Vidal em entrevista, setembro de 2010.

“Mistério do Samba”, VIANNA, (1995) cita um dos encontros peculiares entre artistas e intelectuais, que foi registrado na Revista da Semana na coluna social “Noticiário Elegante” e que retrata essa mediação cultural. De um lado, a intelectualidade e a arte erudita, todos provenientes de “boas famílias brancas”¹⁸⁷, e, de outro, músicos negros e mestiços de camadas sociais mais baixas¹⁸⁸. De um lado os escritores de *Casa Grande e Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936), segundo o autor, fundamentais para a definição do que seria “ser brasileiro”, e de outros músicos que fariam, também, a partir da década de 30, o que existe de mais brasileiro: o samba. (VIANNA, 1995, p. 41)

Com o fenômeno das rádios, esses mediadores continuaram existindo na figura dos produtores culturais, dos pesquisadores e locutores das rádios. No entanto, eles nunca foram totalmente livres para expressarem as suas idéias, pois tinham a função de veicular o que lhes era, de certa forma, imposto pela construção política ideológica local, pelos patrocinadores dos programas e finalmente pelos próprios proprietários das rádios. Com tantas imposições veladas, sobrava muito pouco espaço para que as expressões contrárias aos interesses vigentes emergissem nos discursos dos radialistas e dos artistas.

Na função de radialista, Vidal teve este papel, intermediando e difundindo valores musicais, compositores e intérpretes regionais como referências nacionais. Como locutor conceituado no seu meio, ele era constantemente abordado por artistas que queriam divulgar os seus trabalhos. Ele também se interessava em divulgar trabalhos que considerava importantes para valorizar o que ele chamava de “autenticidade” da “música brasileira”, discutida aqui no capítulo anterior.

No entanto, ele também assumiu o papel de transmissor da ideologia do governo militar. Podemos analisar a situação de Vidal como apresentador dos programas comparando-a com a reflexão que ROLDÃO E TREVISAN fizeram sobre o contexto da criação de uma rádio no interior de São Paulo:

¹⁸⁷ O historiador Sérgio Buarque de Holanda, o promotor Francisco de Paula Prudente de Moraes Neto e o antropólogo pernambucano, Gilberto Freyre. Os músicos “eruditos” Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet.

¹⁸⁸ Os sambistas: Patrício Teixeira, Donga e Pixinguinha.

Concordamos com BOURDIEU (1997: 65), quando considera que os apresentadores de jornais televisivos, tornaram-se pequenos diretores de consciência, porta-vozes de uma moral tipicamente pequeno-burguesa, que dizem o que cada cidadão deve pensar sobre ‘os problemas da sociedade’. A opinião de Bourdieu encaixa-se perfeitamente aos locutores de programas de rádio, AMs e FMs que se consideram “acima do bem e do mal” conduzindo os ouvintes, não a uma reflexão, mas sim a crença cega em suas informações que se misturam com idéias e opiniões. (ROLDÃO E TREVISAN, 2004, p. 06).

Numa perspectiva bem ampla o radialista pode ser considerado como uma pequena peça no sistema da mídia mundial que envolve a economia e a política. Mas ele pode ser também considerado, de outro ângulo, como a voz que dissemina a verdade numa veiculação local. No primeiro caso, os ouvintes, tanto quanto o radialista, são conduzidos “a aceitar os interesses de uma minoria legitimando o poder de quem já o tem: políticos, empresários e os próprios dirigentes dos meios de comunicação de massa.”¹⁸⁹ Dentro das propostas destes dirigentes eles podem enaltecer alguns dos gêneros de programas radiofônicos em detrimento de outros.

Num outro ângulo, ele é visto como aquela pessoa que veicula o fazer musical local da rádio com seus ouvintes, expressando suas opiniões e críticas a partir de seus scripts. Como exemplo, algumas denúncias foram expressas por Vidal contra o consumismo nos programas natalinos, contra as canções “imorais” em relação às canções “autênticas”¹⁹⁰ da sátira, dos pregões. Estas críticas do radialista ficaram mais acentuadas em seus depoimentos durante o trabalho de campo, onde ele procurava complementar o que ele estava dizendo no programa. Além disso, ele disse sobre as conseqüências destas críticas para ele no seu ambiente de trabalho e no retorno dos ouvintes.

5.3 A MÚSICA BRASILEIRA POPULAR URBANA

As músicas, para serem transmitidas pela rádio, passam pelo processo de seleção, com o aval de um diretor comercial, ou seja, um participante ativo e peça chave do sistema da indústria cultural. O radialista somente veicularia no

¹⁸⁹ ROLDÃO E TREVISAN, *loc. cit.*

¹⁹⁰ Termos abordados no último item do cap. 04.

seu programa as músicas que passaram pela censura, que foram aprovadas pelos diretores comerciais e que, trariam para a emissora algum benefício dentro do sistema.

Não desmerecemos aqui a importância histórica e artística das músicas utilizadas pelo radialista, ou mesmo pelos músicos escolhidos pelos diretores comerciais das rádios e gravadoras. Não é essa a questão. O problema é que, muitas vezes, a tal 'qualidade musical' ou a 'autenticidade' podem ser diretamente manipuladas pela indústria cultural e relacionadas ao nível de vendagem dos produtos 'música' e 'artista', dentre diversas outras categorias, como os shows, programas de rádio, TV, revistas e jornais. Sabemos também que dentro do mercado, quanto mais se veicula uma canção, ou uma idéia, maior a adesão do público e maior o nível de vendagem dos exemplares fonográficos.

Othon Jambreiro, em seu livro *Canção de Massa* (1975, p. 11) defendeu que há toda uma ideologia¹⁹¹ existente por trás dos cantores de maior sucesso, como por exemplo, Néelson Gonçalves, que foi eleito um dos maiores cantores da música brasileira. Jambreiro demonstra¹⁹², com dados numéricos de nível de audiência e vendagem de discos de cantores veiculados pela mídia, como os ouvintes, estavam e ainda estão, à mercê da manipulação do mercado de consumo. Pois não obstante, a cultura virou, nas mãos do sistema capitalista, nada mais que objeto de consumo gerando lucros para aqueles que estão no poder, principalmente no sistema político que autoriza todas essas transações.

Os diretores comerciais das gravadoras, principais responsáveis pelo nível de criação estética que ostentam as gravações, estavam e estão por demais preocupados com o lucro, em detrimento da qualidade artística dos seus produtos. Os artistas ficam pressionados pelas conjunturas comerciais e acabam por fazer gravações de vendas fáceis, conteúdos redundantes e inexpressivos em termos estéticos, mas de grande apelo à emotividade do público (JAMBREIRO, 1975 p. 147). Os músicos, maestros e arranjadores, são por sua vez considerados como funcionários da rádio que "estão a serviço da

¹⁹¹ Considerando esta como uma inversão dos valores existentes nos processos do sistema capitalista e das produções em série. (CHAUÍ, 1985)

¹⁹² A partir de uma pesquisa feita na década de 70 em documentos históricos e em acervos de rádios e gravadoras.

indústria do disco, com a função de adaptar a canção a uma linguagem mais propícia aos novos equipamentos de reprodução”.¹⁹³

A partir da análise de Jambreiro (1975), no rádio se utiliza predominantemente o gênero musica “canção de massa”:

Por parte de massa entendemos aquela cujos produtos satisfazem as necessidades pseudo-estéticas dos homens-massa, coisificados, que são ao mesmo tempo um produto característico da sociedade industrial capitalista. Seu consumo de massa acha-se assegurado pela existência de um público potencial, quantitativamente imenso, bem como pela possibilidade de aceder a tais produtos artísticos em virtude dos poderosos meios de difusão (imprensa, rádio, cinema e televisão) que a técnica atual coloca à sua disposição. (VASQUES, 1968, p. 277 *apud* JAMBREIRO, 1975, p. 02)

E ele tece sua argumentação, julgando toda e qualquer produção de massa como pseudo-artística, seja na televisão, no rádio ou em revistas, onde a ideologia é consolidada no sentido de mascarar a realidade “em favor de uma suposta necessidade de satisfazer um legítimo desejo de entretenimento”¹⁹⁴. A conseqüência, segundo ele, é o empobrecimento das idéias dos ouvintes (a massa) “rebaixando os sentimentos e barateando as mais profundas paixões”. Isso faz com eles se tornem cada vez mais alienados aos problemas do cotidiano.

No decorrer de seu livro, escrito há trinta e seis anos atrás, Jambreiro demonstra qual o caminho uma canção percorria desde o momento em que ela era criada pelo músico, até chegar a ser gravada em um fonograma, quando finalmente esse ato se completava como fenômeno social. (JAMBREIRO, 1975 p. 02).

São poucas as canções que atingiam esta última fase, onde o artista se consagrava pelo reconhecimento da mídia, através dos ouvintes.

Os produtores artísticos fazem diversas modificações nos artistas até chegarem no diretor comercial que vai dar o voto final, a partir da pesquisa de mercado, sobre os gêneros musicais, estilos e o material vocal do cantor.

¹⁹³ JAMBREIRO, 1975, p. 61 e 62.

¹⁹⁴ JAMBREIRO, *loc. cit.*

Nos anos setenta, um compacto simples era lançado com o objetivo de avaliar a aceitação do público. Só então, a partir da avaliação positiva, lançava-se o disco *Long-playing*, o LP, ou o compacto duplo.

A criação de ídolos era feita de maneira bem comercial, conseguindo divulgação em rádios, TVs e revistas num movimento conjunto estimulando o público a consumir o material ao qual estava exposto. Nesse intrincado caminho comercial, o artista tinha pouca ou nenhuma autonomia estética e corria-se o grande risco de ficar saturado no mercado.

Num movimento similar, Marilena Chauí (1989) nos mostra, de uma maneira mais ampla, toda a rede complexa em torno do capitalismo e de como a ideologia está presente nos meios de comunicação de massa. Autores como Adorno (1963), já discutiam este aspecto no início do século passado.

As manifestações culturais como as danças e músicas típicas de cada estado ou região brasileira¹⁹⁵ começaram a ser revisitadas como bens de consumo possível para os ouvintes. Desta maneira, elas foram, por um lado, cristalizadas e, por outro lado, moldadas, tratadas esteticamente, para serem difundidas no meio televisivo e comercializadas. O samba, por exemplo, tem a sua história relatada em várias pesquisas que mostram as grandes transformações ideológicas e musicais sofridas no início do séc. XX, na Praça Onze, na casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro, quando ainda era proibida sua manifestação (SANDRONI, 2001, p. 143). A gravação do primeiro samba, *Pelo Telefone*, por Donga, trouxe à tona as questões dos direitos autorais musicais e provocou a popularização do gênero musical, retratando e re-significando na sociedade novos valores musicais.

Hermano Vianna (1995) também descreve as transformações da música popular brasileira e principalmente as do samba, do ponto de vista antropológico. Ele relata encontros entre intelectuais e artistas das classes populares, vivenciados principalmente por volta dos anos de 1920. E, o ritmo, e as canções, as formas de desfilar vão sofrendo várias interferências culminando nas mutações características como a desterritorialização do lugar de origem,

¹⁹⁵ Como por exemplo, as quadrilhas e festas juninas, o samba e os desfiles das escolas de samba, baião, o boi, maracatu, danças e músicas indígenas, as lendas e histórias da Amazônia, as danças do sul, os terreiros de candomblé, as procissões de semana santa com seus cantos.

que seria a Praça Onze e a transformação deste espaço com a construção do sambódromo, onde

a mestiçagem passa a ser interpretada como um processo cultural positivo, em torno do qual (e de seus produtos, como o samba, a culinária afro-brasileira, as técnicas de higiene luso-tropicalistas, etc.) os brasileiros poderiam inventar uma nova identidade. (VIANNA, 1995, p. 76)

Observamos nas construções históricas que em lugar de ser excluída, a música popular passou a ocupar um lugar nobre e passa a ser consumida por diferentes classes sócio-econômicas (BARBEITAS, 2007, p. 10).

Existia-se a preocupação em criar um valor em torno da noção de “cultura brasileira”. Dentre as manifestações culturais, a música foi a mais importante nestes contextos. Estes meios estavam a serviço de construir uma identidade, uma ideologia nacional.

Segundo SANDRONI, (2001):

Quando Vianna fala da criação do samba como da invenção da cultura popular brasileira, retoma a tese de Hobsbawm sobre a invenção das tradições. O samba seria assim uma tradição inventada por “negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas... este pode estar interessado na construção da nacionalidade brasileira, aquele em sua sobrevivência profissional no mundo da música; aquele outro em fazer arte moderna”. O samba surgiria como fruto do diálogo entre estes grupos heterogêneos que, cada um com seus propósitos e à sua maneira, criam ao mesmo tempo a noção de uma música nacional. Antes e fora deste processo nunca teria existido “um samba pronto, ‘autêntico’, depois transformação em música nacional. O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização. (SANDRONI, 2001, p. 113)

Durante os programas de Vidal foram vários os gêneros musicais considerados ‘autênticos’ e ‘nacionais’, conforme observamos nas listas dos repertórios: pregões, maxixes, chorinhos, frevo, as músicas do cangaço. Também era considerada música popular brasileira de compositores e intérpretes como os Titulares do Ritmo, Nelson Gonçalves, Adoniram Barbosa,

as duplas sertanejas, e aquelas chamadas de “folclóricas”, as canções de ninar, as cirandas infantis, o folclore. Muitos deles já estavam absorvidos na cultura urbana e passaram a fazer parte do circuito mercadológico na época dos programas para o Projeto Minerva. Feitos em épocas diferentes, cada uma destas singulares expressões musicais encontrou e ainda encontra, no rádio e nas gravações dos fonogramas, um investimento de comerciantes, com as propagandas, dos radialistas com seus interesses particulares, sejam eles comerciais ou afetivos.

Desde o início do Séc. XIX podemos observar o movimento nacionalista na história da música ocidental (MENUHIN e DAVIS, 1990, p. 178). Este movimento foi, sem dúvida, enaltecido pela cultura de massa, a partir da valorização da arte popular. Esta última teve respaldo na política dos dirigentes de Estado, empresários e comerciantes, que utilizavam e ainda utilizam de programas educativos, bem como de outros meios de comunicação, como seu principal instrumento mercadológico. (ENZENSBERGER, 2003)

As rádios e as gravadoras acentuaram estes processos devido às pressões políticas. Ao investigar as teorias dos meios de comunicação constatamos que muitas canções revelaram exatamente as influências das ideologias políticas e econômicas no nosso meio cultural. (ENZENSBERGER, 2003; DeFLEUR, 1993; ORTRIWANO, 1985; JAMBREIRO, 1975; ADORNO, 1963.)

As diferentes formas de produção e difusão, com suas diversas tecnologias, modificaram e continuam modificando a própria linguagem musical, “possibilitando a emergência de diversos novos modos de se fazer e de se pensar música”. (IAZZETTA in GOHN, 2003, p. 10). No entanto isto não significa que as canções não tenham a sua “autenticidade”, ou possam ser consideradas manifestações tão genuínas quanto as músicas eruditas brasileiras ou européias. A definição de Marcos Napolitano, 2002, conceitua bem sobre o que é a música brasileira:

A música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural, uma das nossas grandes contribuições para a cultura da humanidade. Antes de inventarem a palavra “globalização”, nossa música já era globalizada. Antes de inventarem o termo

“multiculturalismo”, nossas canções já falavam de todas as culturas, todos os mundos que formam os brasis. Antes de existir o “primeiro mundo”, já éramos musicalmente modernos. Além disso, nossa música foi o território de encontros e fusões entre o local, o nacional e o cosmopolita; entre a diversão, a política e a arte; entre o batuque mais ancestral e a poesia mais culta. Por tudo isso, a música no Brasil é coisa para ser levada muito a sério. (NAPOLITANO, 2002, p. 110)

As canções urbanas expressam e denunciam as facetas do universo híbrido dos grandes centros caracterizado pela mescla cultural, devido ao grande número de pessoas existentes oriundas de localidades diferentes. Segundo Canclini, “O popular se constitui em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.” (CANCLINI, *apud* VIANNA, 1995)

Elas foram consideradas como canções simples e superficiais, sem conteúdos, no entanto, ao contrário do que propõem muitos autores do início do século XX¹⁹⁶, elas possuem ricas influências e transformações e podem ser consideradas genuínas nas suas manifestações e expressões.

As contradições no pensamento do radialista Vidal estão presentes e começam a se manifestar primeiramente na figura do locutor acessível, de uma rádio local, que precisa atender os anseios da chamada cultura de massa, na qual ele faz parte. Vista de outro ângulo existe ali um intelectual que tem o dever de concordar e de propagar com a cultura, considerada “autêntica e verdadeira” para toda uma geração de ouvintes.

¹⁹⁶ Conforme reflexão feita por Marcus Napolitano (2002), sobre Adorno.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todos os Cantos do(s) Brasil (Brasis)

Com a rádio, eu contava a história dos compositores, dos instrumentos musicais, histórias musicais das regiões, história dos gêneros musicais.

Com a rádio, eu tinha a pesquisa na mão, tinha o povo e as músicas para justificar o que eu estava falando. (J. DA SILVA VIDAL)

No decorrer da pesquisa, descrevemos e analisamos os programas educativos musicais “*Brasil de Todos os Cantos*” do Projeto Minerva que foi produzido, pesquisado e apresentado pelo radialista J. da Silva Vidal na Rádio Bandeirantes. Primeiramente fizemos uma contextualização histórica destes programas, vigentes durante o regime militar no país e que traduz uma linha de pensamento sobre o que significava ser brasileiro neste período. Posteriormente a análise se estendeu sobre os *scripts* dos programas, acrescida de seu repertório, reconstruindo os conceitos de “folclore” e de “autêntica música popular brasileira”, tão enfatizados nas entrevistas e programas do radialista.

A técnica da história oral foi utilizada como um fio condutor nas investigações e nas reflexões, inferindo novos significados aos programas, trazendo à memória lembranças, bem como omissões representativas que não constam nas histórias oficiais. Foram feitas também entrevistas com seus ex-ouvintes, amigos e familiares, para contextualizar melhor os seus programas e o seu acervo de discos vinis.

A etnografia foi utilizada como uma maneira de vivenciar situações que mostrassem dados sobre como ocorriam a construção dos programas e as seleções dos repertórios musicais, sob a perspectiva do radialista. Surpreendentemente, durante a pesquisa de campo, nos intervalos das gravações entre um programa e outro, Vidal começou a selecionar exemplares de discos com canções significativas para ele. Conseguimos visualizar assim, a

confeção de um programa ao vivo, na qual, após reunir estas canções o radialista passou a discorrer sobre elas, consultando sua biblioteca e outras pessoas, quando necessário, para em seguida, gravá-las em fitas cassetes utilizando-as assim, neste trabalho. Estes programas confirmaram uma unidade estética pretendida e defendida pelo radialista ao longo de sua carreira, baseada na construção da identidade nacional. Ele utilizou os critérios de seleção musical, a partir dos conceitos do nacionalismo romântico, da primeira metade do século XX, do sincretismo racial e das músicas que ele denominava de “folclóricas”, exaltando o “saber que vem do povo”.

O resultado geral da pesquisa constou da digitalização e restauração dos *scripts* e do áudio de onze programas do radialista. Foram acrescentadas a relação das músicas escolhidas e gravadas em três fitas cassetes contendo as músicas significativas, à escolha do radialista. Foram feitas mais de trinta horas de gravações de entrevistas contendo relatos diversificados sobre a sua vivência e a de seus informantes, sobre a história da música brasileira e rádio, principalmente nos anos compreendidos entre 1960 até 1990. Durante a pesquisa de campo, foram feitas muitas apreciações documentais-históricas retiradas do próprio acervo do radialista.

Para fazer as análises dos dados, as pesquisas bibliográficas giraram em torno da história da música brasileira popular, a história do período do regime militar no Brasil e do Projeto Minerva, a história de vida do radialista e os estudos de comunicação a fim de compreender a dimensão das histórias de Vidal. Os estudos sobre o repertório musical, utilizado pelo radialista, foram vistos sob a perspectiva etnomusicológica e sociológica de Carlos Sandroni, Hermano Vianna e Marcos Napolitano, que foram fundamentais para direcionar as análises qualitativas sobre todo o material escutado.

Dentre os dados mais significativos observamos que o apogeu da carreira de Vidal ocorreu exatamente durante o governo militar, no qual alguns fatores principais marcaram este período compreendido entre 1964 até a década de 1980. Um deles foi a tentativa do governo de unificar o país ideologicamente instigando a população ao ufanismo. Outro fator foi a censura e a repressão contra aqueles que questionassem esse sistema vigente e que provocassem a subversão, o comunismo e a liberdade de expressão, conforme

foi considerado pelos ditadores. Essa repressão aconteceu muitas vezes de forma inesperada, com invasões de forças policiais nos recintos das rádios e detenções para averiguações, que culminou em desaparecimentos de presos políticos. Por causa desse contexto, o radialista fez diversos relatos sobre a sensação de medo e insegurança no dia-a-dia de trabalho na rádio, sobre os censores dos programas e a importância das canções de protesto surgidas do movimento da MPB, que foram significativas para ele durante todo este período. Além disso, nesta mesma época, órgãos reguladores governamentais educacionais determinaram a reforma curricular das escolas, retirando todo e qualquer conteúdo mais crítico, copiando modelos educacionais americanos e afetando a educação de todo o país, segundo os depoimentos de Vidal.

A história de vida deste radialista, baseada nas vivências musicais e na educação artística contribuiu para que os *Informativos Culturais* que ele produziu se transformassem em informativos musicais por excelência. Qualquer outro assunto se tornou periférico e foi complementar em sua educação musical radiofônica. Ele colocou a música, a história da música e dos compositores, os arranjos e os respectivos contextos musicais em foco, pois ele defende a primazia desta arte em relação às outras dizendo que, “a música é uma das artes mais nobres e através dela podemos educar as pessoas”¹⁹⁷. Ele também questiona os sistemas educacionais e radiofônicos que “não valorizam a arte (musical) como um conhecimento importante e necessário à formação do indivíduo”¹⁹⁸, mas somente o conhecimento racional e técnico. Embora ele tenha proposto diversas outras críticas ao sistema da comunicação de massa, principalmente o televisivo, e ao sistema capitalista, às manipulações religiosas, ele acaba por se render à estrutura vigente, tornando-se, de certa forma, concorrente com o sistema. Ele demonstrou em seus programas a veia ufanista, procurando valorizar a “autêntica música popular brasileira”, nos temas por ele criados.

O Projeto Minerva, que foi um projeto extenso, exibido em todo país e proposto pelo governo federal veiculou durante quinze anos um modelo de educação a distância, interferindo diretamente na história ou em parte da

¹⁹⁷ Vidal em entrevista, setembro de 2010.

¹⁹⁸ Vidal em entrevista, dezembro de 2010.

história da educação e da cultura de vários estados brasileiros. As identidades dos indivíduos, e até mesmo as identidades das distantes localidades do país, foram diluídas, dando lugar a uma ideologia dominante de unificação da pátria, buscando uma “autenticidade” e uma “raiz” para a nação brasileira. Este ideal, que começou a ser aplicado anteriormente no Estado Novo, durante o governo de Getúlio Vargas, retorna de maneira mais intensa após o golpe do governo militar.

Atualmente podemos sentir os reflexos destas políticas que marcaram a vida social e musical do país, ressoando pelas mídias que continuam veiculando para os ouvintes um ideal de “autenticidade” brasileira. Este ideal aparece nas propagandas e chamadas de shows e programas como um atrativo para apresentar a “verdadeira música de raiz”. O samba do morro, o forró e o maracatu do nordeste, as danças gaúchas, as músicas sertanejas “de raiz” e as canções consideradas folclóricas são exaltadas no senso comum como as “verdadeiras músicas brasileiras”. Compositores como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Zequinha de Abreu, outrora considerados como populares são atualmente considerados como eruditos, nas próprias academias, e também conforme menção feita no oitavo programa ouvido, a “Fase Ingênua da Música Popular Brasileira”, por Vidal. Os chorinhos, as valsas e polcas, dentre outros gêneros difundidos no início do século XX, levam hoje um estigma de músicas “autênticas”, “puras” como se não tivessem sofrido, em seu processo de criação, interferências de outras culturas.

Sabemos que a mídia é grande mediadora cultural e transmite a seus ouvintes e consumidores diversos conceitos de forma direta e indireta, dentre eles, o de como educar, o de como se comportar, determinando como deve ser a qualidade musical, difundindo noções de estéticas e de gêneros musicais brasileiros. Entre as décadas de 1960 até 1980 especificamente, as fontes consultadas demonstraram que houve um aumento do número de emissoras, com consentimento político, para fins comerciais e a utilização pelo governo militar para veicular seus interesses, ditando comportamentos considerados adequados aos cidadãos brasileiros. As forças políticas e comerciais direcionaram as programações e influenciaram paulatinamente o gosto musical dos ouvintes, propondo uma transmissão unilateral, e muitas vezes, as

“verdades” consideradas incontestáveis. O rádio e os fonogramas, como os discos vinis e fitas cassetes, veiculavam neste período, exatamente o que propunha uma elite formada por políticos, comerciantes, intelectuais, diretores artísticos e produtores de programas.

Embora tenha sido um desejo expresso por diferentes iniciativas, o sistema político vigente aliado à elite intelectual, da qual o radialista fazia parte e era um porta-voz, vislumbraram que este país, “gigante pela própria natureza”, pensasse numa única voz, criando essa “autenticidade” baseando-se nos conhecimentos de origem popular. Para isso o governo lançou na mídia os programas educativos, procurando valorizar esta arte “brasileira”, bem como promoveu reformas em todos os setores sociais, com o intuito de controlar e dirimir o desejo de liberdade dos jovens. Em um processo de comunicação de massa, as pequenas diferenças atenuadas para se fazer entender. Assim, tentaram controlar as transmissões radiofônicas em cada canto do país, cantos estes musicais, vocais, poéticos com tamanha diversidade, densidades, intensidades, climas, cores, características religiosas e econômicas.

Todo o conjunto do acervo do radialista J. da Silva Vidal, nos serviu como ponto de partida para a reflexão sobre a música brasileira popular, perpassando pela história do rádio, da educação a distância, da política do regime militar, da comunicação de massa e de questões bem peculiares como a manipulação da mídia para o gosto estético dos ouvintes. A partir das considerações sociológicas e históricas levantadas desde o início do século XX, e também das reflexões construídas a partir deste estudo, podemos considerar as canções urbanas como construções híbridas, que nos anos setenta e oitenta começaram a ficar cada vez mais densas e complexas.

Aproximamo-nos neste trabalho da realidade do universo radiofônico e de sua influência na formação de um pensamento musical. Universo este que interferiu de maneira contundente na criação de parâmetros estéticos musicais, conceituando e classificando as músicas a partir de paradigmas baseado na dominação de classe e na manipulação estética da cultura, no entanto, não havia nos apercebido de sua importância em nosso cotidiano. Todo este contexto se revelou para nós, durante as entrevistas e audição dos programas, como momentos de perplexidades num importante testemunho da música

popular, construída e veiculada através da radiodifusão, e, principalmente, através da memória do radialista, dos seus familiares e amigos.

Os termos “folclóricos”, “autênticos” e “de raiz” são termos impregnados de estigmas desse passado e seus significados, que já não são mais adequados para designarmos a diversidade das culturas ou as expressões artísticas atuais sendo, portanto, arriscado a sua utilização. No entanto, presenciamos a mídia que por já ter incorporado esta noção de “brasilidade”, utiliza destes termos, como uma forma de valorizar os seus programas e produtos culturais, demonstrando um resquício destas políticas na cultura musical nacional.

REFERÊNCIAS

Acervo do musicólogo Curt Lange

Disponível em <http://www.curtlange.bu.ufmg.br/pinicio_pgs/pinicio01.htm>, acessado em maio de 2011.

ALBIN, Ricardo. MPB: A provocação da integração. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000115.pdf>>. e acessado em 13 de junho de 2011.

ADORNO, Theodor W. Résumé sobre indústria cultural. Conferência na Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk de Frankfurt, de 28 de Março a 4 de Abril de 1963. Disponível em <<http://contrun.noblogs.org/post/2008/04/14/r-sum-sobre-ind-stria-cultural-t-w-adorno/>> Acessado em Maio de 2009.

ANDRELO, Roseane e KERBAUY, Maria Teresa. Gênero Educativo no Rádio: Parâmetros para a Elaboração de Programas Voltados à Educação *in* Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v.32, n.2, p. 147-164, jul./dez. 2009. Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/ojs-2.3.1->>. Acessado em 15 de novembro de 2010.

ANDRADE, Mário de. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

_____. Pequena História da Música. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1974.

_____. Ensaio sobre música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

BARBEITAS, Flavio. "Música, cultura e nação." *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.2, p.127-145, jan. 2007.

BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo, Cia das letras: 1987.

BOURDIEU, Pierre. "Compreender". In: P. Bourdieu. *A miséria do mundo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é Folclore?. Coleção Primeiros Passos 60. São Paulo. Brasiliense: 2007.

BRASIL. Acervo: revista do Arquivo Nacional. — v. 11, n. 1-2 (jan./dez. 1998). — Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999. Disponível em <<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/media/Acervo%2068.pdf>>, acessado em outubro de 2011.

BRASIL. Arquivo Nacional/Casa Civil da Presidência da República. Os Presidentes e a República: Deodoro da Fonseca a Luiz Inácio Lula da Silva. Rio de Janeiro: 2004.

BURINI, Débora; MOURA, Jefferson José Ribeiro de; AFFINI Letícia Passos. O Papel das Emissoras Educativas no Brasil em Tempo de Eleições. ECCOM, v. 2, n. 3, p. 41-51, jan./jun., 2011. Disponível em <<http://www.fatea.br/seer/index.php/eccom/article/viewFile/425/278>> Acessado em maio 2011.

BURKE, Peter. O que é História Cultural? Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CAMPOS, Rui Ribeiro de. Ditadura Militar, geografia e MPB: uma proposta voltada ao ensino. In: Geosul, Florianópolis, v. 23, n. 45, p 123-168, jan./jun. 2008. Disponível em www.stat.esbocos.periodicos.ufsc.br/index.php/geosul/article/download/.../11767. Acessado em maio 2011.

CARONE, Iray. Adorno e a Educação Musical pelo Rádio. In: Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 83, p. 477-493, agosto 2003. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a09v2483.pdf>> Acessado em 04 de julho de 2010.

CASCUDO. Luis da Câmara, Disponível em <<http://educaçao.uol.com.br/biografias/luis-da-camara-cascudo.jhtm>> Acessado em 25 de novembro de 2010.

Centro Cultural São Paulo. Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/index.asp>> acessado em 04 de dezembro de 2010.

CHAVES, Gilvan. "Prece ao Vento", de Fernando Luiz e Alcir Pires Vermelho, disponível em <http://letras.terra.com.br/fernando-mendes/542913/>. Acessado em 04 de julho de 2010

CHAUÍ, Marilena. O que é Ideologia. Coleção Primeiros Passos, 13. São Paulo: 1989.

DeFLEUR, Melvin L., BALL-ROKEACH, Sandra. Teorias da Comunicação de Massa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. Dicionário MPB. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/rielinho>> e acessado em dezembro de 2010.

Educação a Distância via Rádio. Projetos de Educação via Rádio: Exemplos Históricos e Atuais. Projeto Minerva. Universidade Federal de Santa Catarina. Mestrado em Engenharia da Produção. Disciplina Tecnologias em Mídia & Conhecimento. Site produzido em 12/2000. Disponível em <<http://www.eps.ufsc.br/disc/tecmc/bahia>> Acessado em 25 de maio de 2010.

EducaBrasil. Copyright © 2001-2004. Agência EducaBrasil Midiamix desenvolveu este dicionário. Disponível em <http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=291>. Acessado em maio de 2009.

Enciclopédia da Música Brasileira - Art Editora e Publifolha - 2a. Edição – 1998. *Rossini Tavares de Lima*. Disponível em [www.
http://cifrantiga2.blogspot.com/2011/01/rossini-tavares-de-lima.html#ixzz1UYuCZ2H5](http://cifrantiga2.blogspot.com/2011/01/rossini-tavares-de-lima.html#ixzz1UYuCZ2H5) e acessado em maio de 2011.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Elementos para uma Teoria dos meios de Comunicação. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. In Cadernos de Campo nº 13, São Paulo, 2005, PP. 149 – 161.
Disponível em www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf. Acessado em maio 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio: O dicionário da Língua Portuguesa Século XXI. RJ: Nova Fronteira. 1999.

_____. Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0. Positivo Informática Ltda. Editora Positivo, ©2004 by Regis Ltda

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. História da Comunicação: Rádio e TV no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1982.

FILHO, André Barbosa. Paulicéia Radiofônica: Gêneros e formatos. In: ADAMI, Antônio e MELO, José Marques de. (orgs) São Paulo na Idade Mídia. São Paulo: Arte & Ciência, p. 107 a 174. 2004.

FREITAS, Maria Ester de. Viva a Tese! Um Guia de Sobrevivência. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

GAGLIETTI, Mauro e BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A Questão da Híbridação Cultural em Néstor García Canclini. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul – Passo Fundo – RS Universidade de Passo Fundo (UPF) 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0585-1.pdf> > Acessado em 25 de maio de 2010.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOHN, Daniel Marcondes. Auto-Aprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas. São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2003.

- GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.
- HOUISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Minidicionário Houaiss, da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: 2006. DP&A.
- IAZZETTA, Fernando. Além da Vanguarda Musical in: O Pós-Modernismo. Org. J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa. Ed. Perspectiva. 2008. p. 227- 245.
- FIGUEIREDO-MODESTO, Cláudia. *Rádio para quem? Dos ideais educativos de Roquette-Pinto às mãos dos políticos brasileiros: quase 90 anos de história.* Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação em XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Rio de Janeiro – 7 a 9 de maio de 2009. Disponível em <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/handle/1904/1163>> Acessado em junho de 2010.
- JAMBREIRO, Othon. Canção de Massa: As condições da Produção. São Paulo: Pioneira, 1975.
- JUNIOR, Carlos Antonio Patrizzi. *Polifonia Educativo-Cultural: Aspectos Históricos da Radiodifusão Educativa no Estado de São Paulo e as Condicionantes Para Implantação de uma Rádio Universitária em Araçatuba.* Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Bauru, SP, 2006. Disponível em <http://www.faac.unesp.br/posgraduacao/Pos_Comunicacao/pdfs/carlos_patrizz_i.pdf> acessado em 15 de novembro de 2010.
- KATER, Carlos. Música Viva e H.J.Koellreutter: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Atravez/Musa, 2001.
- KORASI, Fabricio Pereria e STORI, Norberto; O Tom de Tom Zé Análise das músicas de Tom Zé de 1968 até 1973 e sua relação com a Ditadura Militar no Brasil. Disponível em <[www.http://artigocientifico.tebas.kinghost.net/uploads/artc_1242937155_17.doc](http://artigocientifico.tebas.kinghost.net/uploads/artc_1242937155_17.doc)> 2008. Acessado em maio 2010.
- LARAIA. Roque de Barros. Cultura: Um conceito Antropológico. Rio de Janeiro: 24 ed. Jorge Zahar Ed., 2009.
- LE VEN, Michel; FARIA, Érica de e MOTTA, Miriam Hermeto de Sá. "História oral de vida: o instante da entrevista". In: VON - SIMSON, Oiga Rodrigues de Moraes. *Os desafios contemporâneos da História Oral.* Campinas: Centro de Memória Oral / UNICAMP, 1997.

LORENZ, Roberto Lima Sérgio. A Distorção do Papel das Emissoras Educativas: Uma Análise da Produção da Notícia nas Rádios FM Cultura e Universidade AM Centro Universitário Luterano de Palmas – EULP/ULBRA Disponível em <<https://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/1/15/GT5Texto018.pdf>> Acessado em maio de 2010.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de Dentro: Notas sobre uma etnografia Urbana. IN: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Febrero, vol. 17, nº 49. Associação Nacional de Pós-Graduação e revista de Ciências Sociais, 2002. Pp. 11 – 29. Disponível em <www.anpocs.org.br> Acessado em 01 de maio de 2011.

MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MENUHIN, Yehudi e DAVIS, Curtis W. A música do Homem. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MORAES, José Geraldo Vinci de. “História e música: canção popular e conhecimento histórico”. Rev. bras. Hist. [online]. 2000, vol.20, n.39, p. 203-221. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100009&script=sci_arttext&lng=es> acessado em maio de 2009.

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA – MPB. Disponível em <<http://www.musicapopular.org/>> e <<http://www.musicapopular.org/pixinguinha/>>. Acessado em 04 de julho de 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB Sob Suspeita: A Censura Musical Vista Pela Ótica dos Serviços de Vigilância Política (1968-1981) in: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.103-126 - Departamento De História – UFPR. 2004. Disponível em <<http://www.radiomec.com.br/70anos/intro.htm>> Acesso em 25/03/2009.

_____. A música popular brasileira, MPB, dos anos 70: Resistência política e Consumo Cultural in: IV Congresso de La Rama Latino Americana, Del IASPM, Cidade do México, abril de 2002 (a). Disponível em <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> acessado em maio de 2010.

_____. História & Música: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Evando. DERRIDA *In*: Filosofia • Passo-a-passo nº43. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004.

OLIVEIRA, João Batista Araújo e. Tecnologia Educacional no Brasil Da UFRJ e FINEP. In Caderno de Pesquisa. São Paulo, (33): 61-69, Maio 1980. Disponível em <<http://www.fcc.org.br/pesquisa/publicacoes/cp/arquivos/447.pdf>> . Acessado em 10 de novembro de 2010.

ORTRIWANO, Gisela Swetlana. *A Informação No Rádio: Os Grupos de Poder e a Determinação de Conteúdos*. São Paulo: Summus, 1985.

PICOLI, D. S.; HOFFMANN, E. M.; RADDATZ, V. L. S. *Tiranas Impressões – O Documentário Radiofônico como resgate histórico do jornalismo regional durante o Regime Militar*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29. 2006, Brasília. Anais... Brasília, DF: INTERCOM, 2006.

PIMENTEL, Fábio Prado. *O Rádio Educativo no Brasil, uma visão histórica*. Rio de Janeiro: Soarmec Editora, 2004. Disponível em <<http://www.radioeducativo.org.br/800/..%5Cartigos%5Clivrofinal2.pdf>> Acessado em 01 de dezembro de 2010.

PINTO, Tiago de Oliveira. *100 Anos de Etnomusicologia e a “Éra Fonográfica” da Disciplina no Brasil. Etnomusicologia: 100 anos Sons do Brasil*. Texto publicado em A. Lühning (org.): *Anais do II Encontro da associação Brasileira de Etnomusicologia*, Salvador: UFBA, 2005. In <<http://www.sonsdobrasil.org/tiago.html>> acessado em setembro 2009.

RÁDIO BANDEIRANTES. Disponível em <<http://radiobandeirantes.com.br/conteudo.asp?PDT=42>>. Acessado em 25/03/2009. E Programação da Rádio Bandeirantes, disponível em <http://www.dgabc.com.br/Columnists/Posts/15/3442/Ritz%20Band%20e%20o%20Carnaval%20de%20sal%C3%A3o%20do%20Grande%20ABC.aspx>. Acessado em 15 de maio de 2009.

RÁDIO MEC. Uma história de ética e pioneirismo. Site Oficial. Disponível em <<http://www.radiomec.com.br/70anos/intro.htm>>. Acessado em 25/03/2009.

REILY, Suzel A. *Manifestações Populares: Do Aproveitamento” a Reapropriação*. IN *Do folclore à Cultura popular – Encontro de pesquisadores nas Ciências Sociais – Anais – Dpto de Antropologia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USA 1990*.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil 1 e 2*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

Revista da Corporação Musical Arthur Giambelli – 70 anos. Site da Corporação Musical Arthur Giambelli. Disponível em <http://www.portalfiore.com/arthurgiambelli.htm>. Acessado em 15 maio 2009.

ROLDÃO, Ivete Cardoso C. e TREVISAN, Cláudia Lúcia. *Rádio Educativa De Campinas: A Experiência Inovadora de Uma Emissora Pública Municipal*. GT História da Mídia Educativa In: *II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho*. Florianópolis, de 15 a 17 de abril de 2004. Site UNICAMP. Disponível em <<http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/19924/1/Ivete+Cardoso+Rold%C3%A3o.pdf>> Acessado em fevereiro de 2010.

SALGADO, Pedro. Um discurso Histórico. Disponível em <http://www.jornalolince.com.br/galeria/musicos/pedro_salgado/pages/pedro_salgado7.php>. Acessado em 20 junho de 2010.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1, p. 23-35.

_____. Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro. RJ: Jorge Zahar / Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Benedicta Coelho Alves dos. Rádio Educativo: A participação da Clientela no Ensino Supletivo – Função de Suplência no Instituto Radiodifusão Educativa da Bahia, MEB e Projeto Minerva. Dissertação de Mestrado não publicado. Universidade de Brasília. 1977.

SARAIVA, Terezinha. Educação a Distância no Brasil: Lições da História. In: *Em Aberto*, Brasília. Ano 16, n.70. abr./jun. 1996. Disponível em <<http://www.emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/1048/950>> acessado em 10 de novembro de 2010.

SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sonia Virginia. Rádio Nacional: O Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Martins Fontes / FUNART / Instituto Nacional de Música / Divisão de Música Popular, 1988.

SCHMITT, Marta. Clube do Guri: A história de um dos maiores sucessos do rádio gaúcho das décadas de 50 e 60. Porto Alegre: [s.ed], 2008.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. A Canção no Tempo: 85 anos de Músicas Brasileiras. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Ed 34, 1997.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. Sinal Fechado: A Música popular brasileira sob censura (1934/45 / 1969/78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SONODA, A. V. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.74-79. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/21/num21_cap_08.pdf.pdf> Acessado em 30 outubro 2010.

SOUZA. Mathias Gonzalez de. Limites e Possibilidades do Rádio na Educação a Distância. TCC5013 Ministério da Educação e Cultura – Secretaria de Educação a Distância - Rádio Escola - Disponível em <<http://www.abed.org.br/seminario2006/pdf/tc013.pdf>> Acessado em 10 de maio de 2010.

TAVARES, Reynaldo C. *Histórias que o Rádio não Contou: Do Galena ao Digital desvendando a Radiodifusão no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Negócio Editora Ltda., 1997.

THOMSON, Alistair. "Aos Cinquenta anos: Uma Perspectiva internacional da História Oral". In: Ferreira, M. de M., Fernandes, T, M & Alberti Verena (Org.) HISTÓRIA ORAL, desafios para o século XXI. Rio de Janeiro: Fio cruz, casa de Osvaldo Cruz. Cpdoc, Fundação Getúlio Vargas, 2000. P 47,65.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992. Cap. 4, 5 e 7

_____. História Oral e Contemporaneidade. In: HISTÓRIA ORAL, Revista da Associação Brasileira de História Oral. Número 5, junho de 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – Do Gramofone ao Rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura /Funarte/Jorge Zahar Editor. 1997.

ULHÔA, Martha Tupinambá De. Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir e Pensar a Música Brasileira Popular. Publicado Em *Debates* V.1, N.1, P. 80-101, 1997. Disponível em <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/NovaHistoriaVelhosSons_Debates_2Jul.pdf> Acessado em 10 de maio 2011.

VIANNA, Hermano. *O mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge zahar - UFRJ, 1995.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: O movimento Folclórico Brasileiro 1947 – 1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILKINSON PHILIP & PHILIP NEIL. *Mitologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar – 2010.

ZAN, JOSÉ ROBERTO. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. In: EccoS Revista Científica, UNINOVE, São Paulo: (N. 1 V.3) p. 105 - 122. 2001. Disponível em <http://portal.uninove.br/marketing/cope/pdfs_revistas/eccos/eccos_v3n1/eccosv3n1_joseroberto.pdf> Acessado em 03 de dezembro de 2010.

100 anos do Rei da Embolada. Disponível em <<http://www.luizberto.com/luiz-lua-gonzaga-uma-coluna-de-paulo-vanderley/100-anos-do-rei-da-embolada-%e2%80%93-27-de-setembro-de-2010>>. Acessado em 27 de setembro de 2010.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADAMI, Antônio. O rádio com Sotaque Paulista. In: ADAMI, Antônio e MELO, José Marques de. (orgs) São Paulo na Idade Mídia. São Paulo: Arte & Ciência, p. 107 a 174. 2004.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. História Virtual do Brasil (What if...?) 21 de junho de 2003. Disponível em <<http://www.pralmeida.org/05DocsPRA/1064HistVirtualBr.html>> acessado em 21 de junho de 2010.

BARBEITAS, Flavio. “Representações, língua e voz no percurso identitário da canção no Brasil”. CONFLUENZE, Rivista di studi iberoamericani, vol. 1, n. 2, p. 144-159. Disponível em <<http://confluenze.cib.unibo.it/article/view/1655>> acessado em maio de 2010.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha e GAGLIETTI, Mauro. A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini in: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos INTERDISCIPLINARES da Comunicação, VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul – Passo Fundo – RS. Disponível em <www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/.../R0585-1.pdf - > e acessado em maio de 2009.

BOHLMAN, Philip V. *World Music: a very short introduction*. Oxford University Press, 2002.

CAIADO, Aurélio Sérgio Costa. Guia Cultural de São Paulo In: São Paulo em Perspectiva, 15(2) 2001. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8578.pdf>> acessado em 20 de novembro 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas; estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006.

CARDOSO, Ângelo Nonato. Mito dança e ritmo no Candomblé em Belo Horizonte. Belo Horizonte: UEMG; Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação de mestrado.

CASTAGNA, Paulo. “A musicologia enquanto método científico”. Revista do Conservatório de Música da UFPel. Pelotas, no1, 2008, p. 7-31.

CÍCERO, Antonio. “A sedução relativa”. In: NOVAES, Adauto (org.). O silêncio dos intelectuais. São Paulo, Cia das Letras, 2006, p. 171-207.

DAUSTER, Tânia. Antropologia e Educação: Um Saber de Fronteira. – p. 13 a 36. Rio de Janeiro: Forma & Ação. 2007.

GREEN, Lucy. *Music on deaf ears: musical meaning, ideology, education*. Manchester /New York: Manchester University Press, 1988.

LUCAS, Glaura. Os sons do Rosário: O Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2002.

MARCUS, George. "O que vem (logo) depois do "Pós": o caso da etnografia". Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 1994. Vol. 37, pp. 7-34.

OLIVEIRA, R.C. *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. In: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, 1996, v. 39, no.1

PIEIDADE, Acácio Tadeu. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical* in Revista eletrônica de Musicologia Volume XI - Setembro de 2007(UDESC), Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html>. Acessado em 05 de maio 2010.

PRETI, Oreste. Educação a distância e globalização: desafios e tendências In: Revista brasileira. Est. pedag., Brasília, v.79, n.191, p.19-30, jan./abr. 1998. Disponível em <<http://rbep.inep.gov.br/index.php/RBEP/article/viewFile/223/227>> acessado em 03 de novembro 2010.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In: Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, pp. 81-110. 2005 Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>> . Acessado em 05 de dezembro de 2010.

TUGNY, Rosângela Pereira & Queiroz, Rubens Caixeta (Org.). Músicas Africanas e Indígenas No Brasil. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL. Entre o Erudito e o Popular. Revista de História 157 (2º semestre de 2007), 55-72. p. 66.
 "Linha do tempo da invenção musical A Descoberta Musical do Brasil". Postado por Roberto Luis em 16 de abril de 2009. Disponível em <<http://tempomusica.blogspot.com/2009/04/descoberta-musical-do-brasil.html>> e acessado em outubro de 2010.

DISCOGRAFIA

ARAÚJO, Paulo César de. (Org.) *Eu não sou cachorro, não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. Seleção de Repertório. Trilha Sonora original do Livro com o mesmo nome. Rio de Janeiro: Universal, 2004, CD, 14 faixas.

SOARES, Paulinho. *O patrão mandou*. Intérprete: Paulinho Soares. In: _____. *Paulinho Soares*. São Paulo: Continental, p 1978, 1 disco sonoro, lado A, faixa 01.

TOM ZÉ. *Tom Zé*. São Paulo: Sony Music, p 1968, CD 12 faixas. Ref: 495.712.

HOLLANDA, Chico Buarque de. 1968. In: Abril Coleções *Volume 3/-* São Paulo: 2010. 12 faixas.

_____. 1970. In: Abril Coleções *Volume I* – São Paulo: 2010. 12 faixas.

_____. *Per um pugno di samba*. In: Abril Coleções *Volume* – São Paulo: 2010. 12 faixas.

_____. 1974: Sinal Fechado. In: Abril Coleções *Volume* – São Paulo: 2010. 12 faixas.

“100 Anos De Música Popular Brasileira – Projeto Minerva” de 1975” Coleção MPB Projeto Minerva. Disponível em <http://toque-musicall.blogspot.com/2008/12/100-anos-de-musica-popular-brasileira_09.html> e <<http://toquemusical.wordpress.com/category/100-anos-de-musica-popular-brasileira/>> acessado em maio de 2009, outubro de 2010 e 05 de abril de 2011.

DISCOGRAFIA DO ACERVO DE VIDAL

A MÚSICA DO CANGAÇO. São Paulo? : Estúdio Eldorado, Data? . 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

ATRAVERS LA RUSSE Mandolin'Club de Paris, Direcion: J. Ricada-Mathorez. Tradução: Através da Rússia. São Paulo: Disco Chantecler, (1968?). 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

Banda Municipal do Recife. Ouvindo a Banda Frevar. Recife?: Rozenblit?, data:? . 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

BARROSO, Inezitta. Danças Gaúchas . São Paulo: Som, Indústria e Comércio S. A., 1961. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo. (Com Orquestra de Hervê Cordovil)

CAMARGO, Nabor Pires. Velha Guarda. Local?: Continental, 1967. 1 Disco 33 rpm, estéreo.

CHÔRO NOVO. Músicas Classificadas para as semi-finais do "Brasileirinho" primeiro Festival Nacional do Choro, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão. São Paulo: Discos Marcus Pereira. 1977. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

EVANDRO: "Meu Bandolim no Chôro". São Paulo: Disco Chantecler, 1967. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

FRONTEIRA, Gaúcho Da. Meu Rastro. Local? Discos Rodeio WEA Ltda, 1980. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

GAROA, Demônios da. "Ói Nós Aqui Tra Veis". São Paulo: Disco Chantecler, 1969. 1Disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

GILVAN CHAVES. São Paulo?: Musidisc, data? .1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

MARTHA, Maria. Flor Amorosa. (Local, gravadora e data?). 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

NILO AMARO E SEUS CANTORES DE ÉBANO - Raízes. São Paulo: Polygram. Data: 1950?. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

VANZOLINI, Paulo. Onze Sambas E Uma Capoeira. São Paulo?: RGE discos, 1962? .1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

Um dia de Parada. Banda do Batalhão D. Pedro I de Petrópolis. Rio de Janeiro/Petrópolis. Fonográfica Brasileira S/A. Data? 1Disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

Simonette e sua Orquestra. Brasil Musical .São Paulo: RGE Premier, Data? 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

ORQUESTRA E CORO DO TEATRO CARLOS GOMES. Blumenau Também Canta - Regência do maestro Heinz Geyer. Local? :Audio Fidelity do Brasil, Data?. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

PESCE, Lina. Chorinhos Bem Brasileiros. São Paulo: CBS, (1963). 1Disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

PEREIRA, Nazaré (Interp). Natureza. Paris/São Paulo: FIF; CBS do Brasil, MondiaMusic/ Fermata do Brasil e Argile, 1980. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

PIXINGUINHA E BENEDICTO LACERDA. Local? : RCA Camden, Data? . 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

PORTINHO E SUA BANDA. Toca a Banda Maestro. São Paulo?: RCA CAMden, data?. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo.

SALGADO, Festival Pedro. Banda De Música Da Guarda Civil De São Paulo. São Paulo?: Estúdio, Data?. 1 disco de Vinil, 33 rpm, estéreo. (Col. Música do Brasil para Você)

RIACHÃO, Zé Côco do. Brasil Puro. São Paulo: WEA Discos Ltda, 1980. 1 disco de Vinil, 33rpm, estéreo. Série Econômica, Berrante.

RITMO, Titulares do. Joias. São Paulo? 1959 1 disco de vinil 33 rpm, estéreo.

RITMO, Titulares do. Brasilico. São Paulo: gravadora 1976 1 disco de vinil 33 rpm, estéreo.

RITMO, Titulares do. Brasilidade. São Paulo: Gel S/A, 1989. 1 disco de vinil 33 rpm, estéreo. (Especial Phone Golden)

RITMO, Titulares do. Concerto De Música Popular. São Paulo: Gravadora?,1961. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

RELAÇÃO DE ANEXOS

- I Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
- II Roteiro de Entrevista semi-estruturada
- III Discurso do Maestro Pedro Salgado
- IV Script Original Digitalizado (Trechos de dois programas)
- V Contracapa do Disco dos Titulares do Ritmo
- VI Repertório do Programa Feito ao Vivo – Fita 1 (23 música), Fita 02 (20 Músicas), Fita 03 (13 Músicas)
- VII Conto: A Mãe que o Mundo esqueceu
- VIII Foto (Histórias que o Rádio não Contou)
- IX Algumas Premiações e Homenagens
- X Composição com Zé do Rancho
- XI Fotos Festival de Bandas em São Paulo
- XII Dia do Mestre de Banda
- XIII Vidal e o Violão
- XIV Outros Programas do Projeto Minerva
- XV Fotos dos Exemplos da Discografia do Acervo de Vidal
- XVI CD - Trechos dos Programas e Músicas

ANEXO I - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado para participar da pesquisa O FOLCLORE MUSICAL NO PROJETO MINERVA: A ANÁLISE DOS PROGRAMAS APRESENTADOS PELO RADIALISTA J. DA SILVA VIDAL NA RÁDIO BANDEIRANTES DE SÃO PAULO¹⁹⁹. Esta pesquisa é parte integrante para a conclusão do Programa de Mestrado de Cibele Lauria Silva, estudante da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

A discussão sobre música e mídia é assunto emergente nas universidades que espelham uma realidade, que começa com a fundação da Rádio Educativa, no Rio de Janeiro, com Roquete Pinto, e passa por grandes transformações políticas e ideológicas até caracterizar na atual diversidade das rádios públicas disponíveis brasileiras.

Para contar parte desta história e contribuir para esta pesquisa, convido então, o radialista José da Silva Vidal, além de outras personalidades indicadas por ele, para uma entrevista, a partir de um roteiro aberto, que investiga sobre a história das Rádios, as mudanças ocorridas nestes últimos 50 anos e principalmente as músicas utilizadas nos programas “Brasil de Todos os Cantos” pertencentes ao Programa Educativo do Projeto Minerva, gravados na Rádio Bandeirantes. Estes foram elaborados e apresentados por J. da Silva Vidal. Contudo, se for necessário, faremos também consulta ao acervo do CEDOM da Rádio Bandeirantes e na Rádio MEC.

O objetivo desta pesquisa é o de analisar os programas de J. da Silva Vidal a partir de uma perspectiva etnomusicológica, com coleta de dados. Estes dados poderão fazer parte da monografia que é pré-requisito para a conclusão do Programa de Mestrado na ESMU/UFMG.

A coleta de dados inclui a realização de duas atividades principais: (1) Entrevistas com roteiro aberto sobre os programas do Projeto Minerva – (2) Audição e análise do acervo musical. Foram selecionados dez programas do acervo de J. da Silva Vidal para serem analisados - e da biblioteca, bem como da história de vida do jornalista, que se mescla com a história do rádio e das diversas atuações do mesmo no cenário cultural do país.

Algumas entrevistas poderão ser gravadas, e também filmadas, caso a pesquisadora ache necessário, e o entrevistado também concorde, de forma que ela possa posteriormente, analisar os dados coletados.

A pesquisa se justifica pela necessidade de se investigar de forma aprofundada, quais as contribuições dos programas de Rádio para a formação de uma identidade musical, local ou nacional. Os resultados obtidos com este estudo são importantes para a possível inclusão de algumas das atividades para as aulas de musicalização e de percepção musical e da reflexão acerca da importância do Rádio para a história musical do país.

Caso você queira ter acesso ao resultado da pesquisa, será prontamente atendido pela pesquisadora, que também se responsabiliza em manter a privacidade dos sujeitos de pesquisa e a confidencialidade e sigilo dos dados coletados. Os dados coletados (filmes e

¹⁹⁹ Pode haver uma variação no título da pesquisa no andamento do trabalho.

entrevistas) serão, após análise, arquivados pela pesquisadora para fins de consulta. Desde que autorizado pelos sujeitos de pesquisa, serão usadas em publicações, preservando sua identidade. Da mesma forma, os filmes poderão ser usados em apresentações em congressos de pesquisa, com consentimento escrito dos sujeitos de pesquisa.

Caso a pesquisadora queira usá-los em qualquer contexto (aulas, apresentações em congressos), somente poderá fazê-lo sob consentimento escrito dos sujeitos. Caso a pesquisadora queira usar os dados coletados em outra pesquisa, os sujeitos serão novamente contatados; apenas com a autorização por escrito dos sujeitos a pesquisadora poderá fazê-lo.

Sua participação é essencial para a realização da pesquisa. Porém sua recusa não lhe acarreta nenhum prejuízo. Se você desejar participar da pesquisa, tal participação será voluntária e não implicará em nenhum ônus, tampouco em nenhuma remuneração.

O local de atuação da entrevista será na residência do entrevistado José da Silva Vidal, em São Paulo, ou em local indicado conforme a preferência do mesmo, mediante o contato prévio e agendamento do horário, uma vez que a pesquisadora irá até a cidade para recolher outros dados da pesquisa, como a consulta ao acervo de livros e disco do jornalista.

A orientadora desta pesquisa é a professora Dr^a Rosângela Pereira de Tugny, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Na eventualidade de ocorrerem dúvidas, entre em contato com a pesquisadora através dos telefones (31) 34689341; (31) 96448975 ou cilasi@ig.com.br

Você poderá se retirar da pesquisa a qualquer momento. Caso aceite participar do estudo, solicitamos que assine e date este documento.

Local: _____ de 2010

Assinatura: _____

Nome legível: _____

Telefone para contato do entrevistado: _____

Pesquisadora: CIBELE LAURIA SILVA

ANEXO II - ROTEIROS DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

ROTEIROS DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA:

1. Dados profissionais (História de vida):

Descrever quando começou a trabalhar nas rádios , como foi?

Onde?

Como surgiu o interesse por música e cultura?

Citar as rádios em Belo Horizonte e São Paulo que atuou.

2. Sobre os programas de Rádio:

Fale sobre os programas de rádio que o senhor já participou... já criou... já apresentou (Em quais rádios?).

Qual a data da realização dos programas? Quantos programas? Em qual década?

Como surgiu a ideia do Programa “Brasil de todos os Cantos” ? Ele tinha este mesmo nome em outros estados?

Existe a cópia do contrato com a Rádio MEC e a programação, fichamento destes programas?

Quem elaborou os programas?

Como o senhor fez as pesquisas?

Qual o formato dos programas? Havia alguma regra, por ser considerado um programa educativo?

Por que eles acabaram?

Onde eles estão agora?

O senhor gostaria que eles fossem divulgados?

Existe algum programa atualmente que substitui estes?

3. Sobre contextos gerais e conceitos:

Quais os músicos da época com quem o senhor conviveu? As personalidades?

Qual a importância da música na vida do ser humano?

Qual a importância das rádios para a comunidade?

Fale um pouco sobre a sua história com as rádios.

E a vida acadêmica? Em qual faculdade e qual disciplina o senhor lecionou?

Quais os prêmios o senhor teve, as homenagens, as medalhas?

4. Sobre o seu acervo de discos:

Quais os discos que o senhor gosta mais e por quê?

Qual é o nome do disco e do grupo de cantores cegos... que o senhor escreveu na contracapa?

5. Dados Pessoais:

Local e data de nascimento.

Formação e Profissão

ANEXO III – DISCURSO DO MAESTRO PEDRO SALGADO

Um Discurso Histórico | Alexandre M. L. Barbosa²⁰⁰

A solenidade de entrega da “batuta de prata”, que aconteceu no auditório da Pedreira Morro Grande, em 22 de dezembro de 1965, teve a presença de quase três mil pessoas entre autoridades e populares.

Ao receber a “batuta de prata”, adquirida a partir de um movimento de reconhecimento das bandas de música e ouvintes de rádio, admiradores de todo o território nacional, pelo seu mérito musical, o maestro Pedro Salgado fez o seguinte discurso de agradecimento, mantido na sua redação original e publicado em caráter inédito.

Meus presados [sic] amigos, meus senhores, minhas senhoras, meus colegas e autoridades aqui presentes.

É com grande satisfação que acabo de receber essa linda “Batuta de Prata” cuja campanha para a compra da mesma foi iniciada por esse grande industrial, Sr. Thomaz Cruz, seus dignos operários e músicos da querida Corporação Musical Morro Grande. Eu quero, com o coração cheio de emoção, agradecer, em primeiro lugar, a esse benemérito industrial que gentilmente ao lado dos senhores maestros 1º Tenente José Ferreira de Abreu e Darcy de Almeida Lima tiveram essa idéia de me presentear com esse belo mimo, pelos meus 65 anos de vida artística em prol das nossas queridas bandas.

Essa campanha foi imediatamente conduzida pelo meu querido amigo J. da Silva Vidal [grifo nosso], distinto radialista, que, com grande esforço durante alguns meses [sic] foi o batalhador para que a mesma tivesse grande êxito, tudo fazendo para que os amantes da música brasileira enviassem as suas contribuições. A esse grande amigo eu quero, com o coração cheio da mais profunda gratidão agradecer por esse seu gesto tão simpático para com este seu modesto amigo.

Agradeço também ao grande e benemérito diretor da Rádio Tupi, Sr. Pedro Luiz e a todos os seus auxiliares que muito concorreram em prol dessa campanha generosa.

A todas as Bandas do Brasil que atenderam ao apelo, principalmente as mais humildes, agradeço de todo coração.

Às Bandas oficiais tais [sic] como a Gloriosa Banda da Força Pública de São Paulo que vem sendo conduzida pelo seu grande maestro Major Alcides Jamoco Degolbe, seus dignos músicos e também a

²⁰⁰ Disponível em http://www.jornalonline.com.br/galeria/musicos/pedro_salgado/pages/pedro_salgado7.php acessado em 20 junho de 2010.

outras bandas de outros Estados, Bandas civis e militares, que enviaram também as suas contribuições envio-lhes os meus sinceros agradecimentos.

A todas as pessoas que organizaram [sic] listas para aquisição de donativos para a campanha, eu quero, do fundo do coração, agradecer.

A Corporação Musical Lira Pedro Salgado, que se acha também aqui presente na pessoa do seu digno presidente Pedro Leite Mendes e do seu vice-presidente Aydano Geralde e também do Mestre Tenente Sebastião Gil, que na minha auzencia [sic] tudo tem feito para que essa corporação cada vez mais progrida e também aos meus queridos amigos, músicos da mesma, eu quero agradecer de todo coração a valiosa contribuição que se dignaram fazer em prol da campanha.

Para finalizar [sic] eu quero agradecer de todo coração àquela Banda de Sertãozinho, na pessoa de seu digno Regente e seus diretores, cujas crianças talvez deixassem de comprar suas balinhas, seus docinhos, para enviarem suas contribuições. Nunca me esquecerei de todos aqueles que tão gentilmente atenderam o pedido de J. da Silva Vidal [grifo nosso], que foi o baluarte da campanha.

A ele, e a todos aqui mencionados eu agradeço, pedindo a Deus para que lhes dê a devida recompensa. Muito obrigado.

Maestro Pedro Salgado

ANEXO IV – SCRIPT ORIGINAL DIGITALIZADO

Trechos de dois Programas

Script de Vidal

TÍTULO A FASE INGÊNUA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (I)
 PROGRAMA PROJETO MINERVA
 EMISSORA RÁDIO BANDEIRANTES
 PRODUTOR J. da Silva Vidal

LOCUTOR Neste horário a Rádio Bandeirantes apresenta, com a montagem sonora de (N), e a participação de (N), mais um Programa da série - BRASIL DE TODOS OS CANTOS - para a sequência educativa do Projeto Minerva. (T) Pesquisas, produção e apresentação de J. da Silva Vidal.

TÉCNICA IDENTIFICA O MINERVA - TEMA ADL

VIDAL Estamos cumprimentando cordialmente aos ouvintes da rádio Bandeirantes, e anunciando mais um BRASIL DE TODOS OS CANTOS, para o Programa Educativo do Projeto Minerva. Montagem sonora de (N).

TÉCNICA SOBE E DESCE

VIDAL Na audição de hoje do nosso BRASIL DE TODOS OS CANTOS, faremos chegar até você precioso ouvinte os mais populares temas musicais da chamada FASE INGÊNUA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Essa fase, de acordo com alguns pesquisadores tem início com o advento da República, em 1889, e só termina com a Revolução da Aliança Liberal em 1930. Em números redondos, foram 40 anos. A Fase Ingênua da MPB - durou exatamente 40 anos. Em 1930, teve início a FASE DE OU DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

TÉCNICA SOBE E ENCERRA

Continuação do programa "A fase ingênua da MPB"

Script de Vidal

Fls 11

VIDAL No próximo domingo estaremos concluído a FASE INGÊNUA DA NOSSA MÚSICA POPULAR. Por hoje vamos encerrar o nosso programa com o compositor Raul Silva e com o mestre e compositor Ernesto Nazareth. Com o Conjunto Regional do Evandro do Bandolim, ouviremos de Raul Silva, o chorinho intitulado - ENTRE AMIGOS. E depois, com o mesmo Regional do Evandro, apoiando a pianista Eudoxia de Barros, com o chorinho de Ernesto Nazareth - "APANHEI-TE CAVAQUINHO". O chorinho Brasileiro, o mais importante gênero musical da Fase Ingênua da nossa música popular, encerrando mais um BRASIL DE TODOS OS CANTOS, para o Programa Educativo do Projeto Minerva.

TÉCNICA ENTRE AMIGOS - Raul Silva - EVANDRO DO BANDOLIM
APANHEI-TE CAVAQUINHO - Nazareth - EUDOXIA E EVANDRO

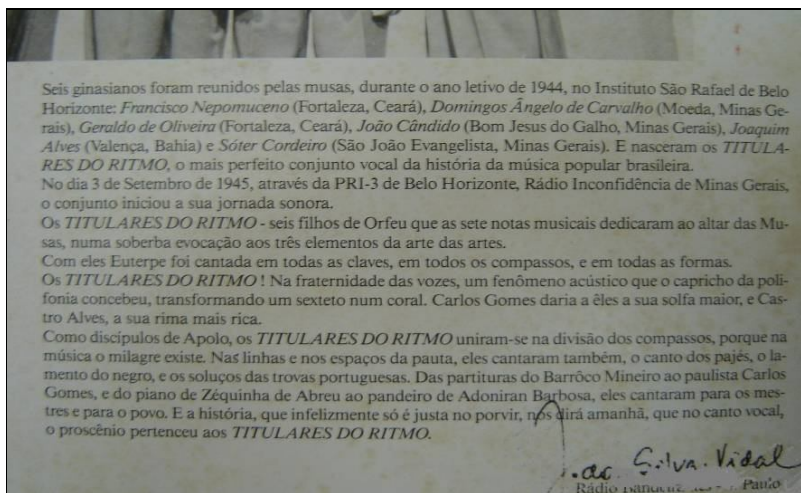
VIDAL Esperamos que o programa que agora estamos encerrando tenha sido de seu inteiro agrado presado ouvinte. Foi uma honra te-lo ao nosso lado, durante mais este BRASIL DE TODOS OS CANTOS, para o Programa Educativo do Projeto Minerva. Montagem sonora de (N). Nossos agradecimentos, um bom domingo e até ao nosso próximo encontro aqui na Rádio Bandeirantes.

TÉCNICA ENCERRAMENTO

ANEXO V – CONTRACAPA DO DISCO DOS TITULARES DO RITMO

*“Eu queria escrever algo a respeito do maior conjunto vocal de todos os tempos, mas diante do que escreveu J da Silva Vidal, enviado pelo Tangerynos, fico em sigilo e apenas assino embaixo”.*²⁰¹

FOTO DA CONTRACAPA DO DISCO²⁰²



TITULARES DO RITMO

Seis ginásianos foram reunidos pelas musas, durante o ano letivo de 1944, no Instituto São Rafael de Belo Horizonte: Francisco Nepomuceno (Fortaleza, Ceará), Domingos Ângelo Carvalho (Moeda, Minas Gerais), Geraldo de Oliveira, (Ceará), João Cândido (Bom Jesus do Galho, Minas Gerais), Joaquim Alves (Valença, Bahia) e Sóter Cordeiro (São João Evangelista, Minas Gerais).

E nasceu os TITULARES DO RITMO, o mais perfeito conjunto vocal da história da música popular brasileira. No dia 3 de Setembro de 1945, através da PRI-3 de Belo Horizonte, Rádio Inconfidência de Minas Gerais, o conjunto iniciou a sua jornada sonora. Os TITULARES DO RITMO – seis filhos de Orfeu que as sete notas musicais dedicaram ao altar das Musas, numa soberba evocação aos três elementos da arte das artes. Com eles Euterpe foi cantada em todas as claves, em todos os compassos, e em todas as formas.

Os TITULARES DO RITMO! Na fraternidade das vozes, um fenômeno acústico que o capricho da polifonia concebeu, transformando um sexteto num coral. Carlos Gomes daria a eles a sua solfa maior, e Castro Alves, a sua rima mais rica. Como discípulos de Apolo, os TITULARES DO RITMO uniram-se na divisão dos compassos, porque na música o milagre existe. Nas linhas e nos espaços da pauta, eles cantaram também, o canto dos pajés, o lamento negro, e os soluços das trovas portuguesas. Das partituras do Barroco Mineiro ao paulista Carlos Gomes, e do piano de Zequinha de Abreu ao pandeiro de Adoniram Barbosa, eles cantaram para os mestres e para o povo. E a história, que infelizmente só é justa no porvir, nos dirá amanhã, que no canto vocal, o prosênio pertenceu aos TITULARES DO RITMO.

J. Silva Vidal – Radio Bandeirantes-SP.

²⁰¹ Disponível em <<http://arquivossonoros.blogspot.com/p/historia-da-mpb.html>> e acessado em 10 de novembro de 2010.

²⁰² Foto da Contracapa do Disco dos Titulares do Ritmo, escrita por J. da Silva Vidal, do seu acervo. Fotografado em Dezembro de 2009.

ANEXO VI – REPERTÓRIO DO PROGRAMA FEITO AO VIVO – FITA1**FITA 01 (23 MÚSICAS)****LADO A**

1- TICO-TICO NO FUBÁ (Zequinha de Abreu)
Arranjo: Moacyr Portes (Maestro da Rádio Inconfidência)
Disco Sinfonia do Amanhecer. O disco acompanha o livro: Aves Brasileiras – 1964
Svend Frish e Johan Dalgas Frish.

2- TICO-TICO NO FUBÁ (Zequinha de Abreu)
Arranjo: Simonette
Disco: Brasil Musical Simonette e sua orquestra – 1971

3- BOAS FESTAS (Assis Valente)
Disco: Titulares do Ritmo
Arranjo Chico dos Titulares do Ritmo

4- ADESTE FIDELES
Disco: Titulares do Ritmo
Arranjo: Chico dos Titulares

5- CHORINHO DA VELHA GUARDA

6- BEM-TE-VI ATREVIDO (Lina Pesce)
Disco: Chorinhos Bem Brasileiros – (CBS) Lina Pesce

7- BEM-TE-VI ATREVIDO (Lina Pesce)
Disco: Chorinhos em desfile – com Altamiro Carrilho e seu conjunto regional
Solo de flautim (1966)

8- O GATO E O CANÁRIO
Autores: Benedito Lacerda e Pixinguinha
Disco: Pixinguinha e Benedito Lacerda (RCA Amadem)

9- MINZI FIA
DISCO: O Balanço da Selva - Carimbó
Trio Trakitan DANÇA ILHA DE MARAJÓ

10- BARAÚNA (de José Bartolomeu)
DISCO: Ouvindo a banda frevar – 1967 com a Banda Municipal de Recife

11- TEREZINHA
Disco: Núbia Lafayette (SP) 1978

12- BACHIANINHA Nº 2 (Paulinho Nogueira)
Disco: Os três Moraes (1971)

LADO B

13- ALVORADA
Disco: Isto é nosso - Jacob do Bandolim

14- NAQUELA MESA

Disco: Preciso aprender a ser só
Com Elizeth Cardoso e Sérgio Bittencourt

Nelson Gonçalves foi meu amigo pessoal. Ele foi um dos maiores cantores da música popular brasileira.

15- CHORINHO PARA UM REI (Para Jacob do Bandolin)

Disco: Choro Novo (1978)
Intérprete: Maria Martha, (Tia Mariinha)

16- PELO TELEFONE (Donga)

Disco: Almirante (1968)

17- JOÃO DA CONCEIÇÃO

Disco: Almirante (1968)

18- TUDO EM "P" (Jorge Nóbrega e Ângelo De Latre)

Disco: Almirante (1968)

19- FREVO DA LIRA – (Waldir Azevedo e Luiz Lira)

Disco: WALDIR AZEVEDO – Minhas Mãos Meu Cavaquinho

20- PRÁ NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES (Geraldo Vandré)

Disco: LUIZ GONZAGA.

21- A BANDA

Disco: Os meninos cantores de São Paulo do Liceu coração de Jesus – (Orquestra da televisão Record - festival da RECORD)

22- J.K EM SERENATA – JK e Grupo de seresta de Diamantina gravado na Bemol em Belo Horizonte

23 – DESPEJO DA FAVELA

Disco: Titulares Dos Troféus

FITA 2 (20 MÚSICAS)**LADO A**

1- FANFARRA DO CARNAVAL BRASILEIRO

Coleção: Carnaval não é brincadeira

2- VIVA O ZÉ PEREIRA

Disco: Preciosidades de Pernambuco.

3- SETE FÔLEGOS

Disco: Gilvan Chaves

4-CANTIGA DE CEGO

Disco: Gilvan Chaves

5- TROVAS ACADÊMICAS

Disco: Coral Acadêmico "XI DE AGOSTO" Sob a direção do Maestro Roberto Zeidler
(Cancioneiro Tradicional das Arcadas)

6- SONHO DE CABOCLO (Adalto Santos) Com Inezita Barroso (1981)

7- DEPOIMENTO DE CILA

Disco: A Música do Cangaço. Produção: Aluizio Falcão

8- AMARELINHA

Disco: Nazaré Pereira – Natureza (1980)

9- O ANU (Paixão Cortes e Barbosa Lessa)

Disco: Danças Gaúchas – com a Inezitta Barroso e Orquestra da Rádio Nacional
Arranjos de Hervê Cordovil

LADO B

10- QUEM SABE

Disco: Brasília LP

11- POR QUEM SONHA A MARIA

Disco: Brasília LP

12- ODEON

Disco: Ernesto Nazareth

13- VOVÓ MARIA BAIANA (Dom Carlos)

Disco: Raízes de Nilo Amaro e seus cantores de Ébano (1980)

14- LEVA EU SODADE

Disco: Raízes de Nilo Amaro e seus cantores de Ébano (1980)

15- BONECA DE PANO (Assis Valente)

Disco: Titulares dos Troféus – com os Titulares do Ritmo

16- RANCHO DAS FLORES

Disco: Banda do Corpo de Bombeiros

17- APOLÍNIO, O GAGO

Solista M. Bezerra

Disco: Música do Brasil – Coral do Carmo Do Recife (1949)

18- PRECE

(Oswaldo Gogliano – Vadico – Evocação III) 1976

19- NA BASE DO VARIFUN

Disco: Gaúcho da Fronteira (1981)

20- NHECO VARI NHECO FUN

Disco: Gaúcho da Fronteira (1981)

FITA 3 (13 MÚSICAS)**LADO A**

1- HINO DE BRASÍLIA

Disco: Brasil Musical (Simonette e sua Orquestra) com dedicatória de Ariovaldo Pires

2- DOIS CORAÇÕES

Disco: A força Pública Desfila (1965)

3- J. DA SILVA VIDAL

Disco: Festival Pedro Salgado. Com Mestre Aldemar Vidal

4- MOTIVO BARROCO

Disco: Violão Celso Machado

5- A MORTE DO JOSÉ

Disco: Maria Martha

6- FAZ DE CONTA

Com M^a Martha

Disco: Gilvan Chaves – TV Tupi Canal

7- OS CAUSOS DA CIDADE

Contaçon de Causo

8- NATAL BRASILEIRO

Disco: Feliz Natal Com Titulares do Ritmo (Ernesto Itanhanhém)

9- O CANTO DO ROUXINOL

(Zé do Rancho e Nenete)

Disco: “A viola do Zé”

LADO B

10- O PATRÃO MANDOU

Disco: Mini LP Paulinho Soares 1978²⁰³

11- BALADA DO VIETNÃ

David – Jornalista da revista cruzeiro

12- VEIO MESTRE

Samba em Homenagem ao Adoniram

Disco: Velhos Amigos -1988 (Bráulio de Castro – Paulo Elias)

13- BARRACÃO

DISCO: Elizeth Cardoso com Zimbo Trio e Jacob do Bandolim
Com conjunto época de ouro

²⁰³ Ver Capítulo 2, p. 40.

ANEXO VII – CONTO: A MÃE QUE O MUNDO ESQUECEU

*A Mãe que o mundo esqueceu*²⁰⁴

J. da Silva Vidal

A tarde estava morrendo em Jerusalém...

Era a hora nona.

Na linha do horizonte três cruzeiros se elevavam acima do Gólgota

Jesus agonizava, enquanto Jests blasfemava.

Dimas pedia repouso para sua alma.

Aos pés da cruz com o rosto pálido, salpicado de sangue, Maria, mãe de Jesus chorava.

O manto da noite cobriu Jerusalém. Era a hora dez.

As três cruzeiros estavam vazias.

Os condenados estavam mortos, estavam mortos e enterrados.

Maria, mãe de Jesus caminhava. Caminhava em direção ao Horto das Oliveiras.

Eis que surge então vindo das bandas do Cédron, uma mulher em prantos.

Com os cabelos em desalinhos e com os braços estendidos, se joga dolorosamente aos pés da mãe de Jesus.

E de seus lábios trêmulos brota uma voz que parece sair das mais profundas galerias do inferno, uma voz que diz:

- Maria, perdão para meu filho! E se levantando abraça a mãe de Nazaré.

E naquele momento as lágrimas da mulher se misturam com as lágrimas de Maria.

-Quem és tu? Pergunta Madalena?

-Essa não é a mãe de Jesus? Pergunta a mulher.

-Sim! Responde Madalena. - Esta é a mãe de Jesus!

E com as mãos magras enxugando as lágrimas de Maria, aquela mulher responde baixinho:

-Eu sou a mãe de Judas Escariotes.

²⁰⁴ Apresentado no programa Rua da Saudade 1040, na Rádio Tupi, em cadeia nacional. CD cedido gentilmente por sua esposa, Sr^a Cremilda, filhos e netos.

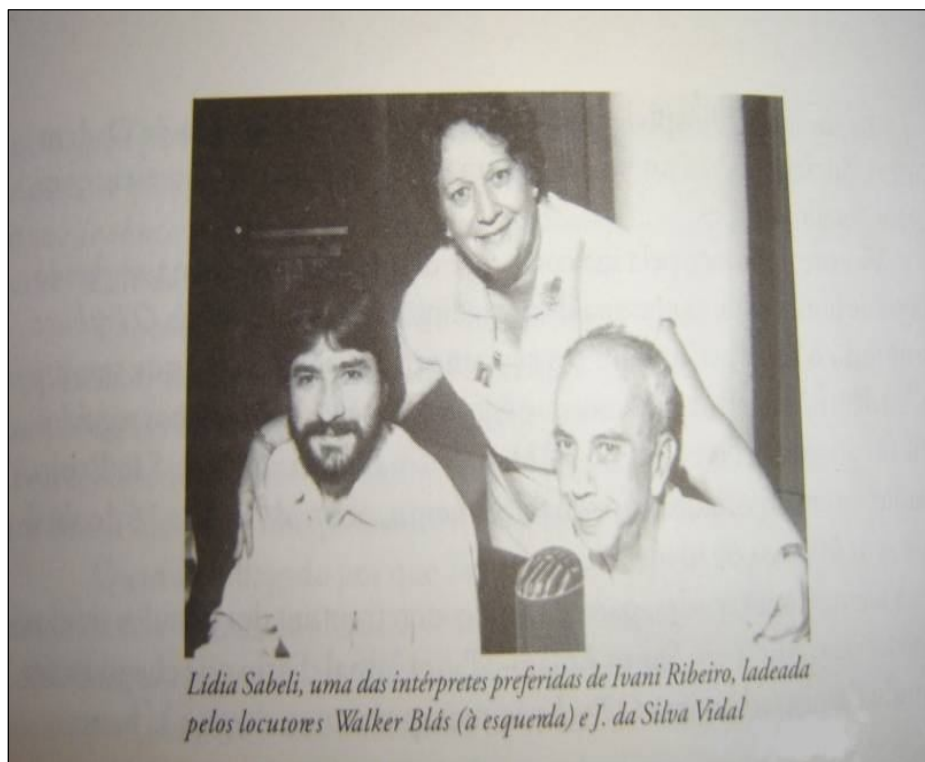
ANEXO VIII – FOTO (HISTÓRIAS QUE O RÁDIO NÃO CONTOU)

Foto do radialista com artistas de rádio novela (TAVARES, 1997, p. 202)

ANEXO IX – ALGUMAS PREMIAÇÕES E HOMENAGENS

PREMIAÇÕES E HOMENAGENS

- Em 6 de julho de 1968, recebe da cidade de Ouro Preto, o título de Cidadão Honorário pelos relevantes serviços prestados à cidade.
- No dia 30 de setembro, de 1977, recebe o grau de Comendador da Cruz do Mérito Cultural registrado no Ministério da Educação e Cultura.
- Recebe em 1979 - Troféu Weril – Projeto Bandas INM – Funart;
- Troféu Egaz Muniz;
- Homenagem do Clube “Amigos do Capitão”, Hotel Comodoro de São Paulo;
- Homenagem aos radialistas nos 50 anos da Rádio Bandeirantes;
- Em 1997 recebe uma homenagem dos 60 anos do Sindicato dos Jornalistas.

ANEXO X – COMPOSIÇÃO COM ZÉ DO RANCHO

COMPOSIÇÃO COM ZÉ DO RANCHO

O Valseado *Rio Abaixo* é uma composição musical feita em parceria com Zé do Rancho - músico, produtor, instrumentista de viola Caipira, violão e Cavaquinho. Fez trabalhos em rádios como a Tupi e Bandeirantes. [...] ²⁰⁵

Zé Do Rancho - A Viola Do Zé - 1966

- 1) O Canto do Rouxinol - Zé do Rancho e Nenete
- 2) Lamentos da Viola - Nenete e Zé do Rancho
- 3) A Pombinha - Yradier
- 4) Isto é Viola - Zé do Rancho e Nenete
- 5) Rio Abaixo – J. da Silva Vidal e Zé do Rancho**
- 6) Caprichos do Destino - Pedro Caetano e Claudionor Cruz
- 7) Disparada - Geraldo Vandrê e Théo de Barros
- 8) Minha Viola - Nenete e Zé do Rancho
- 9) Não me Abandone - Zé do Rancho e Zacarias Mourão
- 10) Zíngara - Joubert de Carvalho e Olegário Mariano
- 11) Despertar da Montanha - Eduardo Souto
- 12) Malandrinha - Freire Júnior
- 13) A Viola e o Violão - Nenete e Zé do Rancho

²⁰⁵ Disponível em <http://www.boamusicaricardinho.com/zedorancho_41.html> acessado em 20 de março 2011; E também em <http://www.recantocaipira.com.br/ze_do_rancho_discografia.html> acessado em 20 de março 2011. Idem <<http://www.saudade-da-minha-terra.com/?cat=852>>.

ANEXO XI – FOTOS DO FESTIVAL DE BANDAS EM SÃO PAULO

Fotos no Festival de Bandas realizado pela Rádio Tupi e pelo Vidal em São Paulo, na década de 1960.



ANEXO XII – DIA DO MESTRE DE BANDA

Dia do Mestre de Banda - Vidal ajudou a instituir o dia do Mestre de Banda no dia 11 de julho, data de nascimento do músico Antônio Carlos Gomes. Através da enquete nacional com realização do Jornal da Weril, em 1962

11 DE JULHO
DIA DO MESTRE DE BANDA

ALVORADA VERDE E AMARELA.
SIRENE GEMENDO AO LONGE.
VOZARIO DO POVO ALEGRE E BANDEIROLAS ENFEITANDO A RUA.
PENDÃO AURIVERDE COLORINDO O CÉU DA PÁTRIA.
É MANHÃ DE DESFILE NA METRÓPOLE
RAIA O DIA.
DESPONTA O SOL.
BATE O BOMBO.
RESPONDE O TAROL.
CANTAM METAIS E PALHETAS.
MARCHA A BANDA POR RUAS ENGANANADAS.
É TUA A PARADA — MESTRE DE BANDA.

ALVORADA VERDE E AMARELA.
SINO REPICANDO AO LONGE.
ALGAZARRA DA JUVENTUDE ALEGRE E GARÇA MOLHANDO A PRAÇA.
ESTANDARTE ESTRELADO BEIJANDO A AURORA TRIGUEIRA.
É MANHÃ DE FESTA NA CIDADE.
RAIA O DIA.
DESPONTA O SOL.
BATE O BOMBO.
RESPONDE O TAROL.
CANTAM METAIS E PALHETAS.
MARCHA A BANDA POR RUAS FRONDOSAS.
É TUA A FESTA — MESTRE DE BANDA.

ALVORADA VERDE E AMARELA.
SIRIEMA CANTANDO AO LONGE.
RISOS DA INFÂNCIA ALEGRE E ORVALHO BANHANDO O CHÃO.
SALVA DE FOGOS ECOANDO PELOS MONTES E QUEBRADAS.
É MANHÃ DE QUERMESSE NO POVOADO.
RAIA O DIA.
DESPONTA O SOL.
BATE O BOMBO.
RESPONDE O TAROL.
CANTAM METAIS E PALHETAS.
MARCHA A BANDA POR VIELAS FLORIDAS.
É TUA A GLÓRIA — MESTRE DE BANDA.

J. DA SILVA VIDAL

11 DE JULHO — DATA DE NASCIMENTO DE ANTÔNIO CARLOS GOMES
Dia consagrado ao Mestre de Banda — através de enquete nacional
realizada pela equipe do Jornal WERIL em 1962.

CORTEZIA DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS WERIL

ANEXO XIII – VIDAL E O VIOLÃO



“Esse violão que eu tenho aí é violão de concerto, foi o dono da fábrica de violão o Del Vecchio que me deu²⁰⁶.”

²⁰⁶ J. DA SILVA VIDAL em setembro de 2010.

ANEXO XIV - OUTROS PROGRAMAS DO PROJETO MINERVA

Títulos de outros programas do Projeto Minerva retirado dos *scripts* originais no acervo do radialista²⁰⁷

1. Poemas do Carnaval Brasileiro
2. As mais populares músicas da fase de ouro do nosso carnaval
3. Valsas Brasileiras
4. As Festas Juninas (I)
5. As Festas Juninas (II)
6. Instrumentistas de Ébano (I centenário da Abolição)
7. Os Demônios da Garoa e seus Sucessos
8. Adoniran Partiu em 1982
9. Grandes arranjos com Titulares do Ritmo
10. Dorival Caymi
11. Vida e Obra de Ary Barroso
12. O sambista João Nogueira
13. Vida e Obra de Chico Buarque
14. A História do Violão I
15. A História do Violão II
16. A Flauta
17. As Nove Áreas do Nosso Folclore Musical
18. O Choro Paulistado
19. Domingo de Ramos
20. O melhor da música Cabocla
21. Danças que não dançam mais
22. O Segundo Império e a Nossa Música
23. A Banda de Música no Brasil
24. A Toada
25. João de Barro
26. Luperce Miranda
27. A Música Coral e sua História
28. A Música do Rio Grande do Sul
29. Américo Jacomino
30. Herivelton Martins

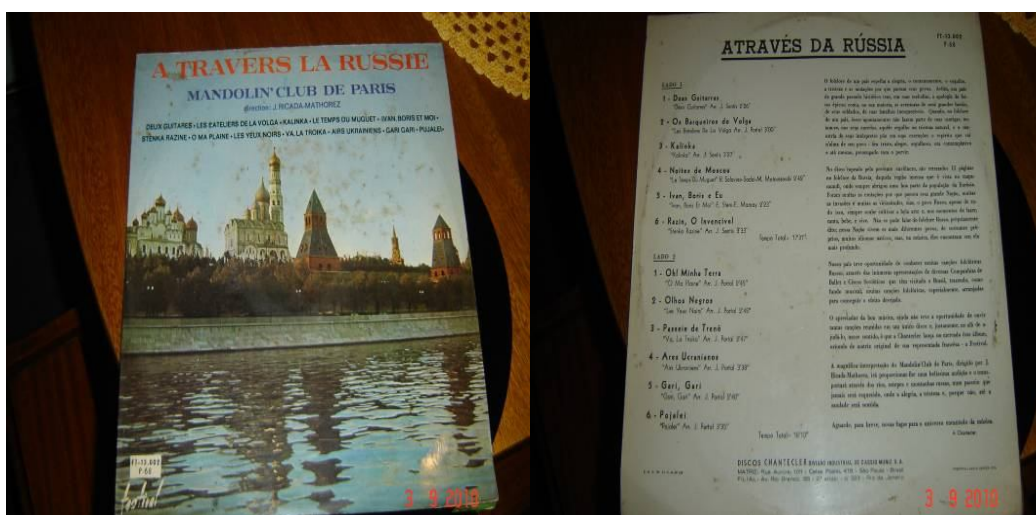
²⁰⁷ Estes foram alguns dos Scripts dos programas encontrados no acervo do Radialista.

ANEXO XV – FOTOS DOS EXEMPLARES DA DISCOGRAFIA DO ACERVO DE VIDAL

Esta discografia de discos de Vinil é a amostra de alguns dos títulos do acervo de Vidal, escolhidos por ele para ouvirmos durante a pesquisa de campo. Algumas músicas destes discos foram gravadas nas fitas cassetes que fazem parte do programa ao vivo, relatados no capítulo 03.

Muitos desses discos não contêm as referências de produtores, gravadoras, locais e datas. Portanto, algumas referências ficaram incompletas, quando não foram identificadas em sites oficiais na internet, localizados nas referências deste trabalho.

DISCO 1: ATRAVERS LA RUSSIE



DISCO 2: RITMO, Titulares do. *Brasilidade*.

DISCO 3: RITMO, Titulares do. *Concerto De Música Popular*.



DISCO 4: RITMO, Titulares do: *Jóias*.

DISCO 5: RITMO, Titulares do: *Brasilico*.



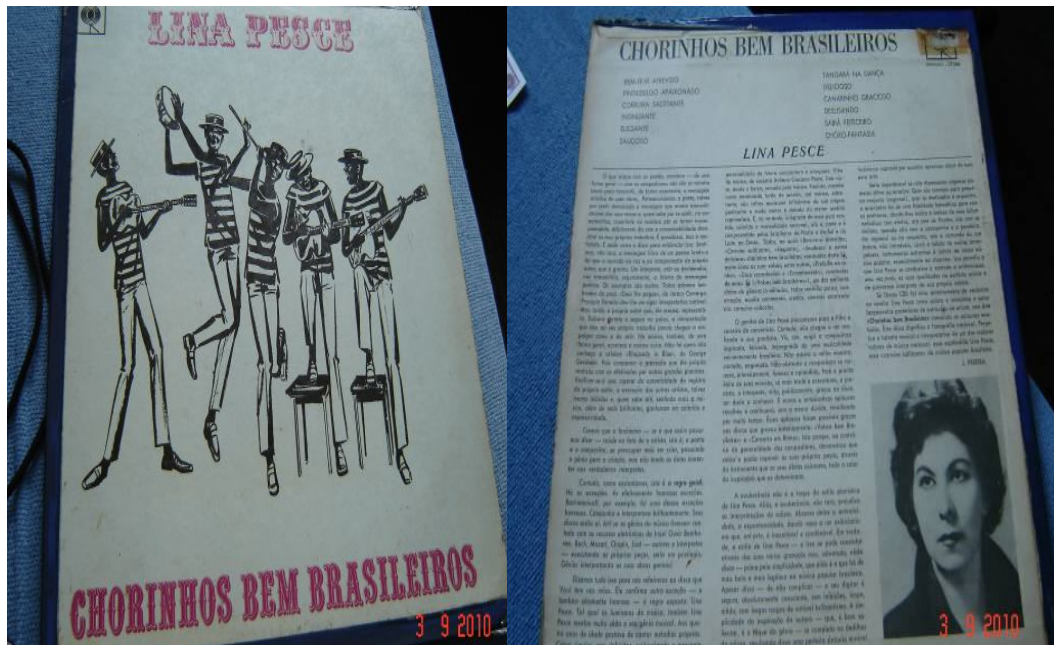
DISCO 6: CAMARGO, Nabor Pires. *Velha Guarda*.



DISCO 7: GAROA, Os Demônios da. "Ói Nóis Aqui Tra Veis".

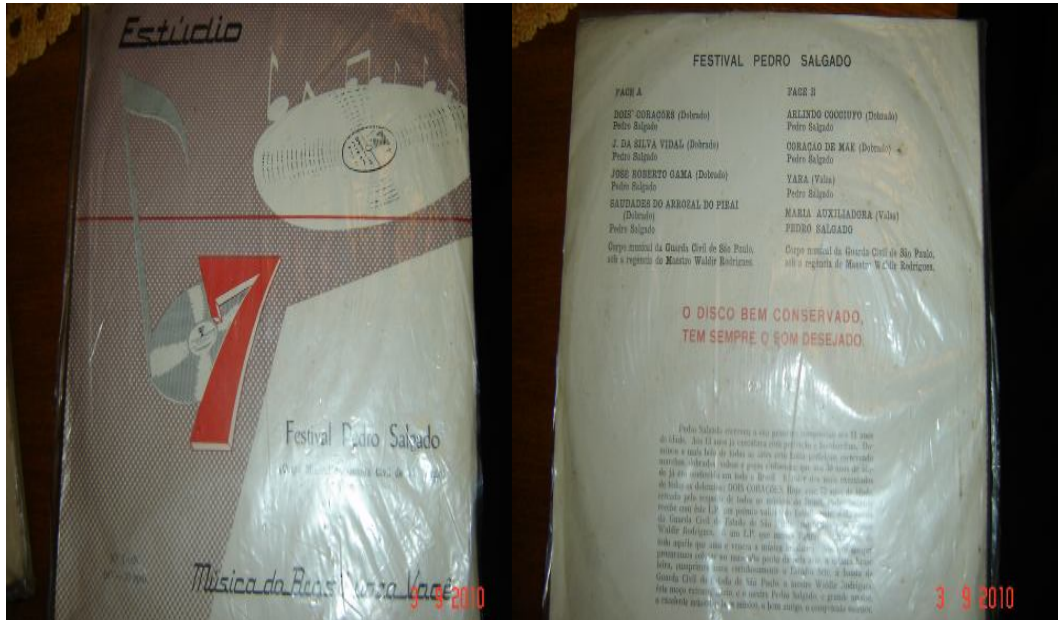


DISCO 8: PESCE, Lina. Chorinhos Bem Brasileiros.

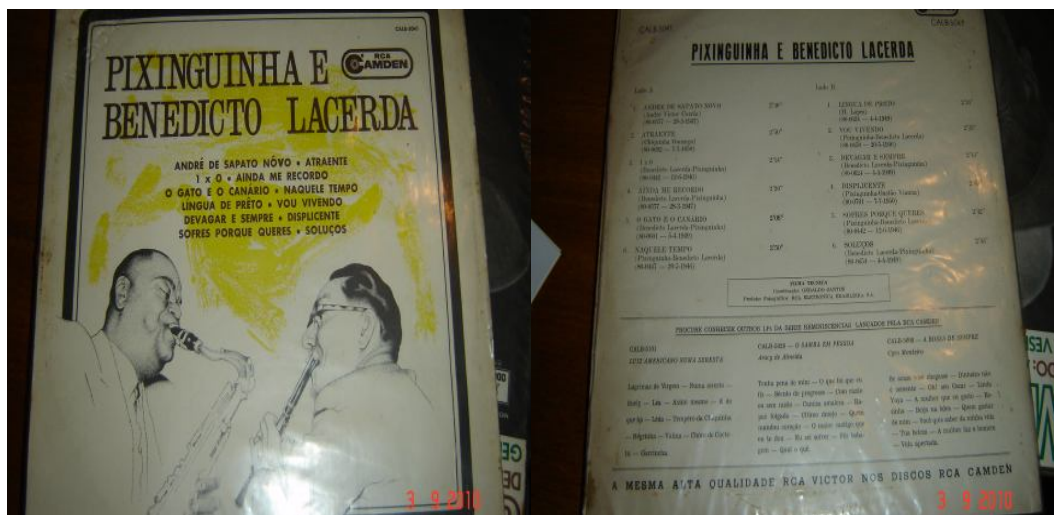


DISCO 9: Festival Pedro Salgado. *Banda De Música Da Guarda Civil De São Paulo.*

A segunda música do lado A é uma homenagem do maestro ao radialista.



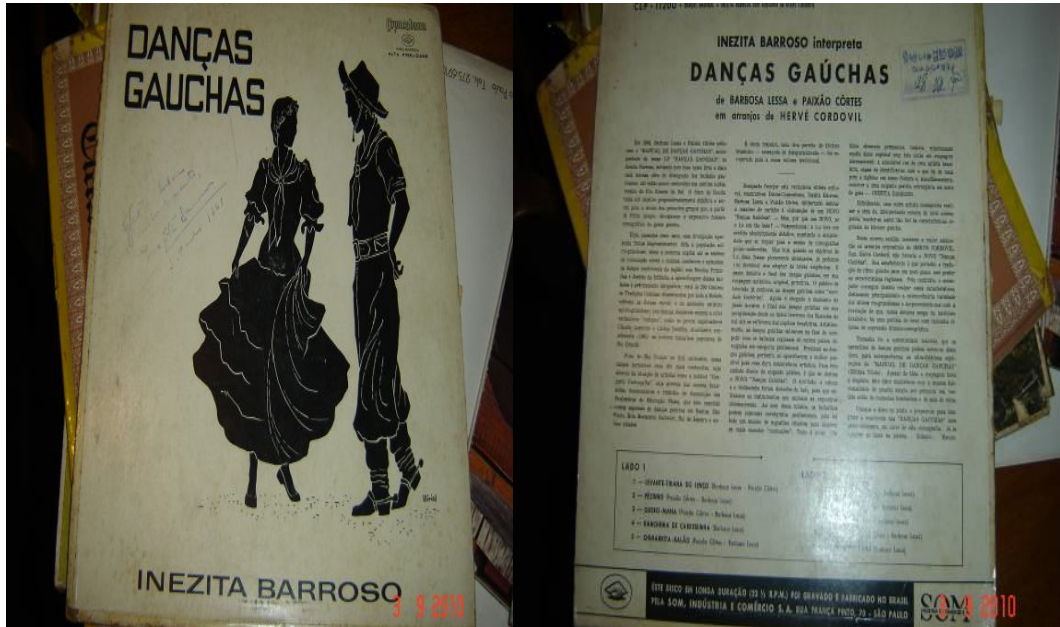
DISCO 10: PIXINGUINHA E BENEDICTO LACERDA.



DISCO 11: ORQUESTRA E CORO DO TEATRO CARLOS GOMES. *Blumenau Também Canta* - Regência do maestro Heinz Geyer.



DISCO 12: BARROSO, Inezitta. *Danças Gaúchas*.

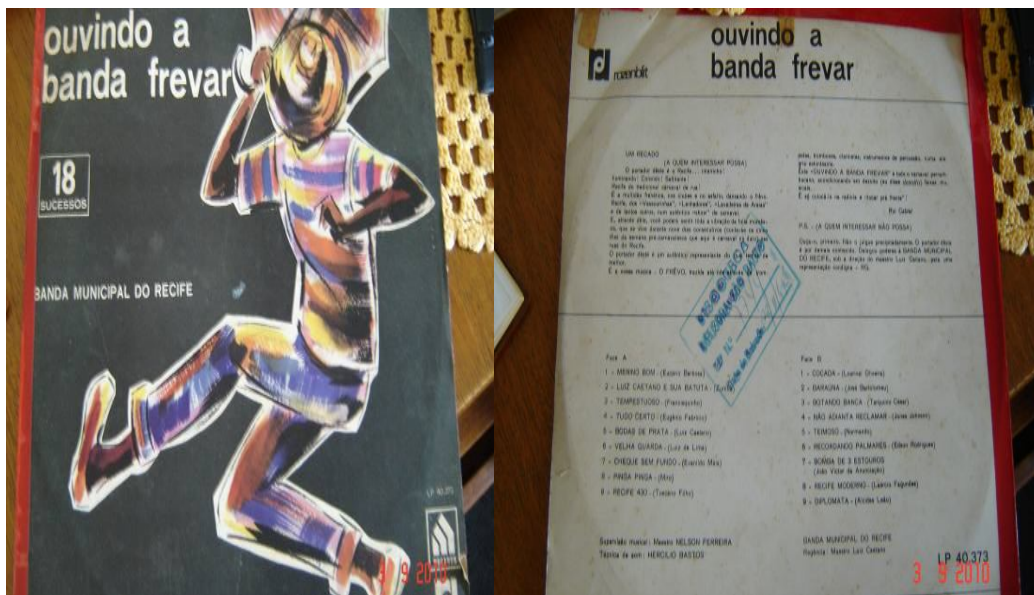


DISCO 13: Simonette e sua Orquestra. *Brasil Musical*.

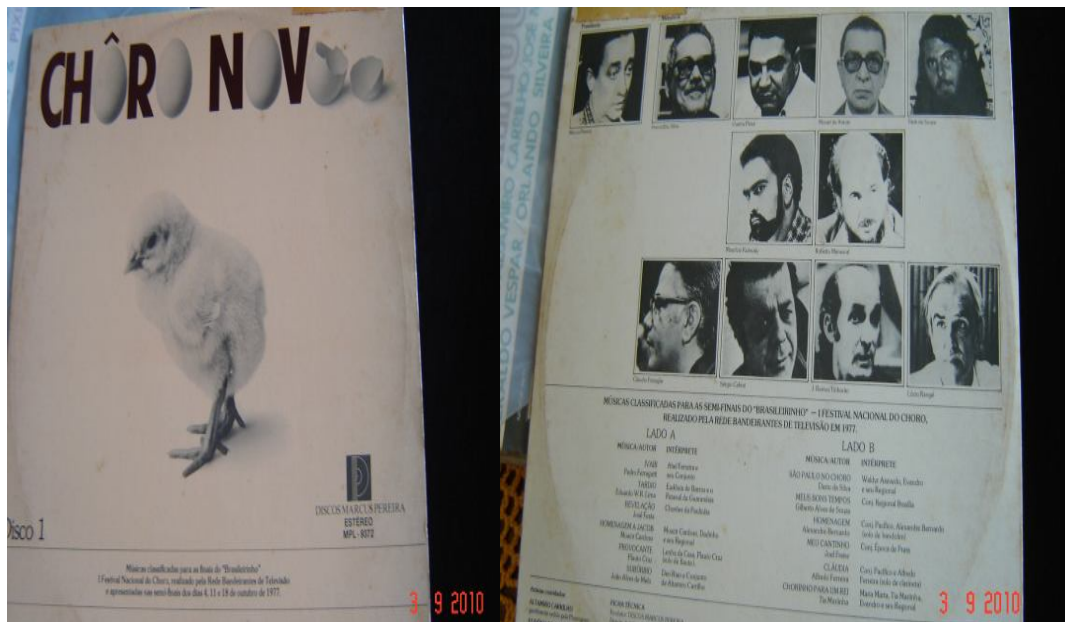
DISCO 14: Um dia de Parada. Banda do Batalhão D. Pedro I de Petrópolis. Rio de Janeiro/Petrópolis.



DISCO 15: Banda Municipal do Recife. *Ouvindo a Banda Frevar*. Recife.



DISCO 16: CHÔRO NOVO. Músicas Classificadas para as semi-finais do "Brasileirinho" primeiro Festival Nacional do Choro, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão. São Paulo.



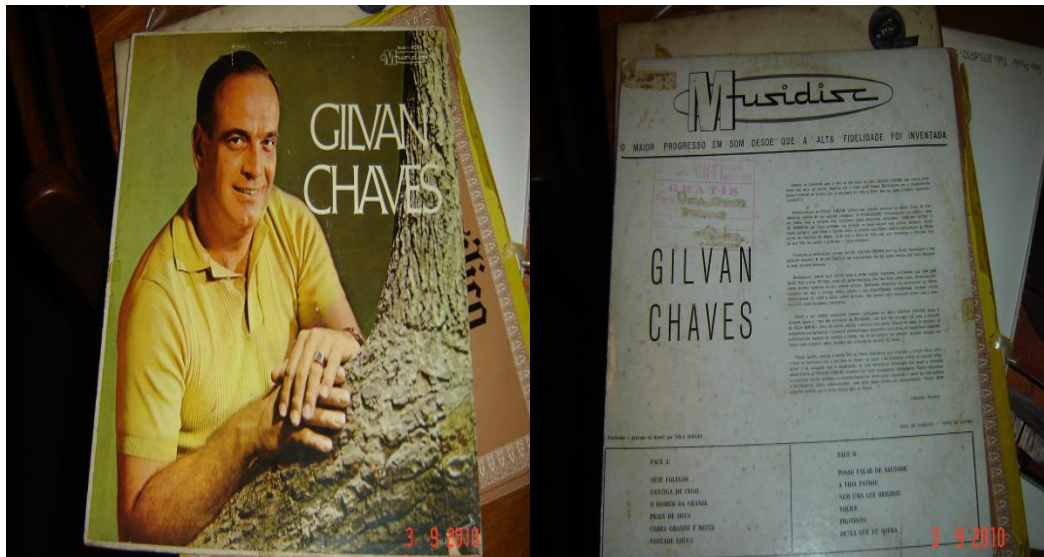
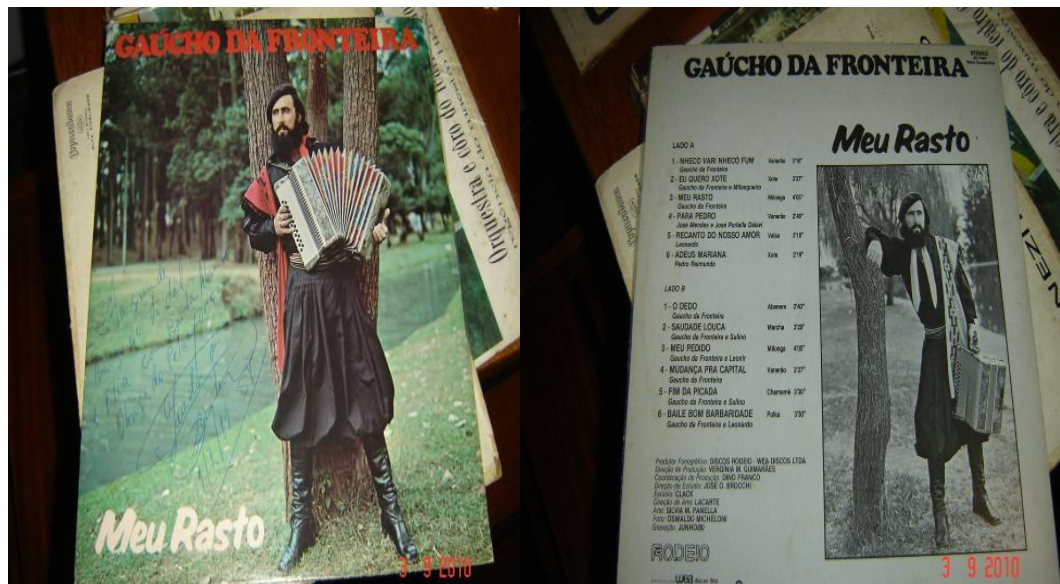
DISCO 17: VANZOLINI, Paulo. *Onze Sambas E Uma Capoeira*.

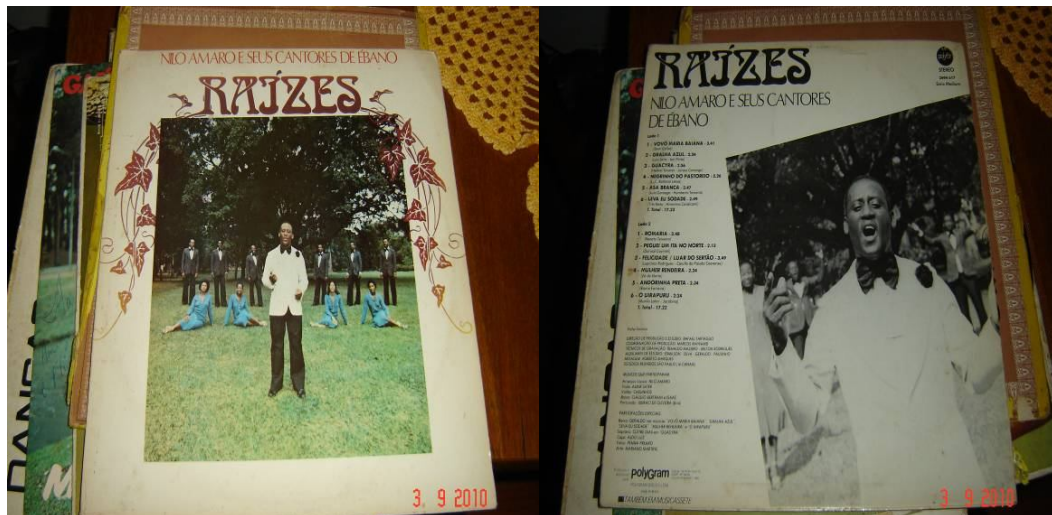
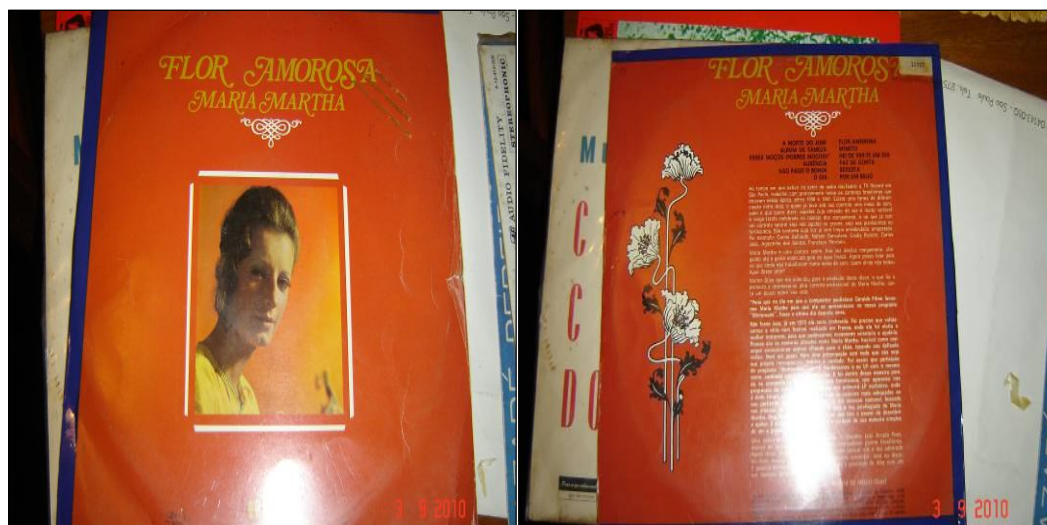


DISCO 18: PORTINHO E SUA BANDA. *Toca A Banda Maestro*.



DISCO 19: GILVAN CHAVES.

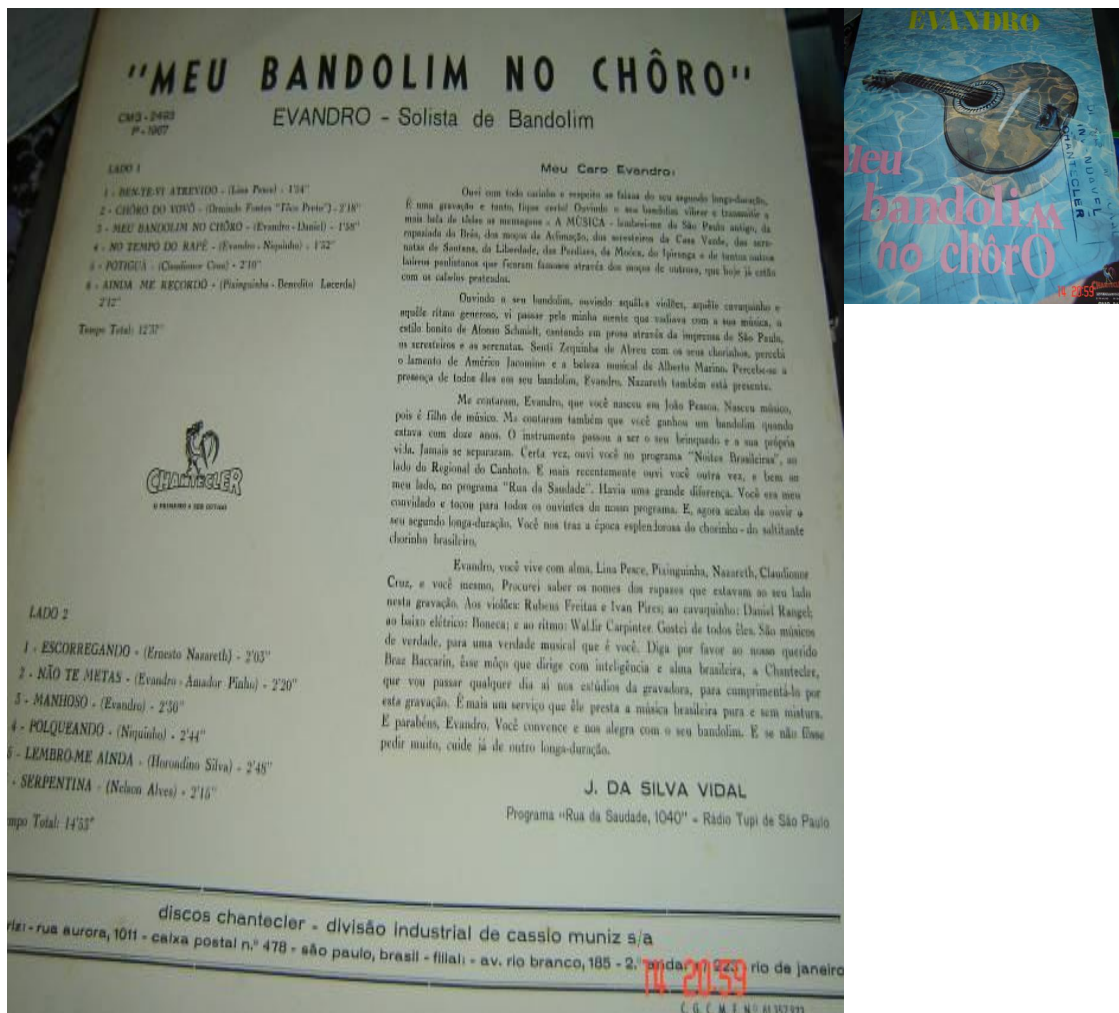
DISCO 20: FRONTEIRA, Gaúcho Da. *Meu Rastro*.

DISCO 21: NILO AMARO E SEUS CANTORES DE ÉBANO - *Raízes*. São Paulo.DISCO 22: MARTHA, Maria. *Flor Amorosa*.

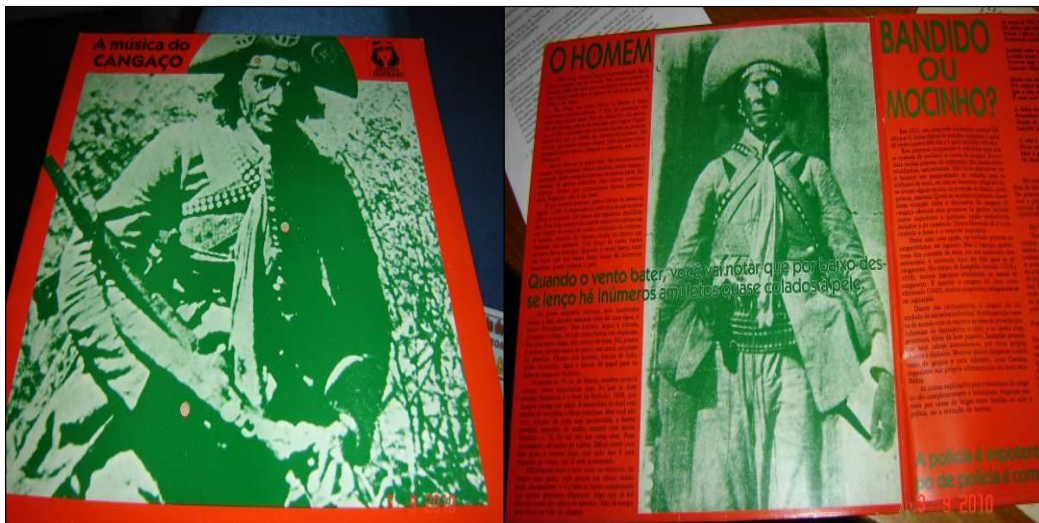
DISCO 23: PEREIRA, Nazaré (Interp). *Natureza*. Paris/São Paulo.



DISCO 24: EVANDRO: Meu Bandolim no Chôro



DISCO 25: A MÚSICA DO CANGAÇO.



<p>LADO A</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) OLHA A PISADA (Luiz Gonzaga/Zé Dantas) — Intérprete: LUIZ GONZAGA* 2) CAVALOS DO CÃO (Zé Ramalho) — Intérpretes: ANTONIO CARLOS NOBREGA, TECA CALAZANS e BANDO MACAMBIRA ** 3) SE EU SOUBESSE (Volta Seca) — Intérprete: VOLTA SECA — Narração de Paulo Roberto.*** 4) SAPINO E LAMPIÃO (Volta Seca) — Intérprete: VOLTA SECA — Narração de Paulo Roberto. *** 5) MULHER RENDEIRA (Volta Seca) — Intérprete: VOLTA SECA — Narração de Paulo Roberto. *** 6) ANTONIO DAS MORTES (Sérgio Ricardo/Glauber Rocha) — Intérprete: SÉRGIO RICARDO **** <p>LADO B</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) ACORDA MARIA BONITA (Volta Seca) — Intérprete: VOLTA SECA.*** 2) MULHER NOVA, BONITA E CARINHOSA FAZ O HOMEM GEMER SEM SENTIR DOR (Otacílio Batista/Zé Ramalho) — Intérprete: TECA CALAZANS. ** 3) Depoimento de Gila, viúva do cangaceiro Zé Sereno e testemunha do massacre de Angico, onde morreram Lampião e Maria Bonita. 4) LAMPIÃO (Sérgio Ricardo/Glauber Rocha) — Intérprete: SÉRGIO RICARDO **** 5) REZA DO CORISCO (Sérgio Ricardo/Glauber Rocha) — Intérprete: OTHON BASTOS **** 6) PERSEGUIÇÃO/O SERTÃO VAI VIRAR MAR (Sérgio Ricardo/Glauber Rocha) — Intérprete: SÉRGIO RICARDO **** 7) LAMPIÃO FALOU (Venâncio/Aparício Nascimento) — Intérprete: LUIZ GONZAGA.* <p>* Gravações gentilmente cedidas pela RCA VICTOR ** Gravações realizadas no Estúdio ELDORADO *** Gravações realizadas no Estúdio Eldorado **** Gravações realizadas no Estúdio Eldorado</p>	<p>OLHA LUIZ GONZAGA em 12.03 nos sertões principais homenageado</p> <p>CAVALOS DO CÃO ANTONIO CARLOS NOBREGA, PAULO ROBERTO, ZÉ RAMALHO, TECA CALAZANS, BANDO MACAMBIRA</p> <p>SE EU SOUBESSE VOLTA SECA Todamérica</p> <p>SAPINO E LAMPIÃO VOLTA SECA Todamérica</p> <p>MULHER RENDEIRA VOLTA SECA Todamérica</p> <p>ANTONIO DAS MORTES SÉRGIO RICARDO</p> <p>ACORDA MARIA BONITA VOLTA SECA</p> <p>MULHER NOVA, BONITA E CARINHOSA TECA CALAZANS</p> <p>LAMPIÃO SÉRGIO RICARDO</p> <p>REZA DO CORISCO OTHON BASTOS</p> <p>PERSEGUIÇÃO/O SERTÃO VAI VIRAR MAR SÉRGIO RICARDO</p> <p>LAMPIÃO FALOU LUIZ GONZAGA</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ANEXO XVI - CD – Trechos e Músicas dos Programas

Este CD contém músicas e trechos dos programas originais *Brasil de Todos os Cantos*, disponibilizados pelo radialista J. da Silva Vidal, autor dos programas.

1. Vinheta de Abertura dos Programas Brasil de Todos os Cantos - Introdução do Programa 01 Os Meios de Transporte	3:25
2. “Trenzinho do Meu Brasil” Com Titulares do Ritmo - Programa 01	5:48
3. “Peixe Vivo” Com Coro e Orquestra do Teatro Carlos Gomes de Blumenau. Trecho do Programa 2 A Música do Estado de Minas Gerais	3:35
4. Poesia: O Violão Segundo o Poeta Seresteiro - Trecho do Programa 4 Sons Do Violão –	5:23
5. “Prece ao Vento” Com Titulares do Ritmo –Trecho do Programa 5 Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra	6:00
6. “Canto de Funeral de um Rei Nagô” – Trecho do Programa 5 Os Mais Populares Cantos de Nossa Terra	4:47
7. Vinheta de Abertura do Stúdio Free – Natal Brasileiro- “Tema Natalino do Folclore” com Banda de música. (Marcha Maxixada) - Programa 6	7:32
8. Introdução Programa 8 A Fase Ingênua da MPB - trecho da música “Sofre Por que queres” -	4:39
9. “O Gato e o Canário” de Pixinguinha e Benedicto Lacerda -	4:01
10. “Rua do Coqueiro” de Hervê Cordovil com Filomeno dos Santos e Banda da Polícia Militar de SP - Programa 10 Instrumentos de Sopro -	4:01
11. “Na Loja do Mestre André” com Solange Maria e Coral Infantil - Solange Maria e coral infantil - Programa 11 Feito por Gente Grande para Gente Pequena -	7:26
12. “Tico-Tico no Fubá” - Os Mais Populares Cantos e Vinheta de Finalização dos Programas Brasil de Todos os Cantos -	4:44