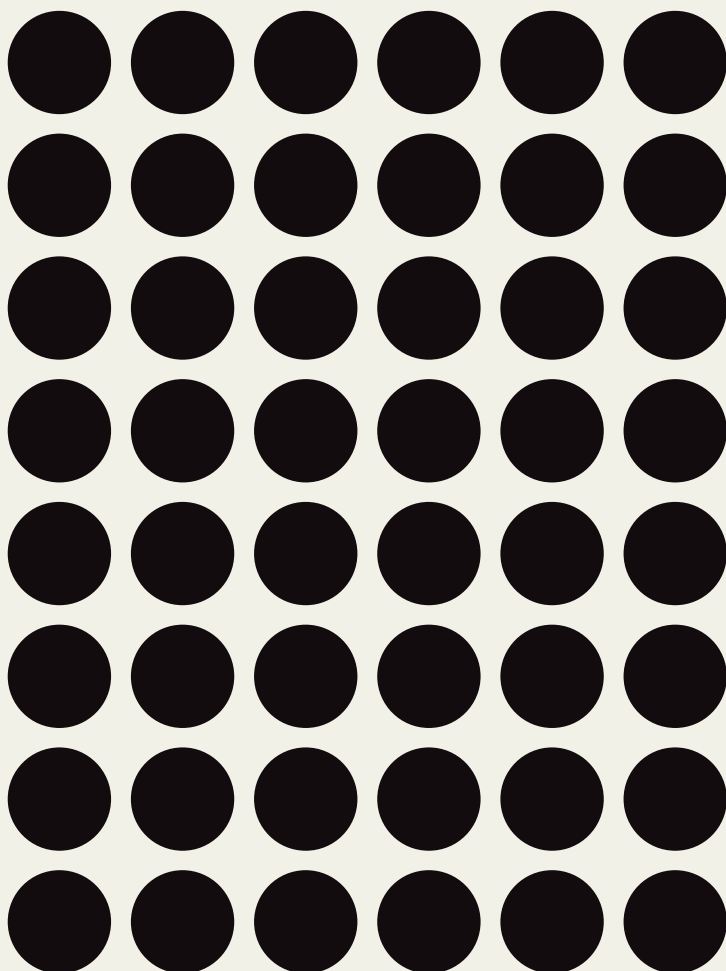


rádio con:vida

A rádio
como
arquivo

Coordenação
Susana Sardo
Ana Flávia Miguel
Pedro Aragão



Rádio con:vida
A rádio como
arquivo

Ficha técnica

Título

Rádio con:vida – A rádio como arquivo

Coordenadores

Susana Sardo, Ana Flávia Miguel, Pedro Aragão

Autores

Andreia Duarte, Angela Reis, Catarina Valdigem, Isaac Raimundo, Marco Roque, Maria João Antunes e Ramón Salaverría, Rafael Veloso, Rogério Santos, Rui Vilela

Design e paginação

Gaëlle Pillault

Impressão e acabamento

Tradisom Produções Culturais

www.tradisom.com

Editora

UA Editora

1.ª edição – 2024

Tiragem

100 exemplares

ISBN

978-972-789-824-4

DOI

<https://doi.org/10.48528/af0d-6d77>

Depósito legal

549719/25

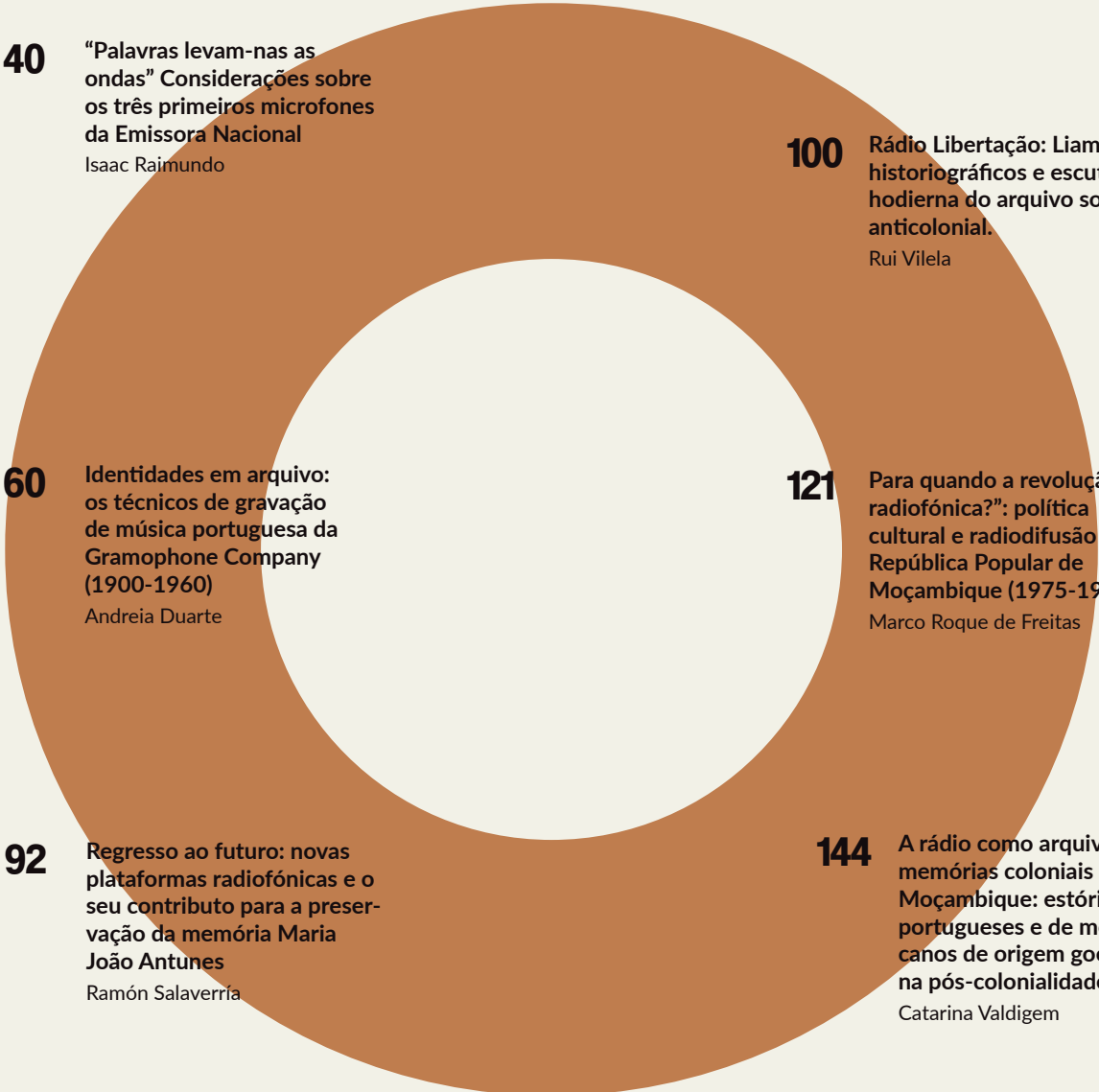
Os conteúdos apresentados são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores. © Autores. Esta obra encontra-se sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0

Coordenação

Susana Sardo, Ana Flávia Miguel, Pedro Aragão

Índice de conteúdo

Rádio
con:vida



| | | | | | | | |
|-----------|---|------------|---|------------|--|------------|--|
| 09 | Introdução Susana Sardo, Ana Flávia Miguel, Pedro Aragão | 40 | “Palavras levam-nas as ondas” Considerações sobre os três primeiros microfones da Emissora Nacional Isaac Raimundo | 100 | Rádio Libertação: Liames historiográficos e escuta hodierna do arquivo sonoro anticolonial. Rui Vilela | 165 | Aqui Portugal - fala a Emissora de Goa Athos Fernandes |
| 14 | O tempo e as vontades (1924-1989) Rogério Santos | 60 | Identidades em arquivo: os técnicos de gravação de música portuguesa da Gramophone Company (1900-1960) Andreia Duarte | 121 | Para quando a revolução radiofónica?: política cultural e radiodifusão na República Popular de Moçambique (1975-1986) Marco Roque de Freitas | 173 | Orquestra Guanabara de Radamés Gnattali na Rádio Municipal de Buenos Aires 1941: narrativas tácitas de acervos sonoros entre memórias e esquecimentos Rafael Velloso |
| 92 | Retorno ao futuro: novas plataformas radiofónicas e o seu contributo para a preservação da memória Maria João Antunes Ramón Salaverría | 144 | A rádio como arquivo de memórias coloniais em Moçambique: histórias de portugueses e de moçambicanos de origem goesa na pós-colonialidade Catarina Valdigem | 193 | A Rádio Nacional, trampolim para a fama de atores e atrizes no Brasil: o exemplo de Paulo Gracindo Angela de Castro Reis | 207 | Biografias |

A rádio como arquivo de memórias coloniais em Moçambique: estórias de portugueses e de moçambicanos de origem goesa na pós-colonialidade¹³⁹

Catarina Valdigem

Resumo¹⁴⁰

Neste artigo discuto o lugar da rádio enquanto objecto de memória e evocativo de subjectividades (pós)coloniais de portugueses e moçambicanos de origem goesa, residentes durante cerca de 10 ou mais anos no Moçambique colonial. O meu propósito é o de reflectir sobre a necessidade de se articular o estudo das memórias da rádio com o da história deste *medium*, além de sublinhar o valor epistémico das memórias da rádio colonial na produção da crítica pós-colonial no contexto lusófono.

Enquanto objecto de memória, a rádio é aqui abordada na sua dupla qualidade material e de mediação: primeiro como objecto físico usado e manuseado pelos sujeitos no seu contexto de vida doméstico e/ ou social privado passado; segundo, enquanto objecto de prática de escuta de sons rememorados no decurso de narrativas biográficas. Mas a rádio

139 Agradeço à Patrícia Anzini a leitura atenta e comentários à primeira versão deste texto, tão úteis para o melhorar. Agradeço também as sugestões dos revisores anónimos, que me permitiram consolidar a versão final deste capítulo.

140 A autora utiliza a grafia anterior ao acordo ortográfico.

é também aqui agente na produção de subjectividades pós-coloniais de sujeitos de origem goesa, fornecendo-lhes a possibilidade de reflectir retrospectivamente sobre práticas sociais quotidianas e sobre os seus contextos de vida no contexto colonial. Nesta medida, a rádio assume um lugar de arquivo de memórias vividas no e do colonialismo, contribuindo por isso para se repensar a própria história colonial, a rádio colonial e as subjectividades pós-coloniais.

Palavras-chave: rádio, memórias coloniais, Moçambique

Introdução: Subjectividades goesas e memórias da rádio em Moçambique no período colonial

“Meu pai era português, só falava português, em casa da minha avó era só português. (...) e ele falava hindu (...) e inglês também (deve ter aprendido em Goa, provavelmente). E então ouvia um bocado a BBC. Mas eu não tinha muita paciência. (...) Lembro que deviam ser uns programas de humor, porque eles [pais] riam-se muito, e meu pai ria-se também, e eu não tinha muita paciência para ouvir aquilo. Nós não perdíamos muito tempo com a rádio. . . Onde havia mais música, era nos bailaricos e coisas assim. . . Não havia espectáculos. . . a gente, p’ra ouvir um bocado de música, ou ia a uma boatezinha. . . (...) Mas o meu pai mexia muito na rádio e com frequência a gente ouvia noticiário. Era uma preocupação. Depois naquele período antes da independência [de Moçambique], uns anos antes, quando começam as notícias - mas isso mais depois de começar a luta armada, propriamente - começam as informações a chegar, havia um programa *Moscovo não fala a verdade*. A rádio Moscovo dava a informação da perspectiva dos movimentos, e havia um programa [de Rádio Clube de Moçambique] que era *Moscovo não fala a verdade*, mas nós como não tínhamos qualquer preparação política, nem nos apercebíamos do imbróglio da situação, nos sentíamos portugueses e erámos portugueses.” (Adelino, nascido em 1936 em Lourenço Marques, entrevista realizada em 26/07/2018)¹⁴¹

As palavras de Adelino, na citação acima, dão conta da relação que ele e sua família tinham com a rádio, na fase final do colonialismo português em Moçambique. Elas permitem compreender não só as rotinas familiares em torno do equipamento radiofónico, mas também os interesses de escuta, tanto ao nível das estações radiofónicas como da programação, de sujeitos de diferentes gerações de origem goesa residentes em Moçambique, e integrados no mesmo agregado familiar. Adelino era um dos mais novos de 8 irmãos, todos nascidos em Moçambique, tal como sua mãe, que fora adoptada por um casal de Portugueses residentes em Lourenço Marques, após o falecimento dos seus pais. O pai de Adelino nascera em Diu, um pequeno território do então Estado Português da Índia. A ilha de Diu era, segundo diz, predominantemente hindu, ao contrário de Goa, a capital do Estado, onde havia uma elite instruída e influente goesa, predominantemente católica. Diu estava também culturalmente ligada à vizinha Índia, hindu e anglófona. Por essa razão, o pai de Adelino

141 De forma a respeitar o anonimato os nomes que identificam os interlocutores entrevistados são fictícios.

optava por escutar a BBC e não apenas a Rádio Clube de Moçambique, a radiodifundir no território moçambicano com um emissor já bastante potente, de 100kw, a partir da década de 1950. Adelino não era muito dado à escuta da rádio, embora a reconhecesse enquanto fonte de entretenimento e de informação proeminente no contexto da vida colonial em Lourenço Marques, cidade onde nascera e vivera até 1979. Optava antes pela escuta de música em concertos ao vivo, ou em festas onde o gira-discos não faltava, especialmente nas actividades de recreio organizadas em contexto residencial, comunitário e associativo da cidade. O seu testemunho quanto à escuta da rádio não deixa, contudo, de ser sugestivo do lugar do *medium* no contexto doméstico, social e comunitário de diferentes gerações de goeses naquele território; ele é também ilustrativo da forma como as novas gerações de sujeitos de origem goesa nascidas no Moçambique colonial foram abraçando as práticas emergentes de consumo sonoro, contribuindo para a redefinição da goanidade naquele território.

As memórias da rádio na experiência da população de origem goesa durante as últimas décadas do colonialismo em Moçambique fornecem, assim, evidência inequívoca tanto da multidimensionalidade da história deste *medium* naquele contexto, como da própria história colonial. Os relatos de memória da rádio permitem-nos repensar de que forma o colonialismo operou e permeou diferentes aspectos da vida social, e de que forma ele deixou marcas no presente. Não que o presente seja necessariamente isento de colonialidade, pois que ele está impregnado de pensamentos e práticas coloniais (Mignolo 2007). Mas ele oferece oportunidades de re-examinação “[d]a centralidade do colonialismo para um passado” marcado por uma “série de encontros descontínuos entre nações, culturas, outros e outros outros” (Ahmed 2000: 11), e que podem ser analisados retrospectivamente. A pós-colonialidade apresenta-se, por isso, enquanto quadro analítico e crítico através do qual se pode pensar esse passado colonial e seus meandros discursivos no presente.

O caso goês merece, neste âmbito de análise, uma oportunidade de observação atenta pelas ambivalências identitárias que definem a goanidade, muitas delas concordantes com as expectativas coloniais hegemónicas, bem como os trilhos de subversão discursiva através dos quais as “máscaras brancas”¹⁴² (Fanon 2008) foram sendo retiradas, mesmo que momentaneamente por alguns, quer no contexto colonial quer ficar após o fim do império.

Neste artigo defendo a ideia de que as memórias das práticas de escuta e de uso da rádio no Moçambique colonial expressas por sujeitos em situação de subalternidade¹⁴³ face aos

142 O conceito de “máscaras brancas” de Franz Fanon (2008) refere-se ao modo como o sujeito colonizado, encontra na adopção dos comportamentos e maneirismos, bem como na língua e discursos do homem branco, seu colonizador, uma estratégia de saída e escape relativamente à sua condição de subordinação e ao complexo de inferioridade produzidos pelo colonialismo. Fanon defende que esse sentimento de inferioridade é correlativo ao sentimento de superioridade dos europeus, e que tal deve ser combatido através da emancipação e valorização daqueles em face da opressão e racismo estrutural que os determina.

143 A condição de subalternidade da elite goesa não deverá aqui ser confundida com a noção de subalternidade emprestada por Gramsci aos estudos subalternos, linha de pensamento anti e pós-colonial que emergiu no âmbito da historiografia sul-asiática. Segundo esta linha de pensamento o subalterno

colonos portugueses poderão fornecer elementos subjectivos fundamentais para se recriar uma narrativa histórica alternativa do colonialismo, bem como uma outra história da rádio colonial. Esses testemunhos fornecem elementos, traços, vestígios de um arquivo da vida colonial bem como da rádio colonial, sem os quais a história será parcial.

A historiografia da rádio no contexto colonial moçambicano, escrita até à data, resulta de trabalho de análise de fontes predominantemente textuais, depositadas em arquivos em Moçambique e em Portugal. O papel de Rádio Clube de Moçambique, principal estação emissora naquele território desde 1932, na construção de identidades imperiais e coloniais, bem como a sua importância nos processos de mediação dos quotidianos coloniais, nas visões do mundo e nas subjectividades pós-coloniais dos seus antigos ouvintes, tem sido um assunto secundarizado nesta narrativa. Além disso, a análise da recepção histórica da rádio no contexto colonial moçambicano, nomeadamente por ouvintes de perfis diversos estabelecidos no território, desde colonizadores a colonizados, tem sido amplamente negligenciada pela própria historiografia da rádio colonial, que poderia aí encontrar fontes complementares, se não mesmo essenciais, à compreensão dos elementos constituintes das paisagens sonoras¹⁴⁴ e da vida colonial em Moçambique.

O meu contributo neste texto passa, assim, por: a) num primeiro momento, apresentar uma breve discussão teórico-conceptual sobre a importância da memória das práticas de escuta da rádio na definição do arquivo da rádio colonial e sua respectiva história; b) e num segundo momento, discutir a relevância das memórias da rádio de antigos ouvintes, tendo como base os testemunhos de portugueses ou moçambicanos de origem goesa nascidos ou residentes no Moçambique colonial durante 10 ou mais anos. Estes testemunhos foram recolhidos em 2018 no decurso de uma pesquisa sobre as percepções da modernidade

correspondia ao grosso total da população em situação de subalternidade relativamente a todos os outros grupos subordinados, mas posicionados num lugar superior na hierarquia colonial. Tal concepção do subalterno foi primeiramente definida por Ranajit Guha (1982) e posteriormente objecto de discussão por Gayatri Spivak no seu ensaio “Can the Subaltern Speak?”(1988). A condição de subalternidade aqui usada para caracterizar a elite goesa serve apenas para a situar numa posição de subordinação relativamente à dos colonos portugueses no contexto moçambicano, sem pretensões de correspondência desviante relativamente ao ideal de subalterno, conforme defendido por Spivak (1988). A aplicabilidade desta categoria à elite goesa vale-se não só do facto de esta permanecer numa posição de subjugação na hierarquia racial colonial, mas também dos limites à agência inerentes à população de origem goesa, em conformidade com a abordagem de Cristiana Bastos (2007) que faz um uso émico do conceito aplicado à classe médica goesa na sua pesquisa de longa data. Bastos afirma ainda a necessidade de se repensar a aplicação da noção de subalterno a coletividades que não correspondem aos mais carenciados, a quem o termo estava originalmente associado. Cristiana Bastos defende que a pertinência do uso do conceito, e também categoria, se prende com o facto de ele permitir repensar as lógicas micro-sociais do colonialismo português para lá da visão maniqueista que separa colonizadores de colonizados, e que se traduzem num melhor conhecimento das intimidades do contexto colonial, na linha de pensamento de Ann Laura Stoler (Stoler 2010).

144 O conceito de paisagem sonora foi introduzido por Murray Schafer na sua obra “The Soundscape: the Tuning of the World” (Schafer 1977) para se referir a todo o campo acústico passível de ser estudado. Ele inclui sons não só produzidos pela humanidade, mas também pela e na natureza. O som precede, contudo, os sujeitos, embora eles apenas o percepcionem através do sentido de escuta.

radiofónica do RCM para a qual entrevistei 11 portugueses e moçambicanos de origem goesa, então residentes em Portugal ou em Maputo, Moçambique¹⁴⁵. Beneficiei da facilitação de “retornados” de Moçambique para chegar ao contacto com os colaboradores e colaboradoras na pesquisa. Durante a mesma, privilegiei uma abordagem biográfica no âmbito da qual pedi aos meus interlocutores e interlocutoras que narrassem a sua história da vida inserindo-a nos quadros sociais da memória (Halbwachs 1992). Procurei ainda compreender as suas práticas de escuta, usos, e rotinas em torno da rádio e dos seus conteúdos. Pedi-lhes também que reflectissem sobre os conteúdos rememorados e que os articulassem com os seus quotidianos nos diferentes contextos geográficos de residência em Moçambique, procurando aí evidência de como as memórias da rádio nos permitem recontar a história do colonialismo nesse território.

A maioria das pessoas entrevistadas nasceu em Moçambique entre 1936 e 1965. Quatro dele/as nasceram em Goa - em Pangim e Margão - antes de 1961. No geral, estabeleceram-se na antiga Lourenço Marques, fazendo menção a trajectórias familiares migratórias internas no território moçambicano, de norte para sul. Os progenitores dos meus interlocutores e interlocutoras saíram de Goa, Damão e/ou Diu em busca de novas oportunidades e condições de vida, por opção, e não necessariamente por razões de cidadania e expatriação, após a anexação do antigo Estado da Índia pela União Indiana. Cerca de metade dos pais – homens – das pessoas entrevistadas estudou em escolas inglesas em Goa, com a excepção de um que chegou a estudar em Bombaim, na vizinha Índia, regressando depois a Goa, na expectativa de alguma mobilidade social. Há poucas menções à escolaridade das mães, com a excepção de uma que fez temporariamente os seus estudos superiores na então Metrópole, regressando logo depois a Goa. Quase todos professavam a fé Católica, embora nem todos fossem igualmente praticantes¹⁴⁶.

As ocupações dos pais em Goa, antes da migração para Moçambique, eram diversificadas. Mais de metade migrou após alcançar a idade adulta, quando tinha já uma vida profissional activa. Desde profissionais de saúde a funcionários públicos em Goa – e que variavam entre funcionários da administração colonial de elevado estatuto, e outros de baixo estatuto como os policiais – a maioria veio a ocupar posições equivalentes, se não superiores, no contexto colonial moçambicano. É importante salientar, no entanto, as fortes diferenças de género: embora as mães dos meus interlocutores tivessem progredido nos estudos quando ainda viviam em Goa¹⁴⁷, quase todas se tornaram domésticas em Moçambique, um pouco à semelhança das mulheres dos colonos no território. Não obstante estes contrastes, verificou-se um processo claro de ascensão social no percurso familiar dos meus interlo-

145 Pesquisa inserida no âmbito do projeto de investigação “O Império Colonial Português e a Cultura Popular Urbana: Visões comparativas da metrópole e das colónias (1945-1975)” coordenado pelo Doutor Nuno Domingos, no ICS-UL. Projecto financiado pela FCT (ref. PTDC/CPC-CMP/2661/2014).

146 Na sua maioria foram os goeses católicos que responderam à minha solicitação de participação na pesquisa, conhecendo eu algumas (poucas) pessoas hindus originárias de Goa, Damão e Diu. Apenas um entrevistado é muçulmano.

147 Há o caso de uma mulher que fez os seus estudos superiores em Coimbra, regressando após a sua conclusão.

cutores no Moçambique colonial. Aquando das entrevistas, todos/as residiam em Portugal e tinham cidadania portuguesa, à excepção de dois, que residiam em Maputo, tendo nacionalidade moçambicana. Os restantes migraram para Portugal entre 1974 e 1977, na sequência do processo de independência de Moçambique.

Na primeira parte deste artigo apresento uma breve resenha histórica da população de origem goesa naquela antiga colónia portuguesa na África oriental e algumas considerações acerca da sua condição social e simbólica. Embora situados numa posição relativamente privilegiada na hierarquia colonial, os goeses não deixaram de ser subordinados na pirâmide étnico-racial que definiu o lugar de poder dos sujeitos no espaço do império (Matos 2006). De seguida, discuto o valor das memórias das práticas de escuta e recepção da rádio para a sua história, dando destaque ao valor do testemunho oral, nomeadamente de populações em condição de subordinação, na narrativa da rádio colonial. Na segunda e última parte do texto, passo à discussão das memórias da rádio tal como narradas pelos/as meus/minhas interlocutores/as de origem goesa, de forma a destacar a sua importância na história da rádio no contexto colonial moçambicano.

Parte I

Os goeses em Moçambique

De uma forma geral, os goeses, especialmente os convertidos ao catolicismo, assumiram no contexto do império colonial português uma posição de privilégio simbólico – mas não necessariamente material e económico¹⁴⁸. Embora não seja aqui oportuno explorar a fundo os elementos históricos e jurídicos constituintes desse privilégio, é importante sublinhar que, em grande medida, ele resultou do facto de o estado português ter promovido a criação de uma elite intelectual indo-portuguesa¹⁴⁹ em Goa, que se manteve próxima do poder governativo nos territórios portugueses da Índia até à anexação dos mesmos pela União Indiana em 1961 (Sardo 2011; Thomaz 1994). Esta elite tinha uma educação formal superior nas áreas liberais da medicina e da advocacia, o que lhe conferia um significativo poder simbólico. Ela beneficiou ainda do que Luís Filipe Thomaz (1994) entende por “sub-colonização” pelo facto de ter tirado “partido das estruturas e da protecção da colonização oficial, que beneficia[va] sobretudo as camadas favorecidas pelo poder” [tendo assim a

148 A população de Goa, Damão e Diu tinha o direito à cidadania portuguesa pelo simples facto de ser nascida nos territórios administrados pelo governo português. Esta população tinha, contudo, perfis diversificados, primeiramente definidos pelas diferenças religiosas entre Católicos e Hindus, pela casta de origem e pelas diferenças de classe associadas, que lhes conferia um poder simbólico também ele diferenciado. Estes seriam a chave para percursos académicos e profissionais contrastantes. Para mais sobre esta temática cfr. (Sardo 2011; Lobo 2016; Thomaz 1994)

149 Os descendentes correspondiam a uma categoria social, política étnica e racial que se referia aos descendentes de portugueses casados com mulheres indianas convertidas ao catolicismo e nascidos na Índia Portuguesa. Estes vieram depois a integrar a elite goesa, que se manteve numa posição de poder simbólico superior à generalidade da população hindu da então Índia Portuguesa. Cfr. por exemplo (Thomaz 1994: 245-289; Sardo 2011)

oportunidade de] “participar nas vantagens da empresa” colonial (1994: 263). O resultado disto foi a migração de população goesa para determinados territórios do império, como por exemplo para a zona da Zambézia em Moçambique, onde encontrou algum protagonismo administrativo.

Susana Sardo explica como, nesse processo de aquisição do estatuto privilegiado primeiro em Goa, e depois fora dela, diria eu, os goeses foram adoptando um “mimetismo regrado”, de acordo com a lógica da “mimese colonial”¹⁵⁰ de Homi Bhabha, mas com contornos específicos inerentes ao caso goês, dado referir-se a “um mimetismo instigado pelos portugueses, aceite pelos goeses mas controlado por ambos” (Sardo 2011: 118). A gestão dessa mimese colonial regrada não poderia pôr em causa os sentidos da sua própria goanidade, questão que terá contribuído, no meu entender, para a percepção de uma certa excepcionalidade goesa, porquanto esta adoptasse maneirismos, educação formal e práticas culturais dos portugueses, enquanto mantinha e reinventava práticas culturais locais, mas que os portugueses não reconheciam como deles.

Após a anexação de Goa, Damão e Diu, a população de origem goesa, pertencesse ou não ela à elite, foi migrando mais intensivamente para outros pontos do império colonial português, especialmente para Portugal e Moçambique, embora tivesse também optado por outros territórios da África oriental e pelo oceano Índico sempre em busca de uma vida melhor (Frenz 2008). Moçambique constituiu desde o século XVII um dos destinos mais importantes da circulação da diáspora goesa no espaço do império colonial português, e onde ela viria a assumir cargos de governação de relevo superiores até aos que os goeses teriam em Goa (Thomaz 1994). Tal posição contrastava profundamente com a de outras populações de origem indiana em território moçambicano (Dias 2010), que assumiam actividades especialmente no pequeno comércio (Cfr. por exemplo A. W Bayly & Ca. 1947).

A categorização estatística que foi sendo feita da população goesa em Moçambique é também denunciadora de uma discriminação étnica que a colocaria num estatuto de assimilação superior comparativamente aos demais súbditos da Índia até 1961. Contudo, se até à anexação de Goa Damão e Diu se verificou uma tendência integradora dos goeses na sociedade colonial moçambicana, mesmo que assente em processos de diferenciação racial¹⁵¹, expressos no uso da categoria “indo-portugueses”¹⁵², a partir de 1961 a posição

150 O conceito de “mimese colonial” de Homi Bhabha (1994) encontra alguns pontos de contacto com o de “máscaras brancas” definido por Fanon (2008). Ele diz respeito ao processo de incorporação do comportamento, maneirismos e discursos do colonizador pelo colonizado, e à forma como aí se produz um novo sujeito híbrido, descaracterizador de quaisquer elementos culturais das partes convocadas para esse processo. Neste sentido, o conceito de ‘mimese colonial’ contribui para a reflexão em torno dos processos de hibridação cultural, uma que não deixa de se definir pelas assimetrias de poderes coloniais, apesar de resultar num processo direcional de mudança cultural.

151 Apesar de esta população assumir posições profissionais de relevo nos quadros da administração colonial, ela não deixava de ser designada de acordo com categorias oficiais e coloquiais raciais, tais como o indo-português e o caneco respectivamente (Zamparoni 1998; Dias 2010).

152 A categoria ‘indo-portugueses’ visava a definição da população natural ou descendente dos territórios da então Índia Portuguesa, e que na sua generalidade correspondia aos goeses católicos,

simbólica dos goeses e seus descendentes passa a ser afectada pela sua invisibilidade face aos colonos e às demais populações com origens na Índia britânica. Tal é sugerido na indefinição da sua identidade inerente por exemplo às estatísticas relativas à nacionalidade dos proprietários de receptores de rádio, onde os goeses não são identificados, cabendo tanto na categoria de “indostânicos” [sic], como de britânicos e/ou de portugueses (Geral 1962). Por outro lado, esta crescente maleabilidade na categorização estatística dos goeses é também sugestiva tanto da perda de estatuto social no contexto colonial moçambicano, como da complexidade do mosaico étnico e demográfico que se foi produzindo nesse território. Tal resulta também na impossibilidade de se produzir uma história singular, quer do colonialismo em Moçambique, quer da própria rádio colonial nesse contexto. Seguindo o argumento de Cristiana Bastos, precisamos conhecer melhor o domínio micro-social que marcou a experiência colonial neste território, nomeadamente “como o poder foi partilhado, usurpado, defraudado, atribuído, estimulado; como as intimidades facilitaram a proximidade e distância; como as palavras [e diria as vozes da rádio] religiões e estilos de vida aproximaram e afastaram pessoas.”¹⁵³ (Bastos 2007). Em suma, a particularidade da experiência goesa em Moçambique permite-nos compreender a impossibilidade de se contar uma história única, quicá hegemónica, do colonialismo, bem como da rádio no Moçambique colonial. A especificidade da sua experiência permite-nos abrir portas para os retratos quotidianos do colonialismo, e aí perceber também de que forma a escuta da rádio contribuiu para a redefinição de posições de goanidade, antes e depois de 1961, e retrospectivamente. Tal abordagem epistemológica requer, contudo, uma melhor discussão da forma como as memórias da rádio em contexto colonial contribuem para a constituição de um repositório de histórias dignas de um arquivo colonial, e subsequentemente de outras narrativas históricas do colonialismo. É disso que trata a secção seguinte.

As memórias da rádio enquanto arquivo colonial: história, memória e recepção

O papel da rádio na criação de sentidos de unidade e coesão nacional tem sido objecto de vários estudos (Scannell and Cardiff 1991; Hilmes 1997). O seu lugar na gestão do poder político e territorial de territórios coloniais sob o jugo de vários impérios europeus tem sido também discutido e problematizado do ponto de vista historiográfico em literatura recente (Ribeiro 2014, 2017; Santos 2020; Santos and Valdigem 2021; Potter 2012; Scales 2016; Kuitenbrouwer 2012, 2016; Moorman 2019).

As abordagens dominantes na maioria destes estudos têm, no entanto, privilegiado o estudo da produção e programação radiofónica, com base em fontes predominantemente escritas, tais como a documentação de arquivo textual e a imprensa da época. Não obstante as fontes orais serem usadas na produção historiográfica sobre a rádio, as que o são constituem registos sonoros recolhidos enquanto material de arquivo, e/ ou entrevistas em

ao invés da população originária do subcontinente indiano de fé Hindu e que, na gestão da informação demográfica da colónia de Moçambique, seriam enquadrados mais na categoria indo-britânicos (Zamparoni 1998).

153 Tradução da autora.

profundidade com pessoas ligadas à produção (técnica e programação), locução, realização de rádio. Dessas abordagens, têm sido habitualmente excluídas as vozes dos/das ouvintes que usaram e se apropriaram dos conteúdos radiodifundidos (a recepção), à excepção dos casos em que elas servem de evidência ou contraponto pontual, e não sistemático, do papel ideológico das ondas hertzianas. O pequeno número de estudos que se preocupa com a experiência de escuta dos ouvintes da rádio num dado tempo histórico, incide sobre resultados de inquéritos de audiência ou ainda, em casos excepcionais, sobre cartas de ouvintes, ainda que muito trabalho nesta área esteja ainda por fazer, dado o comum desconhecimento quanto ao paradeiro desse material de arquivo. Os poucos casos de excepção, quer internacionais quer nacionais, não ultrapassarão a meia dúzia¹⁵⁴.

A inclusão de vozes de ouvintes numa pesquisa relativa à história da rádio permite, contudo, compreender os sentidos, e subjectividades de pessoas em situação de poder diferenciada, muitas das quais em condição de subordinação. Só elas se mostram capazes de dar conta de nuances e de especificidades subjectivas de sujeitos em posições não hegemónicas, e que terão pautado eventos históricos que de outra forma permaneceriam desconhecidos. No desconhecimento perdem legitimidade e reconhecimento, circunscrevendo a narrativa da história ao que é entendido como relevante para os agentes de poder. Tal como Alessandro Portelli afirma, as fontes orais “são a condição necessária (ainda que não suficiente) para a história de classes não hegemónicas; elas são menos necessárias (mas não são de todo dispensáveis) para a história das classes dominantes, que têm tido o controlo sobre a escrita e deixam um legado escrito de maior abundância”¹⁵⁵ (Portelli 1998: 40). No contexto do colonialismo, a fonte oral assume, assim, um papel decisivo enquanto condição única de escuta, de compreensão da voz daqueles que estão posicionados simbolicamente em situação de subordinação na pirâmide colonial. A fonte oral proferida pelo sujeito subordinado na hierarquia colonial reflecte a sua realidade e experiência subjectiva, mesmo quando estas resultam de uma performance marcada pelo “mimetismo regrado” (Sardo 2011), como é o caso da população de origem goesa no contexto colonial português. A compilação das subjectividades proferidas pelos vários outros da colonização (Castelo et al. 2012) permite-nos, assim, completar o arquivo colonial, com particularidades da experiência colonial, sem que esta fique limitada ao ponto de vista dominante.

Uma vez recolhidos os seus testemunhos orais e alcançada a legitimidade da escuta das vozes da elite subalterna, colocam-se vários desafios. Primeiro, como Portelli (1998) afirma, surge a questão de como interpretar os sentidos atribuídos aos factos e eventos, definidos numa dada cronologia ou história definida a priori, definidora de um consenso ao nível temático, e que compõe a história oficial (Foucault 2002 [1969]). Este exercício requer a criação de uma grelha de análise capaz de dar conta da experiência e da memória subjectiva ao mesmo tempo que situa nessa história *a priori* o lugar e peso dos eventos. Por sua vez, ele requer também um enfoque teórico-metodológico sem o qual o objecto de pesquisa assume contornos vagos. Neste caso concreto, o modelo teórico de Halbwachs

154 Alguns exemplos a destacar são os trabalhos de (Moore 2000; Carvalheiro 2014)

155 tradução da autora.

(1992) é útil na organização das narrativas de memória, uma vez que entrelaça a história dos factos com a subjectividade dos mesmos. Ainda que Halbwachs não tenha integrado no âmbito do seu conceito de memória colectiva a noção de identidade, o facto de ele a entender enquanto processo de representação e de narração de memórias sociais permite-nos compreender as posicionalidades colectivas dos narradores de memórias orais quer no âmbito do regime colonial e findo o mesmo. Estas não são diferentes das narrativas de identidade e de pertença propostas por Stuart Hall (1996a e 1996b), e que se vão definindo historicamente enquanto posicionamentos temporários e de forma relacional.

O outro desafio que se coloca ao/à investigador/a prende-se com a forma através da qual esses fragmentos biográficos de memória colectiva podem também contribuir para a história da rádio colonial. Como integrar nesta abordagem a análise da recepção radiofónica e suas repercussões para a história da rádio colonial? No decurso das narrativas biográficas, e dos processos de rememoração dos passados coloniais, que articulam a memória histórica, a memória social e a pessoal, encontram-se memórias de contextos espaço-temporais gerados em torno de objectos de mediação - entre eles a rádio. Sem referência às práticas produzidas em torno deste objecto, a história das últimas décadas do colonialismo em Moçambique ficaria decerto incompleta dado o protagonismo que este *medium* ganhou nesse período. A interrogação sobre o lugar da rádio no passado e nas memórias domésticas, sociais e familiares dos sujeitos é, nesta medida, crucial, dado permitir aceder a pensamentos, subjectividades e relações produzidas no passado e reflectidas ao longo do curso da vida no momento da rememoração. A rádio compôs um conjunto de práticas e rotinas quotidianas variadas, quer no contexto familiar micro, como sócio-cultural mais abrangente e macro, consoante os diferentes grupos de pertença e de identificação manifestados pelos interlocutores e interlocutoras nesta pesquisa. Tal abordagem segue a proposta de Nick Couldry (2004) que entende que os média deverão ser examinados enquanto elementos de variadas práticas sociais mediante as quais eles ganham sentido, mas que também estruturam a vida e prática social. A perspectiva adoptada centra, no entanto, a memória do espaço-tempo da pesquisa no objeto rádio usado e na emissora rádio escutada nos vários contextos de vida. Aqui a rádio torna-se assim num “objecto evocativo” (Turkle 2007); um objecto com o qual se pensa e sente de novo aquele passado ido; um objecto com o qual os sujeitos da memória revisitam a totalidade das suas memórias coloniais, atualizando-as, numa ação semelhante àquela em que o sabor da madalena com o chá permitem a Proust lembrar (2002).

A segunda parte deste artigo segue de perto esta abordagem das memórias da recepção da rádio aplicada ao caso goês no contexto colonial moçambicano.

Parte II

O rádio enquanto objecto de memória e de práticas socioculturais no Moçambique colonial

O rádio, enquanto equipamento físico e material, assumiu uma centralidade na disposição simbólica do espaço doméstico da maioria das pessoas entrevistadas, durante a sua infância

e juventude no contexto colonial moçambicano. Tanto a marca quanto as dimensões do equipamento foram referidas e lembradas, sendo ainda a localização do rádio no espaço social do agregado familiar também sublinhada pela maioria. Habitualmente, o rádio correspondia a uma caixa de tamanho médio-grande, que estava bem visível na sala, estando ainda em harmonia com a generalidade da decoração deste espaço de fachada da casa, onde estava situado. “Lembro-me que tinha até coisinhas em cima para enfeitar”, disse-me Lizete, nascida em 1940 em Margão, Goa, quando lhe perguntei pelo rádio da casa. Quer o valor simbólico da marca, como a pompa e circunstância com que o objecto era apresentado nesta área social da casa, evidenciava o valor simbólico que ele também foi adquirindo para as pessoas de origem goesa entrevistadas no contexto colonial moçambicano. Este valor contrastava, contudo, com o que a rádio tinha tido no contexto goês, antes da migração das respectivas famílias para Moçambique. Em Goa, Damão e Diu, a rádio nem sempre marcava presença no espaço doméstico, fosse pela dificuldade em ligá-lo em certas regiões onde o fornecimento energético era limitado, fosse pela impressão de que a rádio estava associada a uma certa massificação da música e da cultura em geral. A perspectiva de alguns progenitores dos meus interlocutores e das minhas interlocutoras, especialmente daqueles/as integrados/as na elite goesa católica, era de que demasiada atenção dada aos conteúdos da rádio poderia pôr em causa os princípios educacionais fundamentais pelos quais essa elite se gostaria de reger. Em Goa, a preferência ia assim para a reprodução mecânica de música erudita no gramofone, ou mesmo para reprodução de música clássica ao vivo, em casa, tocada pelos membros do agregado que, na generalidade, tinham educação musical bastante abrangente, mesmo que informal. Já no Moçambique colonial, embora o equipamento radiofónico suscitasse dúvidas quanto à qualidade dos conteúdos veiculados – discussão, de resto, clássica no campo da comunicação e cultura de massas – ele foi progressivamente ganhando terreno, contribuindo para ampliar as variedades de repertórios sonoros escutados.

O equipamento radiofónico em Moçambique estava predominantemente ao dispor do chefe do agregado familiar, que se sentava junto ao aparelho para sintonizar as estações ou programas de interesse, de forma idêntica ao que acontecia na metrópole (Carvalho 2014). Esses interesses oscilavam entre a escuta de programas predominantemente informativos da BBC, da Rádio Moscovo, da Emissora Nacional (EN) e ainda do RCM – entre os quais os programas A, B, D, excluindo a *Voz de Moçambique* falado em línguas nativas moçambicanas e sob a responsabilidade da 3ª Divisão de Serviços de Acção Psicossocial (Freitas 2021).¹⁵⁶ De acordo com o testemunho das pessoas entrevistadas, as mulheres

156 O Grémio dos Radiófilos da Colónia de Moçambique iniciou as suas emissões em português e inglês nos primeiros anos da década de 1930. Em 1937 foi convertido em Rádio Clube de Moçambique e entre 1947 e 1948, as emissões em língua inglesa autonomizaram-se das transmissões em língua portuguesa, com a criação dos programas B e A respetivamente. Em 1962, a estação criou o programa C dedicado à transmissão e música clássica que se via ameaçada com o crescimento das emissões comerciais, e em 1968 criou o programa D, que visava escoar os conteúdos radiofónicos produzidos pelos produtores independentes, bem como a publicidade que não mais poderia ser integrada no programa A. No final da década de 1950 foi ainda criado o espaço de radiodifusão *Hora Nativa*, transmitido em línguas nacionais moçambicanas, com um objectivo predominantemente comercial. Após o eclodir da

de família não tinham o mesmo poder para manusear o equipamento, a menos que se assumissem enquanto decisoras da gestão do quotidiano doméstico, especialmente no que ao lazer e consumos diz respeito. As memórias da rádio auscultadas demonstram, pois, a forma como o aparelho era gerador de rotinas familiares, contribuindo para expor as dinâmicas de poder inerentes às relações de género entre os membros do agregado, muito à semelhança do que Shaun Moores (2000) refere quanto ao lugar da rádio em Inglaterra das décadas de 1930 e 1940, e ainda de forma idêntica ao observado no contexto da classe operária lisboeta das décadas de 1940 e 1950 (Carvalho 2014). Esta capacidade que o equipamento sonoro tinha de activar os papéis de género e inter-geracionais no espaço doméstico permite ainda perceber as formas de organização social e doméstica, assim como os valores e práticas sociais e culturais quotidianas de pessoas de origem goesa no Moçambique colonial. Aí, a rádio não foi apenas um veículo dos e para os colonos: ela constituiu-se também enquanto instrumento de reconfiguração de identidades coloniais e imperiais da população de origem goesa, migrada e/ou já nascida em Moçambique, permitindo-lhe redefinir o seu lugar de poder na sociedade colonial moçambicana, reintegrando-se também aí enquanto parte integrante do império.

Enquanto os pais dos meus interlocutores e interlocutoras, homens e chefes do agregado familiar, assumiam, na maioria, um papel decisório e optavam por escutar programas de natureza informativa, as suas mães optavam por ouvir programas de entretenimento, desde concursos musicais, peças de teatro radiofónico e programas de variedade. A escuta que estas faziam da rádio era, contudo, muito menos direccionada do que a dos chefes do agregado, operando ao nível da paisagem sonora doméstica ao mesmo tempo que desempenhavam outras tarefas do lar. Note-se, por exemplo, o testemunho de Célia, nascida em Pangim, Goa em 1953, e migrada para a então Lourenço Marques em 1963, depois de a família ter vivido cerca de um ano nos subúrbios de Lisboa:

“Sim, só tínhamos um [rádio] na sala. Só um. E sobretudo porque o meu pai não nos deixava ouvir rádio a qualquer hora, não é? Mas, aos fins de semana, o rádio tocava todo o dia. Logo de manhã, até ouvíamos a missa, ouvíamos outros programas, o rádio estava sempre a tocar. E um fazia a limpeza da casa, e arrumava e cantava ao mesmo tempo que a rádio tocava e não sei quê. Eu adorava um programa que havia aos domingos à tarde e ao sábado à tarde, e ao domingo à tarde, se não me engano, num desses dias, havia vários programas de concursos. Acho que os programas de concursos tinham maior atração.” (Célia, entrevista, 2018)

Em conformidade com a decisão paternal, quer Célia quer os seus 8 irmãos e sua mãe, apenas ouviam rádio ao fim de semana, altura destinada ao lazer. Durante a semana, o seu pai, que era enfermeiro no então Hospital Central Miguel Bombarda, em Lourenço Marques, limitava o manuseamento e escuta da rádio; ele preferia o jornal, dado poder usar este *medium* de forma mais flexível e concordante com os seus horários, escolhendo também daí apenas informação que considerava útil e importante. A rádio não deveria, no seu

guerra colonial, o *Hora Nativa* foi convertido em *Voz de Moçambique* (1962) correspondendo então a um programa independente de emissão de propaganda do regime e de apoio ao esforço de guerra. Para mais sobre o tema cfr. (Ribeiro 2017; Freitas 2019; Freitas 2021; Barbosa 1997)

entender, desviar a atenção dos filhos relativamente às coisas que considerava realmente importantes, e que se resumiam à educação formal, escolar, e à formação católica. Ainda assim, havia momentos durante a semana em que a rádio também juntava os membros do agregado, especialmente em torno de programas de natureza religiosa, de variedades e de entretenimento, tal como Adelino também lembrou: “depois havia um programa que nos congregava, não garanto que fosse todas as quartas-feiras; havia um género de um programa recreativo (...) às 9 horas da noite - o programa de variedades, quarta-feira à noite”. Este era apenas um dos vários programas do RCM escutados em família, em casa, e que contribuíam para a construção de um ideal de portugalidade sonora, uma vez que se tratava de uma cultura radiofónica “à portuguesa”, produzida para colonos (Carlos Silva, entrevista, 2020). Não só os programas escutados pelos meus interlocutores e interlocutoras, em congregação familiar, correspondiam aos veiculados pelas estações oficiais do Estado, desde a EN ao RCM, como eram programas que privilegiavam a música portuguesa¹⁵⁷, os programas de variedades, o programa de teatro radiofónico, e ainda relatos desportivos, embora a escuta destes últimos constituísse uma prática predominantemente masculina.

Os progenitores das pessoas entrevistadas, nomeadamente os homens, chefes de família, usavam, no entanto, também a rádio em contexto mais privado, na sala, enquanto forma de dissidência passiva à propaganda do regime. Eles buscavam informação alternativa à oficialmente radiodifundida pelos canais do Estado ou apoiados pelo Estado Português, e escutavam programas da BBC, muitos dos quais considerados contrários à ideologia colonial desde a década de 1940 (Ribeiro 2010). Também a Rádio Moscovo, conhecida por disseminar ideologia bolchevique, contrária ao Estado Novo (Ribeiro 2010), era ouvida por alguns pais, curiosos quanto às versões dos eventos que não eram veiculadas pelo RCM e pela EN. Assim, enquanto reproduziam papéis patriarcais no contexto do uso da rádio no lar, estes pais procuravam situar-se no espaço imperial através das ondas hertzianas, ouvindo tanto o permitido e hegemónico, como o clandestino. O testemunho de Adelino, com o qual este texto começa, é emblemático deste processo. Ele é ainda ilustrativo de como a portugalidade goesa, e a própria goanidade, foram sendo redefinidas no contexto colonial moçambicano, com e através da rádio ao longo de diferentes gerações.

“Eram deturpadas, como é evidente, as notícias. E a estação de Moscovo era, por vezes, bloqueada. Depois meu pai andava à procura... lá apanhava as notícias dos portugueses, julgo que era o Manuel Alegre e outros, que trabalhavam na Rádio Moscovo, na Argélia, para fazerem essas emissões. E lembro que meu pai ouvia isso com alguma preocupação. (...) mas nós, como não tínhamos qualquer preparação política, nem nos apercebíamos do imbróglio da situação, nos sentíamos portugueses e éramos portugueses.” (Adelino, entrevista, 2018)

157 A música portuguesa mencionada pelos interlocutores e pelas interlocutoras correspondia tanto ao chamado nacional cançonetismo, representado por muitos intérpretes de entre os quais Tony de Matos e Simone de Oliveira, como ao novo tipo de “música ligeira” portuguesa produzida na colónia e na África do Sul, com destaque para a música de João Maria Tudella e de Natércia Barreto. Os testemunhos recolhidos dão conta de como a geração mais velha de goeses apreciava mais o primeiro género musical e os mais jovens o segundo.

O sublinhar da impreparação política, e da portugalidade reafirmada pela repetida expressão de Adelino [nos] “sentíamos (...) e éramos portugueses”, sugere que a escuta de programas da BBC e da Rádio Moscovo constituía apenas uma estratégia de reposicionamento identitário goês no Moçambique colonial. Essencialmente, o objectivo da escuta destes canais não era subversivo, e mesmo que fosse, a maioria dos interlocutores e das interlocutoras não partilhava dessa prática com os seus pais, dada a sua falta de interesse e mobilização política. Diga-se, a propósito disto, que a grande maioria dos entrevistados e entrevistadas estava sim mais preocupada em fazer a sua vida de juventude nos contextos da vida social e cultural urbana moçambicana, nomeadamente no âmbito dos seus quadros sociais de pertença, desde os dos goeses aos dos colonos. O espaço urbano laurentino era talvez aquele onde o consumo da cultura popular era mais dinâmico no território, por ser palco de vários fluxos de produtos culturais, incluindo discos, eventos de música ao vivo, imprensa nacional e estrangeira, muitos dos quais passavam previamente pelo circuito sul-africano). Este espaço era ainda onde um elevado número de colonos e populações de origens étnicas diversas se cruzava, apesar das intensas assimetrias socioeconómicas e distinções de pertença étnica (Domingos and Peralta 2013; Domingos 2013). O desejo dos então jovens de origem goesa passava mais por fazer a vida no exterior – em alguns casos à revelia dos pais – com amigos, em cafés, festas, e associações desportivas e recreativas da cidade, muitas das quais juvenis, e delimitadas étnica e racialmente. Os consumos radiofónicos dos jovens de ascendência goesa no espaço urbano moçambicano não seriam muito diferentes daqueles dos filhos dos colonos. Alberto menciona que gostava de ouvir música moderna na estação B do RCM¹⁵⁸, ou ainda na Springbok¹⁵⁹. A música moderna era aquela do “Abanar o capacete... até sentado a gente podia acompanhar o ritmo da música”, disse-me enquanto gesticulava. Segundo Alberto “A [música] clássica era daquelas que as senhoras e os senhores iam dançar, e [à qual] não achava muita graça (...)... Mas pronto, eles até dançavam...”. Apesar de o seu pai, natural de Goa, o incentivar a escutar e até a tocar música clássica no violino que trouxera de Goa, Alberto preferia ouvir a “estação B, porque dava boas músicas, aquelas músicas do ié-ié moderno” e aumentava o volume do rádio que “era grande, parecia uma televisão” enquanto o pai estava no trabalho, para ouvir no quintal. “Se calhar, com a intenção de dar música a terceiros. (...) A minha mãe às vezes aparecia e ralhava comigo: ‘Então, mas porquê isso tão alto?’

Alberto, que entrevistei em 27 de Agosto de 2018, nasceu em Goa em 1948 e em 1961 acompanhou o seu pai e restante família no percurso de migração para a região da Beira, no centro-norte de Moçambique. O pai acabou por morrer quando tinha Alberto 16 anos. Alberto viu-se a braços com a responsabilidade de ajudar a mãe na gestão financeira do lar. A rádio não era prioridade; considerava até que os negros ouviam mais rádio do que ele. Lembra ainda que uma das mais significativas paisagens sonoras moçambicanas

158 Estação B correspondia à secção inglesa do RCM, fundada em 1948 veio a designar-se LM Radio posteriormente. A LM Radio constituía uma das grandes fontes de rendimento e financiamento do RCM (Barbosa 1997).

159 Estação pertencente à SABC criada em 1950 precisamente para concorrer com a LM Radio, antiga estação B do RCM. (Tomaselli, Tomaselli, and Muller 1989)

correspondiam aos “batuques”; “Aquilo, às vezes, ouvia-se na cidade, ao longe...”. Mas tal referência não refletia uma posição de igualdade entre os goeses e os moçambicanos, mas sim uma posição hegemónica relativamente aos demais, pelo facto de que “aqueles que eram mais evoluídos alinhavam connosco, não era pela rádio”. Para além desta referência de Alberto quanto aos consumos e gostos sonoros dos moçambicanos negros, em contraste com os seus, que considerava superiores, poucas foram as menções à escuta de música moçambicana, ou mesmo aos programas de conteúdos de interesse às comunidades nativas. Também Adelino, a quem já fiz referência anteriormente, mencionou não ter ideia de “alguma vez ter ouvido (...) [A Voz de Moçambique]... Se ouvi, foi fugazmente. Não era apelativo pra nós... Nada mesmo. Porque a gente ainda tinha concepções colonialistas nessa altura... muita mesmo”, e por isso subscreviam o discurso dominante. Este testemunho de Adelino permite-me também já articular as memórias da rádio no Moçambique colonial com os processos evocativos que ela espoleta na pós-colonialidade, tal como abordo na próxima secção.

A rádio enquanto instrumento de memória e arquivo colonial

Para além de o rádio se evidenciar enquanto objecto de memória das práticas quotidianas da população de origem goesa no Moçambique colonial, ele permitiu também a estes ouvintes ir redefinindo o seu lugar de identidade no contexto colonial moçambicano e no espaço do império. É nesta medida que aqui discuto com mais detalhe o lugar da rádio enquanto objecto evocativo de memórias e de subjectividades (pós)coloniais goesas e seu contributo para se repensar a história colonial e da rádio colonial.

Porque os vestígios históricos produzidos pela memória dos meus entrevistados e entrevistadas são múltiplos, destaco aqui apenas alguns fragmentos relacionados com o caso da radiodifusão de um dos mais populares artistas de *blackface* no Moçambique colonial: o caso das performances de Romão Félix, artista português que migrou para Moçambique, onde criou a personagem “Parafuso” em 1955. O *blackface*, sendo uma invenção norte-americana para representar de forma ridícula e discriminatória o negro, generalizou-se um pouco enquanto forma de racialização do *Outro*, percebido como inferior, por boa parte do mundo ocidental, incluindo aqui também o caso colonial português em Moçambique (Cardão 2020). Lembrado de forma muito notória por um conjunto significativo de entrevistados e entrevistadas, o personagem Parafuso, cujos sons satíricos se notabilizaram no RCM – chegando até a receber um prémio daquela estação num concurso de imitadores – mostra-se um exemplo emblemático de como a rádio se constituiu enquanto arquivo de memórias do colonialismo e de posições de identidade imperial e colonial várias.

A escuta das vozes e do sotaque africano do Parafuso em Moçambique do período colonial produziu leituras relativamente consensuais junto dos meus interlocutores e interlocutoras. Na generalidade todos e todas se referiram a elas como performances divertidas, humorísticas que produziam na época sentimentos de satisfação. Desde Joana, nascida na então Lourenço Marques em 1944, que mostrou um agrado incondicional quanto ao humor do artista “Ah, maravilha! A gente gostava. Ele imitava os pretos a falar e fazia *sketchs* bem feitos, eram coisas bonitas. Eu tenho discos dele também”; ao reconhecimento do

género anedótico das performances sublinhado por Alberto, que lembra “volta e meia (...) darem na rádio” – a maioria lembra as actuações do Parafuso com satisfação.

Note-se, contudo, que os testemunhos recolhidos dão conta de como as memórias da radiodifusão do Parafuso, e suas actuações ao vivo em algumas das associações de goeses, passaram a constituir um lugar de tensão e conflito dos poderes coloniais e raciais instituídos depois da independência de Moçambique. Por isso, embora o lembrem com satisfação, alguns interlocutores e interlocutoras fizeram notar como tais performances passaram a deixá-los desconfortáveis, ainda durante o período colonial e a longo prazo. Tal é o caso inequívoco de Lizete, que apesar de afirmar que a generalidade dos ouvintes – diga-se colonos – considerava os *sketchs* cómicos, expressou nas silenciosas entrelinhas do seu testemunho desprazer com a humilhação que o Parafuso fazia ao povo moçambicano:

“...eu sei que era um bocado cómico...pronto, era para as pessoas se rirem... eu sei que era por isso. Não penso que fosse para fazer...mas eu não vou tratar...[Mas achava que fazia humilhação? pergunto] Eu acho...embora haja pessoas que achem que não. O meu marido achava que não...’Ah tu é que estás a pensar assim!’ mas não, ele não era! O meu marido [de origem Portuguesa] como ele também nasceu em África achava que.... Não sabia que íamos falar no Parafuso.....a discriminação que faziam aos negros, porque fazia!” (Lizete, entrevista, 2018)

Também Francisco, nascido em Lourenço Marques em 1958, e actualmente residente na cidade de Maputo, deu conta de como depois da independência, Romão Félix e a sua personagem Parafuso “foi muito contestado (...) por ser muito provocador, porque imitava muito a voz do negro, o sotaque... [Mas antes da independência] Era natural. O sistema permitia isso. Depois da independência, ele teve que vir embora (...) Mas agora, anos depois, as coisas amainaram e a música dele ouve-se, mas não se ouve na rádio oficial. Ouve-se nos Facebooks, nas redes sociais...”. A rádio oficial de Moçambique – Rádio Moçambique – enquanto voz da nação moçambicana independente não poderia certamente permitir que as sonoridades coloniais do Parafuso pudessem vir ressuscitar o passado colonial que, apesar de tudo, vive na memória de vários antigos colonos e outros sujeitos implicados pelo e no colonialismo português e que, tal como Francisco afirma, encontram nas redes sociais uma alternativa de expressão das nostalgias sonoras do império.

O caso do Parafuso, enquanto memória sonora e radiodifundida do colonialismo, contribui para compreender de que forma a rádio se definiu como arquivo das memórias coloniais dos entrevistados de origem goesa. Ele permite também repensar o lugar da rádio enquanto objecto evocativo de subjectividades pós-coloniais, que se vão alterando ao longo do tempo e que se cruzam com o tempo histórico da transição política do colonialismo para o tempo-espaço do Moçambique independente. Aqui, a goanidade dos entrevistados e entrevistadas é moldada pelos processos de reflexão sobre o colonialismo português naquela então colónia que foi mediado na e pela rádio, e que assumiu contornos materiais e sonoros inequívocos. Estes permanecem por isso na sua memória colectiva.

Notas conclusivas

Na primeira parte deste texto apresentei uma discussão teórico-metodológica e epistemológica relativamente à importância das memórias da escuta da rádio para a história da rádio. Reflecti também aí sobre a relevância da memória oral de sujeitos em condição de subalternidade no contexto colonial na construção da história. Tal memória permite repensar os vieses da escrita da história assente em fontes documentais fundamentalmente escritas, e que estão inscritas nos regimes hegemónicos de poder das narrativas oficiais dos arquivos. O caso da população de origem goesa em Moçambique mostrou-se nesta abordagem exemplar dado tratar-se de uma elite subalterna, cujos testemunhos e memórias da escuta da rádio podem contribuir para se repensar a história deste *medium* em contexto colonial, bem como das suas identidades imperiais fora e após o fim do Estado da Índia Portuguesa.

Deste modo, na segunda parte do texto discuti a forma como os testemunhos e memórias de portugueses e moçambicanos de origem goesa, recolhidas no decurso de uma pesquisa desenvolvida em 2018 sobre a rádio e Modernidade no Moçambique colonial, constituem fragmentos e pistas na narração da história da rádio e do colonialismo português nesse território. Eles dão conta de como o rádio e a rádio se definiram enquanto objecto de memória dos quotidianos dos entrevistados, e enquanto objecto de práticas sociais em torno das quais sujeitos de origem goesa foram redefinindo a sua posição de identidade imperial no Moçambique colonial. O rádio é lembrado enquanto objeto incorporado no seio familiar/ doméstico dos sujeitos, estando o seu uso subordinado à economia moral do lar, definida pela hierarquia doméstica e de género. Aí os pais, homens, dos meus interlocutores e interlocutoras – na sua maioria nascidos e nascidas em Goa, e com um percurso migratório com origem no Estado Português da Índia para Moçambique – assumiam a autoridade sobre o manuseamento e uso do rádio. Os seus interesses radiofónicos eram predominantemente informativos, de forma a melhor conhecer o panorama sócio-político que determinava a sua vida e a da sua família no espaço do império colonial português. Já as mães dos meus interlocutores e interlocutoras escutavam a rádio de forma predominantemente não dirigida durante os seus afazeres domésticos, que as ocupavam no quotidiano do lar. No entanto, quando ocasionalmente durante a semana escutavam a rádio de forma dirigida, optavam por ouvir programas de entretenimento, que acabavam por também reunir o agregado familiar.

A rádio assumiu nesse contexto um lugar de objecto reconfigurador da identidade dos meus interlocutores e interlocutoras de origem goesa, que reencontraram o seu lugar de poder no novo espaço colonial em Moçambique. Filhos e filhas no então agregado familiar – e na maioria já nascidos em Moçambique – optaram por repertórios radiofónicos e musicais populares entre a maioria colonizadora, fosse ela ditada pelo governo do Estado, ou pelo próprio mercado de produção, distribuição e consumo sonoro dominante onde o RCM assumiu protagonismo. Tais consumos resultaram não só de usos domésticos da rádio, mas foram também, em grande medida, facilitados pelas redes informais de sociabilidade, na escola, trabalho, vizinhos, nas associações e agremiações urbanas ligadas à diáspora goesa,

e ainda noutros estabelecimentos comerciais, tais como os cafés, também frequentados na sua maioria por colonos. A partilha de consumos sonoros com os jovens colonos, e outros de uma mesma geração, facilitou assim a redefinição das identidades dos e das jovens de origem goesa, e ainda a fractura relativamente aos gostos e preferências sonoras dos seus progenitores. Por fim, os usos e as apropriações que os interlocutores e interlocutoras fizeram do e da rádio no contexto colonial nem sempre foram contrários aos sentidos dominantes. Verificam-se apenas alguns casos excepcionais em que os sentidos negociados e opostos foram expressos no contexto pós-independência de Moçambique, relativamente às dramatizações radiofónicas de Romão Félix com a personagem do Parafuso.

Bibliografia

- A. W Bayly & Ca., Ltd. 1947. *Anuário de Lourenço Marques. Manual de Informações da cidade e porto de Lourenço Marques e restantes distritos da colónia de Moçambique*. 33ª ed: Tipografia A. W Bayly & Ca., Ltd Lourenço Marques.
- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London and New York: Routledge.
- Barbosa, Ernesto Casimiro Neves Santos. 1997. “A Radiodifusão em Moçambique: O Caso do Rádio Clube de Moçambique, 1932-1974.” Dissertação, Departamento de História, Eduardo Mondlane University.
- Bastos, Cristiana. 2007. “Subaltern Elites and Beyond: Why Goa matters for Theory.” In *Me-tahistory. History questioning History. Festschrift in honour of Professor Teotónio R. de Souza*, edited by S. J. Charles J. Borges and Michael N. Pearson. Lisboa: Nova Vega.
- Bhabha, Homi. 1994. “Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Discourse.” In *The Location of Culture*, 121-131. London and New York: Routledge.
- Cardão, Marcos. 2020. “O blackface em Portugal. Breve história do humor racista.” *VISTA - Revista de Cultura Visual* (In)Visibilidades: imagem e racismo: 121-142.
- Carvalho, José Ricardo. 2014. *As Caixas Mudaram o Mundo? Usos Femininos dos Media no Estado Novo*. Edited by Isabel Vargues, *Colecção Comunicação História e Memória*. Coimbra: Minerva Editora.
- Castelo, Cláudia, Omar Ribeiro Thomaz, Sebastião Nascimento, and Teresa Cruz e Silva, eds. 2012. *Os Outros da Colonização. Ensaio sobre o colonialismo tardio em Moçambique* Lisboa: ICS - Imprensa de Ciências Sociais.
- Couldry, Nick. 2004. “Theorising Media as Practice.” *Social Semiotics* 14 (2):115-132.
- Dias, Nuno. 2010. “Processos de Racialização no Moçambique Colonial.” In *O Estado Novo em Questão*, edited by Nuno Domingos and Víctor Pereira. Lisboa: Edições 70.

- Domingos, Nuno. 2013. "Cultura Popular Urbana e Configurações Imperiais." In *O Império Colonial em Questão (Séc. XIX-XX). Poderes, Saberes e Instituições*, edited by Miguel Bandeira Jerónimo. Lisboa: Edições 70.
- Domingos, Nuno, and Elsa Peralta. 2013. "Introdução: A Cidade e o Colonial." In *Cidade e Império. Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições 70.
- Fanon, Frantz. 2008. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann. London: Pluto Books. Original edition, 1986.
- Foucault, Michel de. 2002 [1969]. *The Archeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Freitas, Marco António Roque de. 2019. "A CONSTRUÇÃO SONORA DE MOÇAMBIQUE: política cultural, radiodifusão e indústrias da música no processo de formação da Nação (1974-1994)." PhD, Ciências Musicais Área de especialidade: Etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa.
- Freitas, Marco Roque de. 2021. "«Aqui Portugal, Moçambique»: para uma história sonora do Rádio Clube de Moçambique (1932-1974)." In *Cultura Popular e Império: As lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas colónias*, edited by Nuno Domingos. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Frenz, Margret. 2008. "Global Goans. Migration Movements and Identity in a Historical Perspective." *Lusotopie XV (I) (Indiens du Mozambique et d'Afrique orientale)*:183-202.
- Geral, Direcção de Serviços de Economia e Estatística. 1962. Anuário Estatístico. edited by Repartição de Estatística Geral. Lourenço Marques, Província de Moçambique: Repartição de Estatística Geral.
- Guha, Ranajit. 1982. "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India." In *Subaltern Studies I. Writing in South Asian History and Society*, edited by Ranajit Guha. Delhi: Oxford University Press.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Edited by Lewis A. Coser, *The Heritage of Sociology*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Hall, Stuart. 1996a. "Introduction: Who needs "Identity"?" In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall, 1-17. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Hall, Stuart. 1996b. "Minimal Selves." *Black British Cultural Studies*:114 - 119.
- Hilmes, Michelle. 1997. *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952*. Minneapolis & London: UNiversity of Minnesota Press.
- Kuitenbrouwer, Vincent. 2012. *War of Words : Dutch Pro-Boer Propaganda and the South African War (1899-1902)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Kuitenbrouwer, Vincent. 2016. "Radio as a Tool of Empire. Interncontinental Broadcasting from the Netherlands to the Dutch East Indies in the 1920s and 1930s." *Intinerario* 40 (1):83-103.
- Lobo, Sandra Ataíde. 2016. "O sujeito, o cidadão e o colonizador na Goa dos séculos XI-X-XX." In *O Governo dos Outros. Poder e Diferença no Império Português*, edited by Ângela Barreto Xavier and Cristina Nogueira da Silva. Lisboa: ICS - Imprensa de Ciências Sociais.
- Matos, Patrícia Ferraz de. 2006. *As Côres do Império - Representações Raciais no Império Colonial Português*. Vol. 41, *Estudos e Investigações*. Lisboa: ICS.
- Mignolo, Walter. 2007. "Delinking." *Cultural Studies* 21 (2):449-514.
- Moore, Shaun. 2000. "Early Radio: The Domestication of a New Media Technology." In *Media and Everyday Life in Modern Society*, 42-56. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moorman, Marissa. 2019. *Powerful Frequencies. Radio, State Power, and the Cold War in Angola, 1931-2002, New African Histories*. Ohio: Ohio University Press.
- Portelli, Alessandro. 1998. "What makes oral history different." In *The Oral History Reader*, edited by Robert Perks and Alistair Thomson, 32-42. London, New York: Routledge.
- Potter, Simon J. 2012. *Broadcasting Empire: The BBC and the British World, 1922-1970*. Oxford: Oxford University Press.
- Proust, Marcel. 2002. *In Search of Lost Time: The Way by Swann's*. 3 vols. Vol. 1. London: Penguin books.
- Ribeiro, Nelson. 2010. "The War of the Airwaves in Portugal: Foreign Propaganda on Short and Medium Waves, 1933-1945." *Journal of Radio & Audio Media, Culture & Society* 17 (2):211-225.
- Ribeiro, Nelson. 2014. "Broadcasting to the Portuguese Empire in Africa: Salazar's singular broadcasting policy." *Critical Arts Projects & Unisa Press* 28 (6):920 a 937.
- Ribeiro, Nelson. 2017. "Colonisation through Broadcasting: Radio Clube de Moçambique and the promotion of Portuguese Colonial Policy." In *Media and the Portuguese Empire*, edited by José Luis Garcia, Chandrika Kaul, Filipa Subtil and Alexandra Santos, 179 a 195. London: Palgrave MacMillan.
- Santos, Rogério. 2020. *A Rádio Colonial em Angola: Festas e rifas para o emissor, Media, Technology, Context*. Lisboa: ECC Estudos de Comunicação e Cultura
- Santos, Rogério, and Catarina Valdigem. 2021. "(De)constructing the nation through colonial broadcasting in Angola and Mozambique." IAMCR, Kenya.
- Sardo, Susana. 2011. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. Edited by Salwa Castelo-Branco e Susana Sardo, *Colecção Músicas*. Lisboa: Texto Editores.

Scales, Rebecca P. 2016. "Radio and the politics of sound in interwar France, 1921-1939." In. Cambridge: Cambridge University Press.

Scannell, Paddy, and David Cardiff. 1991. *A Social History of British Broadcasting*. Vol. One 1922-1939, *Serving the Nation*. Oxford, Massachusetts: Basil Blackwell.

Schafer, R. Murray. 1977. *Our Sonic Environment and Soundscape: the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.

Sopa, António. 2014. *A Alegria é uma Coisa Rara. Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Maputo: Marimbique.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?" In *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, 66-111. New York: Columbia University.

Stoler, Ann Laura. 2010. *Carnal Knowledge and Imperial Power. Race and the Intimate in Colonial Rule*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Thomaz, Luís Filipe. 1994. *De Ceuta a Timor*. Edited by Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto. 2ª ed, *Memória e Sociedade*. Lisboa: Difel, Difusão Editorial.

Tomaselli, Ruth, Keyan Tomaselli, and Johan Muller, eds. 1989. *Currents of Power: State Broadcasting in South Africa, Addressing the Nation*. Bellville, South Africa: Anthropos.

Turkle, Sherry, ed. 2007. *Evocative Objects: things we think with*. Cambridge and London: The MIT Press.

Zamparoni, Valdemir Donizette. 1998. "Entre Narros & Mulungos: Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques c1890-c.1940." unpublished PhD Thesis, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Entrevistas

Adelino, nascido em 1936 em Lourenço Marques, entrevista realizada em 26/07/2018

Carlos Silva, Entrevista realizada a 29 de janeiro e 2 de fevereiro de 2020.

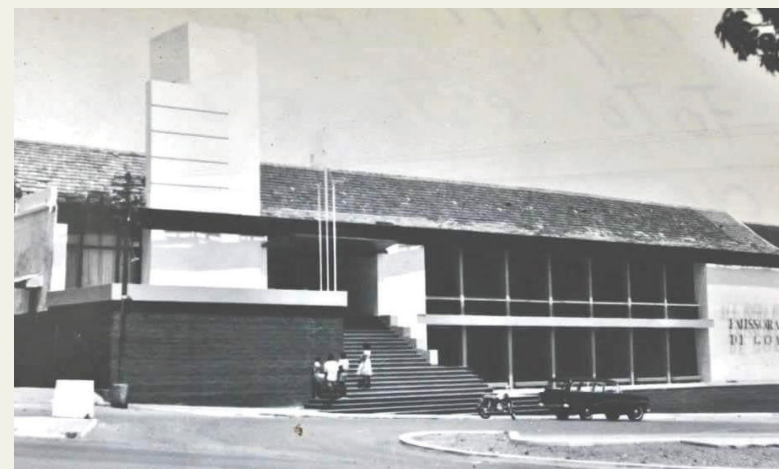
Célia, nascida em 1953 em Pangim, Goa, entrevista realizada entre 29/08/2018 e 30/08/2018

João Pedro Gouveia, entrevista realizada em 20/08/2018.

Lizete, nascida em 1940 em Margão, Goa, entrevista realizada em 28/08/2018

Aqui Portugal - fala a Emissora de Goa

Athos Fernandes



Edifício da All India Radio - Goa, antiga Emissora de Goa, década de 1960

Resumo

Este texto é um testemunho na primeira pessoa sobre a minha experiência enquanto funcionário da Emissora de Goa e da *All India Radio*. Nele se encontram informações sobre a estação de rádio que dialogam com um arquivo de sons e de imagens que fazem parte da memória passada e recente de Goa. É, no fundo, um arquivo da história e das sonoridades que outrora faziam a paisagem radiofónica de Goa¹⁶⁰.

Palavras-Chave: Emissora de Goa; *All India Radio*; Memórias e Sons.

¹⁶⁰ Este texto corresponde a uma versão escrita da conferência proferida pelo autor na Conferência Rádio Con:Vida que foi posteriormente reorganizado e adaptado para publicação por Susana Sardo.

Introdução

A primeira experiência de transmissão de rádio em Goa teve lugar a 28 de Maio de 1946 logo após o fim da 2ª Guerra Mundial. A iniciativa decorreu de uma necessidade sentida durante a Guerra e à oferta de um pequeno transmissor pelo rádio amador José Ferreira Martins a um grupo de entusiastas que, para a emissão experimental, improvisou um microfone usando para isso uma *chereta* de coco (casca seca do fruto). A primeira transmissão foi dedicada a programas de música sob a direção do engenheiro técnico Vítor Carvalho, então funcionário da estação dos Correios Telégrafos de Goa. Nesse mesmo dia o

Governador Geral de Goa, Dr. José Ferreira Bessa, emitiu um selo postal para comemorar a ocasião. No dia 25 de junho do mesmo ano, 1946, o Governo publicou a Portaria nº 4255 que batizava oficialmente a estação experimental de rádio como Emissora de Goa com uma potência de 5 KW e que emitia em onda curta. No entanto, a Emissora não tinha um estatuto oficial, o que só veio a acontecer quando ficou garantida a sua sustentabilidade através da receita com a publicidade comercial. Nessa altura foi adquirido um transmissor de 10KW (onda curta) para os serviços exteriores, e também dois transmissores de 20KW (onda média) para os serviços internos, servindo igualmente os distritos de Damão e de Diu. Esses dois transmissores não eram usados para fins comerciais, mas sim para os fins de informação e entretenimento.

Em 1960 foi adquirido um novo transmissor de 50 KW (onda curta) transmitindo na metragem 19 para os serviços exteriores e para os serviços comerciais da Emissora de Goa. Os encarregados dos serviços comerciais da rádio eram então Paul Fontes, jornalista, e Gabriel Martins, comerciante a quem anualmente era dada uma concessão pelo Governo de Goa.

Os horários dos programas eram distribuídos da seguinte maneira: programas comerciais das 13h00 às 19h00 e das 21h00 às 22h00; outros programas das 07h00 às 13h00, das 19h00 às 20h00 e das 22h00 à meia-noite. Os programas eram cuidadosamente planeados e transmitidos pelos locutores gerando um marcado interesse nos ouvintes de outras estações da Índia que começaram a ouvir a Emissora de Goa em vez das suas próprias estações. Este aspeto veio, inclusivamente, a merecer favoráveis reportagens nos jornais da Índia.

Diariamente a rádio abria as suas emissões com uma voz que dizia em língua portuguesa: Aqui Portugal - fala a Emissora de Goa. Mas a sua programação incluía, para além do português, as línguas konkani, inglês, marata, hindi, gujarati, síndi e urdu. Os programas em português eram em forma de palestras, discussões, entrevistas, diálogos e música. A Emissora Nacional de Radiodifusão na metrópole enviava regularmente discos que eram difundidos na Emissora de Goa e recebia ainda discos do Brasil tendo sido criado um programa semanal designado por "Hora do Brasil". Os ouvintes tinham não só a possibilidade de ouvir as rubricas musicais cujos conteúdos eram decididos pelo próprio gosto dos locutores, mas também de pedir discos enviando o seu pedido por correio num documento especialmente produzido pela rádio para o efeito.

Figura1. Caixa de uma bobine enviada pelo serviço de intercâmbio da Emissora Nacional de Radiodifusão existente nos arquivos da *All India Radio*. Créditos da imagem: Susana Sardo, 2018



A programação da Emissora de Goa estava inicialmente circunscrita ao trabalho de estúdio pois tudo o que transmitia era produzido nas instalações da própria rádio não havendo condições para trabalhos no exterior. Apesar disso, em novembro de 1949, enquanto Goa aguardava ansiosamente a visita da imagem de Nossa Senhora de Fátima, os jornais locais, especialmente "O Heraldo", apelavam para que a Emissora de Goa transmitisse uma reportagem ao vivo dessa visita. Nessa altura a Emissora não tinha meios adequados, mas os técnicos da Emissora, com a ajuda das forças militares de Moçambique estacionadas em Goa, conseguiram mobilizar os equipamentos necessários e a 7 de Dezembro de 1949 "O Heraldo" publica uma notícia apreciando os esforços feitos pela Emissora de Goa ao transmitir ao vivo a Missa Solene.

Em 3 de Dezembro de 1952, por ocasião das comemorações do quarto centenário da morte de São Francisco Xavier, a Emissora de Goa voltou a uma emissão histórica no exterior transmitindo ao vivo o evento, diretamente da cidade de Velha Goa. E em Dezembro de 1961, quando as tropas da União Indiana cercavam já a fronteira de Goa para a tomada do território, o Governador Geral de Goa, General Vassalo e Silva, reuniu-se com o Patriarca das Índias Orientais e em conjunto decidiram fazer uma peregrinação desde Panjim até à Velha Cidade (Velha Goa) para implorar uma ajuda divina a São Francisco Xavier face à iminente perda do território. Nesse dia a Emissora de Goa pôs ao serviço da Igreja Católica os seus transmissores portáteis cobrindo em direto todo o percurso ao longo do qual se ouvem orações, cânticos e hinos tudo comentado pelos locutores Alfredo Cunha e Francisco Simões que acompanharam a peregrinação.

Estas transmissões em direto chegaram a todo o território de Goa e ainda às comunidades goesas na diáspora às quais a Emissora de Goa dedicava parte das suas emissões, como pode ser visto na resposta do Diretor de Informação João Mesquitella ao Boletim de Informação enviado em 5 de novembro de 1961 por um ouvinte norte americano.

Bilhete postal

Figura 2. Bilhete postal emitido pela Emissora de Goa e destinado a receber informações sobre o alcance das suas transmissões



Compromissos políticos da Emissora de Goa

Como sabemos, a rádio foi, e continua a ser, desde a década de 1950, um dos media mais credíveis. Ela não é somente um meio informativo, mas também um meio de educação e de entretenimento. Por essa razão todos os programas que eram transmitidos pela Emissora de Goa eram previamente sujeitos à aprovação do Diretor de Programas que era um funcionário nomeado pelo Estado português e vindo de Portugal. Os programas em outras línguas como o konkani ou o marata, também seguiam o mesmo sistema, e os chefes de cada Secção Linguística reviam e aprovavam os textos que depois eram novamente aprovados pelo Diretor de Programas e, finalmente, pelo Diretor da Emissora. Os textos das palestras proferidas na rádio, das entrevistas e das próprias canções eram todos sujeitos ao escrutínio censório.

O sistema de censura decorria em diferentes passos. No caso dos programas musicais os locutores escreviam o texto à mão e depois passavam-no ao dactilógrafo que fazia seis ou sete cópias do documento. Essas cópias eram primeiramente aprovadas pelo Diretor do Programa a que se destinava o texto e depois eram assinadas pelo Diretor da Emissora (neste caso João Mesquitella). Depois disto, uma cópia ficava com o locutor, e as restantes eram distribuídas pelo técnico do controle, pelo diretor do programa, pelo diretor da Emissora e, finalmente, pelo oficial da escuta. Goa vivia debaixo do regime ditatorial de Salazar e o sistema de produção radiofónica era escrupulosamente controlado, procurando evitar que os “combatentes da liberdade” usassem a rádio para difundir a propaganda a favor da União Indiana e em prol da libertação de Goa.

Porém, no que diz respeito à música, embora os programas fossem censurados, havia uma certa liberdade para seleccionar a música do agrado dos ouvintes. Um dos programas mais apreciados pelos ouvintes era o programa de discos pedidos intitulado “Que Quer Ouvir?” Os ouvintes enviavam os seus pedidos pelo correio através de postais pedindo que fosse passada na rádio uma determinada canção.

Os postais eram previamente aprovados/censurados pelo Diretor do Programa, e só depois eram passados aos locutores que seleccionavam os discos e os punham no ar. O locutor, por seu lado, preparava o programa e o seu trabalho quando entrava na cabine de locução cingia-se a ler o texto. O restante trabalho era feito pelo técnico da cabine de controle a quem competia pôr a tocar os discos que iam para o ar. Portanto, para que tudo decorresse de forma esmorecida era fundamental que houvesse um bom entendimento entre o locutor e técnico da cabina de controle. Tudo isto decorria numa boa atmosfera e os funcionários sentiam-se orgulhosos por trabalharem na Emissora de Goa. Na verdade, ninguém receava os movimentos políticos que ocorriam fora e dentro do território.

De alguma forma os funcionários da rádio negligenciavam alguns sinais que estavam expressos na própria resposta que o então Presidente do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar, havia dado quando alguém lhe perguntou: “Quem são os nossos inimigos?” E ele respondeu: “Todos aqueles que de fora nos atacam e os que de dentro procuram enfraquecer-nos.” E assim sucedeu. As informações de dentro iam passando para fora

do território e a Índia tinha conhecimentos das nossas forças e da potência dos nossos transmissores centralizados em Bambolim, a 5 km da distância de Panjim, onde estava a sede da estação da Emissora de Goa. O facto de estes transmissores fazerem chegar o sinal de rádio a outros territórios da Índia fez com que o governo indiano rapidamente se inteirasse das condições necessárias para invadir Goa. E assim aconteceu, conduzindo ao fim do regime colonial em Goa. A rádio teve um papel muito importante nesse processo.

O fim da Emissora de Goa – uma experiência na primeira pessoa

No dia 18 de Dezembro de 1961 às 7 horas de manhã, quando o Hino Nacional português estava no ar, os aviões da Força Aérea Indiana bombardearam os transmissores da rádio em Bambolim, o que imediatamente fez interromper as transmissões da Emissora de Goa. Naquela altura eu trabalhava como Técnico Administrativo na Emissora. No dia 19 de Dezembro Goa foi libertada pelas forças armadas indianas e a Emissora de Goa foi silenciada quer por questões técnicas – não tinha transmissores – quer por questões políticas. Goa era agora um território da União Indiana e isso implicava também que as estruturas públicas fossem reconfiguradas.

Com os esforços dos engenheiros indianos que trabalharam arduamente para repor o funcionamento dos transmissores, em 9 de Janeiro de 1962 o primeiro programa foi para o ar. A estação radiofónica chamava-se agora Radio Goa ficando temporariamente sob o controlo do Ministério de Negócios Estrangeiros e mais tarde do Ministério dos Serviços Interiores até 31 de Março de 1963. A 1 de Abril de 1963 a Radio Goa passou a ser tutelada pelo Ministério de Informação e Radio Difusão da Índia juntando-se à família da *All India Radio*.

Com a queda do regime colonial acabou a censura aos programas, mas os locutores não tinham ainda liberdade absoluta. Reinava o medo permanente de demissões e nenhum programa poderia ser difundido se incluísse o nome “Portugal”. Os discos de música portuguesa estavam completamente excluídos da programação. Por essa razão um oficial goês que trabalhava na Rádio em Bombaim foi destacado para Goa a fim de seleccionar os discos que podiam ser difundidos. Se um disco continha o nome Portugal, esse disco era riscado com canivete para nunca mais ser tocado. Muitos discos foram colocados no espaço exterior das instalações da Rádio para serem destruídos embora muitas pessoas os tivessem recolhido para juntar às suas coleções privadas. Mesmo assim centenas de discos foram destruídos perdendo-se, com isso, uma valiosa coleção pública.

Com o fim da ditadura em Portugal, no dia 25 de Abril de 1974, e com o posterior restabelecimento das relações diplomáticas entre Portugal e a União Indiana a 31 de Dezembro do mesmo ano, a situação alterou-se significativamente. As relações diplomáticas estavam cortadas desde 25 de Julho de 1955 na sequência da tomada dos territórios de Dadrá e Nagar Aveli pelas tropas indianas. E mesmo após a passagem de Goa, Damão e Diu para a soberania indiana, o governo português nunca reconheceu a perda dos territórios, tendo mantido ativos os lugares parlamentares para dois deputados da Índia Portuguesa até ao fim da ditadura. Este processo criou tensões evidentes que eram também sentidas na rádio, razão pela qual qualquer menção a Portugal, incluindo à sua música, estava completamente

vetada. Progressivamente essa tensão foi sendo aliviada e hoje os locutores têm uma maior liberdade de expressão e os programas são planeados numa forma mais equilibrada.

Renascença

Em 1974, após o restabelecimento das relações diplomáticas entre Portugal e a Índia, a All India Radio viu-se na necessidade de nomear um oficial que ficasse encarregado do programa em português que até então era dirigido por um oficial goês vindo de Nova Delhi. Apresentei-me a concurso e fui selecionado para o Posto de Programa Executivo tendo a cargo o programa em português e outros programas da música ocidental. Tomei posse no dia 1 de Abril de 1975 e daí por diante tentei organizar o programa Renascença numa maneira atraente para os ouvintes da língua portuguesa, convidando os amadores da língua de Camões para participar. Eram eles, doutores, advogados, jornalistas, funcionários públicos, alunos de escolas onde a língua portuguesa era ainda ensinada, entre outros que participavam através de palestras, recitando poemas, lendo contos ou cantando. O programa Renascença ia para o ar em todas as sextas-feiras das 21:30 às 22:00 horas e grande parte dos seus registos estão arquivados no arquivo da All India Radio, em Goa.

Com a minha saída da All India Radio em 1995 o Programa Renascença foi-se desvanecendo sobretudo por falta de participantes. Mas em 28 de Janeiro de 2018 foi reativado por iniciativa do historiador Óscar de Noronha. O programa vai para o ar no último domingo do mês às 14:30 tendo uma duração de 30 minutos.



Figura 2. Marca digital do programa Renascença, dirigido e produzido por Óscar de Noronha.

Neste momento a minha relação com a *All India Radio* passa por uma colaboração voluntária na digitalização do que designo por “arquivo da saudade”. Este arquivo inclui gravações de muitos artistas goeses que aqui deixaram registadas as suas canções, contos, palestras, programa de variedades para as gerações vindouras. Nele podemos ouvir programas integrais em língua portuguesa como aquele organizado pelo Professor Carlos Xavier especialmente dedicado aos ouvintes de Damão em 1982, os indicativos dos diferentes programas, cantores renomados de Goa como Milucha da Veiga Coutinho cantando a bem conhecida “Cartas de Amor”, ou Juliana Monteiro Cordeiro cantando “O meu menino é d’oiro”, a voz de Imelda Távora, uma das figuras mais emblemáticas da rádio associada ao programa “*Your favourites*”, - um programa de discos pedidos -, ou a comunidade africana de Angola e

Moçambique residente em Damão cantando os Louvados que são hinos ao menino Jesus entoados na altura do Natal. O arquivo conta ainda com a voz do ex-governador de Goa, o Almirante Vassalo e Silva quando visitou Goa em 1980. No que diz respeito à música comercial o arquivo da *All India Radio* conta com mais de 10 mil discos de 45 rpm, 33 rpm e 78 rpm cujo processo de digitalização está em curso.

Orquestra Guanabara de Radamés Gnattali na Rádio Municipal de Buenos Aires 1941: narrativas tácitas de acervos sonoros entre memórias e esquecimentos

Rafael Velloso

Resumo

Este artigo trata dos bastidores que envolveram a produção da segunda temporada do programa *Hora del Brasil*, transmitido pela Rádio Municipal de Buenos Aires, que teve como principal atração o compositor, arranjador e pianista Radamés Gnattali. O programa, realizado no ano de 1941, teve como pano de fundo histórico a Segunda Guerra Mundial e o regime do Estado Novo no Brasil. Como resultado do trabalho de campo conduzido na Argentina no primeiro semestre de 2017, buscamos através da etnografia nos acervos tal como propõe Cunha (2004), Dirks (2002), Trouillot (1995), Ketellar (2001) e Comaroffs (1991) analisar as narrativas tácitas presentes nos acervos através da consulta de pesquisadores e arquivistas e da análise de crônicas e críticas de revistas especializadas em busca dos vestígios sonoros e documentais dos programas e da passagem de Gnattali pela capital argentina. Por conta da escassez de fontes sonoras sobre esta temática no país vizinho, um dos aspectos metodológicos importantes da pesquisa foi a análise realizada a partir dos relatos orais de pesquisadores, além das reportagens publicadas pela imprensa especializada, a fim de indicarmos qual teria sido a recepção dos programas produzidos por Gnattali.

Palavras-chave: Rádio, Memória, Radamés Gnattali, Rádio Municipal de Buenos Aires.

Considerações iniciais

O programa *Hora del Brasil*, inaugurado em 1940 na rádio El Mundo com o objetivo de estreitar as relações comerciais com o país vizinho, passou a ser produzido pela Rádio Municipal de Buenos Aires em 1941, tendo como convidado principal o compositor e pianista brasileiro Radamés Gnattali (1906-1988). Em plena Segunda Guerra Mundial e sob a vigência do regime de Estado Novo no Brasil, o país apostou numa política internacional de integração com os países vizinhos, para a qual a rádio - e em particular a música - teve um papel fundamental. Este texto propõe uma análise sobre como esta representação cultural foi recebida no contexto político em que o programa *Hora del Brasil* estava inserido e como os acervos das rádios brasileiras e platinas se posicionaram entre a preservação e o esquecimento de parte da memória deste período, posicionamento este que viria a resultar na degradação e fragmentação dos arquivos sobre a música brasileira na radiofonia argentina. Para avançar nessas análises recorreremos às pesquisas desenvolvidas em ambos os países a partir dos campos da história cultural, da antropologia e da etnomusicologia em que a produção musical argentina e as representações identitárias a ela vinculadas de gêneros hegemônicos - como o tango ou o jazz - foram extensivamente documentadas e analisadas (Horvath 1986, 1988; Moreno 1989; Bosetti 1994; Pujol 1995, 2012; Ulanovsky 1995; Matallana 2006; Corti 2011 e Benzecry 2012).

Se por um lado foi possível encontrar um número considerável de pesquisas sobre música na radiofonia Argentina, a documentação e análise da rede de cooperação entre os países focada em programas de rádio sobre música popular brasileira durante o período da Segunda Guerra Mundial são bem escassas.¹⁶¹ Para darmos conta desta ausência de fontes e análises históricas, adotamos procedimentos metodológicos alternativos tanto para a coleta como para a análise de dados, tal como propõe o antropólogo Nicholas Dirks (2002). Em seu trabalho de campo, Dirks procura pôr em perspectiva o arquivo através de um olhar interdisciplinar, tratando-o não como apenas um repositório de documentos e fatos históricos, mas de produção de categorias de classificação. Tal perspectiva, que o autor define como uma pesquisa etnográfica nos arquivos, nos auxiliou a compreender como o material radiofônico, principalmente o de origem brasileira, era classificado, arquivado, descartado, ou até mesmo ignorado pelas instituições argentinas.

De acordo com os pesquisadores Trouillot (1995) e Comaroff (1991) é preciso ler o arquivo de forma a perceber como a ausência de registros de determinados dados históricos configuram uma contra tendência aos dados catalogados, permitindo assim desvelar os processos de silenciamento. O principal ganho desta perspectiva analítica, como aponta Zeitlyn (2001), é que ao adentrar nos acervos os pesquisadores procuram pensar de forma

¹⁶¹ Para realizar esta pesquisa pude contar com uma generosa e ampla rede de pesquisadores brasileiros e argentinos que me auxiliaram no mapeamento dos colaboradores e dos acervos disponíveis para consulta. Agradeço desde já a contribuição de alguns deles; do colega Luís Fernando Hering Coelho, que me ajudou também na revisão deste texto para a publicação, da minha parceira Diana Rios que participou da pesquisa de campo, além de Cristiano Kolinsky, Raquel Aparício, Carlos Ulanovsky, Martín Carlos Longo, Sergio Pujol, Ricardo Saltón, Pablo Kohan, Federico Lindenboim, Andrea Matallana, Graciela Restelli, Juliana Guerrero, Marita Fornaro, Mirta Varela, María Inés de Torres, Berenice Corti, Luis Ferreira e Claudio Korembli.

dialógica, analisando simultaneamente os dados a partir de uma perspectiva ética eêmica, analisando tanto os documentos como o histórico e a política institucional relacionada às coleções que os configuram.

No caso específico desta pesquisa, a varredura nos periódicos especializados em radio-difusão na Biblioteca Nacional da Argentina, além da pesquisa em outras instituições das autarquias municipais e federais como a Biblioteca Esteban Echeverría da Legislatura municipal, o Museu do Tango e a Biblioteca do Congresso Argentino se apresentaram como uma ferramenta complementar fundamental para recuperarmos dados importantes desta produção em contraste com as informações que não foram reveladas, ou mesmo que não figuram entre os dados oficialmente catalogados nos acervos das rádios.¹⁶²

A pesquisa de campo realizada no primeiro semestre de 2017, apesar de ter sido de curta duração, teve como resultado alguns documentos com informações bem relevantes, considerando que os acervos sonoros sobre a radiofonia argentina nas décadas de 1940 e 1950 foram praticamente ignorados pelas administrações públicas.

Apesar de restrito, este material pode, finalmente, revelar em parte qual teria sido a recepção dos programas produzidos por Gnattali, bem como a sua atuação como compositor em concertos na capital argentina. A leitura destes documentos, somada às entrevistas realizadas junto aos responsáveis pelas instituições e pela guarda dos documentos, nos ajudaram a compreender tais territórios como locais onde a informação poderia ser acessada de forma incompleta, uma vez que a narrativa construída pela leitura desta documentação foi diversas vezes interrompida devido às lacunas na documentação oficial dos acervos radiofônicos, ocasionada pela perda dos originais, pela ausência de registro de determinados programas ou pela própria fragmentação do acervo, que passou por um processo de reformulação do seu papel na rádio.

A constatação desta seletividade no registro, seleção e guarda dos materiais, tal como apontada pelos colaboradores, foi de grande importância para a pesquisa, na medida em que permite perceber que estes foram arquivos constituídos a partir de perspectivas políticas muito claras em que determinadas historicidades foram suprimidas. Acerca de tais processos, a antropóloga brasileira Olívia Maria Gomes da Cunha, citando indiretamente Foucault (1986) em artigo que trata da ordenação, seleção, identificação e classificação dos papéis de Ruth Lande (2004:292), afirma: “é preciso conceber os conhecimentos que

¹⁶² Um exemplo desta produção é a publicação da revista e Guia Cultural de Buenos Aires de março de 1981, localizada na biblioteca Esteban Echeverría, pertencente à legislatura da cidade, onde encontramos um artigo publicado pelo jornalista Daniel Chirom sobre o arquivo sonoro da Rádio Municipal de Buenos Aires LS1. No artigo o jornalista exalta a importância e pioneirismo da emissora, e descreve um acervo sonoro de grande importância com 17 mil LPs e duas mil fitas de rolo, além de equipamentos modernos de digitalização a fim de salvaguardar os discos de 78 rpm. Dos 17.000 discos do acervo, o jornalista aponta a existência de 70% de música clássica e 30% de música popular, confirmando a importância cultural, educativa e de entretenimento da emissora. Sobre os registros sonoros, o artigo revela que os mesmos teriam sido realizados apenas a partir da década de 1960 no sótão do Teatro Colón e que tal material estaria sendo digitalizado pelos arquivistas da rádio.

compõem os arquivos como um sistema de enunciados, verdades parciais, interpretações histórica e culturalmente constituídas — sujeitas à leitura e novas interpretações”.

Foi justamente esta a perspectiva adotada neste reestudo da temporada de Gnattali em Buenos Aires em 1941; tal perspectiva nos revelou uma nova leitura de sua aventura na capital argentina, já descrita em sua biografia feita por Barbosa e Devos (1985), tanto em relação à sua produção como compositor, quanto ao formato e ao impacto de tais programas para as políticas culturais do governo brasileiro. A fim de compreendermos melhor a participação de Gnattali no projeto de radiodifusão financiado por empresários brasileiros ligados à exportação de café e a importância deste projeto para as políticas internacionais do governo de Vargas, foi preciso pôr em perspectiva o contexto político e econômico brasileiro, marcado pela necessidade de encontrar no país vizinho um parceiro estratégico. Tal estratégia adotada pelo Brasil é compreendida pela historiografia brasileira a partir das relações institucionais operadas por meio das políticas pan-americanas: os Estados Unidos esperavam que o Brasil exercesse o papel de liderança na América do Sul, amenizando eventuais divergências em relação ao conflito mundial, tal como a não adesão do governo argentino aos planos dos aliados.

Neste contexto histórico, além do conflito armado, outro campo de batalha surgia em todo o continente, exigindo dos países um controle e uma maior definição de suas políticas culturais: a radiodifusão comercial, como descrito por Golin e Abreu (2006). A batalha sonora que era travada através das ondas curtas no continente americano visava conter a propaganda política e cultural da Alemanha, Itália e Japão na América do Sul¹⁶³. Tal preocupação se fundava pelo fato de que o Brasil e seus países vizinhos dispunham neste momento de uma larga parcela de sua população composta de imigrantes de origem japonesa, italiana e alemã, o que fez com que os sistemas de transmissão em ondas curtas fossem considerados como estratégias de guerra e política de estado, incluindo um expressivo investimento econômico em conteúdo e novas tecnologias.

Uma vez apresentados os contextos e metodologias utilizadas na construção desta pesquisa, relacionadas a uma leitura plural deste evento radiofônico importante para a historiografia sul-americana, podemos então passar a abordar brevemente os principais temas que serão tratados neste artigo.

No primeiro tópico iremos apresentar os bastidores da produção da segunda temporada do programa *Hora del Brasil* na Argentina entre abril e julho de 1941. Tal análise será feita com base na revisão da historiografia sobre rádio no Brasil a partir dos acervos de periódicos e das rádios brasileiras que felizmente tiveram sua memória preservada. Trataremos ainda neste tópico de parte da trajetória de Gnattali no que se refere à sua atuação na

163 As transmissões em ondas curtas diretamente da Alemanha, Itália e Japão que alcançavam todo o continente americano duraram por toda a Segunda Guerra e eram realizadas em seus idiomas originais, o que fez com que o governo de Vargas proibisse transmissões em língua estrangeira no país (Velloso, 2015).

Rádio Nacional e sua participação na rede de intelectuais e compositores que possibilitaram sua atuação em eventos internacionais representando o Brasil.

No tópico seguinte analisaremos os arquivos argentinos - em especial os bastidores da produção do programa *Hora del Brasil* -, abordando o seu histórico de criação, manutenção e recepção, bem como a dimensão e alcance das políticas culturais brasileiras no país vizinho. Apresentaremos ainda neste tópico algumas informações importantes sobre o contexto de transmissão do programa, tais como a posição da Rádio Municipal de Buenos Aires entre as empresas de radiodifusão do país.

No último tópico, buscaremos refletir sobre qual teria sido a recepção dos programas e o alcance da representação sonora trazida por Gnattali como arranjador e compositor através da análise de diferentes fontes documentais. A fim de compreendermos tal alcance, foram analisados o papel da Rádio Municipal de Buenos Aires e o da Editora Ricordi que publicou as composições que Gnattali estreou na Argentina, bem como os bastidores dos programas que envolveram a contribuição de políticos, empresários, críticos, jornalistas e de uma rede de compositores, cantores e rádio-atores que se relacionam diretamente com esta temporada de Gnattali em Buenos Aires.

O intercâmbio cultural radiofônico como instrumento de difusão cultural

A fim de compreendermos melhor como as atividades de Gnattali enquanto compositor e arranjador o qualificaram para atuar em projetos culturais implementados pelo governo Varguista¹⁶⁴, é preciso analisar as redes que possibilitaram a sua ascensão profissional, composta de importantes representantes da classe média intelectual e artística, como Cândido Portinari, Augusto Meyer e Mário de Andrade. Nesse contexto, a ação dos intelectuais nos quadros do governo estadonovista serviu para pôr em pauta a música folclórica e a cultura popular na construção de uma nova identidade nacional, por meio de representações que alguns pesquisadores, tais como Vianna (1995), Ridenti (2004), Oliveira (2007) e Napolitano (2014), identificam como um exercício de “figuração do outro”. Este “outro”, por sua vez, estaria ligado à ideia de uma identidade nacional pautada pela cultura popular, utilizada inicialmente pelos escritores ligados ao projeto do governo. Seguindo a mesma proposta de análise histórica, poderíamos propor que tal figuração tenha inspirado também compositores, arranjadores e produtores na busca de uma “sonoridade imaginada” que, utilizada

na radiodifusão comercial, teria ajudado na criação do estilo e da sonoridade orquestral proposta por Gnattali, cujo alcance e repercussão iremos discutir neste artigo.

A Semana de Arte Moderna de 1922, que escolheu o folclore como elemento-chave das produções foi, do ponto de vista estético-musical, um dos movimentos culturais parcialmente assimilados pelo projeto político de Vargas. Segundo Facina (1997), a corrente estética do modernismo brasileiro, que inicialmente pregava o cosmopolitismo e o universalismo nas artes, passou, na sua versão nacionalista, a atrair a atenção dos políticos do

164 O período conhecido como Varguista, conduzido por Getúlio Vargas, foi um dos mais longos da história da república brasileira e durou de 20 de julho de 1934 a 29 de outubro de 1945.

novo regime. Consequentemente, os intelectuais que faziam parte do movimento ou se identificavam com ele passaram a ser convidados para os quadros do governo.

O compositor Francisco Mignone e o regente Walter Burle Marx foram ativos colaboradores de projetos promovidos pelo governo, como as gravações para a Feira Mundial de Nova York em 1939 e os festivais de música que aconteceram nesse evento. Heitor Villa-Lobos, que participou como um dos principais compositores da coleção, atuava desde 1932 na coordenação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), secretaria do governo de Vargas responsável pelo treinamento de professores do ensino básico, especializado em música folclórica e responsável por grandes apresentações corais com os alunos e professores que exaltavam os valores cívicos brasileiros. Villa-Lobos, além de atuar no programa de ensino musical oficial de Vargas, assessorou o governo coordenando algumas missões e embaixadas musicais no exterior como parte do esforço do governo brasileiro de ampliar suas relações comerciais e sua influência internacional.

Radamés Gnattali, por sua vez, trilhou um caminho mais longo e sinuoso no que diz respeito à sua atuação nos quadros oficiais. Após ver fracassadas as suas tentativas de dedicação exclusiva à carreira de concertista e compositor erudito, passou a atuar como pianista e arranjador de música popular em empresas de mídia criadas mediante investimento norte-americano, tais como a RCA-Victor e a Rádio Nacional. Após um longo período trabalhando como independente, Gnattali obteve certa estabilidade profissional ao ser contratado em 1936 pela Rádio Nacional, que, após o processo de estatização ocorrido em 1940, passou a ser controlada pela máquina de propaganda de Vargas e chegou a ser considerada a principal emissora do país. Na rádio, Gnattali mudou rapidamente de status profissional, passando de pianista a arranjador e diretor musical. Essa posição foi decisiva para a criação de uma sonoridade brasileira que converteria o músico em uma das referências na construção da identidade musical do projeto político estado-novista.

Um dos aspectos principais da produção de Gnattali para a Rádio Nacional foi a qualidade dos arranjos com o uso de modernas técnicas de orquestração e a originalidade da formação instrumental que mesclava instrumentos das *big bands* norte americanas com instrumentos da música popular brasileira tais como cavaquinho, violão e pandeiro presentes no choro e no samba. Estas técnicas, descritas por Bessa (2010), e elogiadas por diversos compositores e radialistas da época, levaram-no a dirigir outras orquestras de gravadoras e rádios nesse período. Tanto na criação de novas obras e repertórios dos programas como na direção musical e artística da Orquestra da Rádio Nacional, seu principal foco de interesse era a criação de uma linguagem para a música popular brasileira voltada para uma formação orquestral. Estas eram as principais razões pelas quais Gnattali foi convidado a atuar nos projetos culturais internacionais apoiados pelo governo, principalmente pelo alcance de suas produções para rádio. A fim de compreendermos melhor o contexto de chegada de Gnattali à Argentina, é fundamental considerarmos a importância de sua produção como um dos principais arranjadores da Rádio Nacional para além das fronteiras brasileiras. O fator principal para este reconhecimento deve-se ao fato de que os programas que Gnattali

produziu em parceria com Almirante¹⁶⁵ na Rádio Nacional eram regularmente transmitidos desde 1939 em ondas curtas para os países vizinhos, o que fez com que seu trabalho como arranjador fosse conhecido pelos ouvintes argentinos antes de sua visita.

A fim de atender aos protocolos de cooperação¹⁶⁶ firmados entre os governos brasileiro e estadunidense para a América Latina, o compositor Heitor Villa-Lobos organizou algumas apresentações no Uruguai e Argentina com um trio de câmara a fim de apresentar, além de suas obras mais conhecidas, as obras do jovem compositor brasileiro Radamés Gnattali. A esta viagem – com forte repercussão para Gnattali – foi dado o nome de Embaixada Musical Brasileira e para o corpo artístico foram escalados, além de Villa Lobos como representante do governo brasileiro, o pianista Arnaldo Estrela, o violinista Oscar Borgerth e o violoncelista Iberê Gomes Grosso.

Em 26 de novembro de 1940 o jornal “A Noite” publicou a notícia “Artistas Brasileiros no Prata”. A notícia traz a tradução, feita pelo periódico brasileiro, do texto do importante crítico musical argentino Gastón Talamón, que havia sido publicado no jornal “A Prensa” na ocasião da passagem desta embaixada pelo Teatro Colón em Buenos Aires. Além das críticas elogiosas aos concertos de Gnattali, o jornalista argentino nos revela também a importância do trabalho de pesquisa que Gnattali desenvolveu com Almirante na Rádio Nacional do Brasil e que acabou conquistando a admiração e reconhecimento do público argentino. A estreia de Gnattali na capital argentina foi tão positiva que meses depois o compositor foi recebido com honrarias, sendo prontamente lembrado por Talamón por sua participação na Embaixada Musical Brasileira:

Teatro al Dia - RADAMÉS GNATTALI - Chegou ao nosso país e se apresentará amanhã, dirigindo um grupo de vinte e dois professores da Rádio Municipal, o ilustre compositor brasileiro Radamés Gnattali, que conhecemos há pouco tempo, em uma audição que ofereceu no Colón o mestre Villa-Lobos, um trio interessante. O maestro Gnattali já tem uma produção abundante e de qualidade singular que se destaca entre os valores jovens do país vizinho, comprometido por um longo tempo em uma empresa plausível de difusão e troca artística.¹⁶⁷

Esta nota, publicada na ocasião da chegada de Gnattali a Buenos Aires, nos revela também a importância da Embaixada Musical Brasileira presidida por Villa-Lobos para o reconhecimento internacional da produção de Gnattali como compositor. Tal reconhecimento

¹⁶⁵ Almirante (1908 -1980) foi um cantor, compositor e radialista brasileiro que atuou juntamente com Gnattali em diversos programas sobre música folclórica na Rádio Nacional. Os roteiros criados pelo radialista acabaram sendo utilizados por Gnattali em alguns dos programas que coordenou na Rádio Municipal de Buenos Aires, como ele mesmo revela em entrevista para a revista argentina Sintonia, em abril de 1941.

¹⁶⁶ Os protocolos de cooperação que foram assinados pelos governos brasileiro e estadunidense via União Pan Americana, consistiram em acordos para a realização de programas de rádio e apresentações públicas voltadas para a difusão da música artística originalmente americana em todo continente.

¹⁶⁷ Jornal Crítica, quarta-feira, 16 de abril de 1941 (tradução nossa).

fez com que Gnattali tivesse sido nomeado no ano anterior para a Academia Brasileira de Música, também presidida por Villa-Lobos. Alguns meses depois de sua nomeação, Gnattali seria procurado pelo presidente do Lloyd Brasileiro¹⁶⁸ e produtor do programa *Hora del Brasil*, Aníbal Loureiro, para conduzir a orquestra que seria formada no ano seguinte especialmente para o programa.

A importância da agência de Villa-Lobos para a concretização do projeto de intercâmbio cultural pode ser comprovada pela reportagem publicada pelo Jornal “A Noite” em 6 de dezembro de 1940, que noticiou um encontro promovido por Villa-Lobos, em que estavam presentes além de Gnattali, o embaixador brasileiro no Uruguai, Baptista Lusardo, e Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do Ministério da Educação, dentre outras personalidades da classe política carioca. Neste encontro, além do produtor do programa, Aníbal Loureiro, também estava presente um dos principais articuladores do intercâmbio radiofônico entre o Brasil e Argentina: o embaixador José de Paula Rodrigues Alves. Pela proximidade da data de realização do encontro, dia 6 de dezembro, com aquela em que Gnattali solicitou sua licença na Rádio Nacional, 5 de janeiro, poderíamos inferir que teria sido neste encontro que Loureiro fez o convite a Gnattali para a sua participação na temporada na Argentina.

O empresário vinha de forma frequente ao Rio de Janeiro, então capital do Brasil, a fim de articular as políticas culturais no país vizinho. Os programas, apesar de bastante apreciados pela audiência, foram pouco vinculados aos produtos comerciais brasileiros. Segundo os empresários, mesmo sendo responsável por um aumento nas exportações destes produtos, o programa não obteve o resultado esperado, sendo cancelado pelas administrações seguintes a partir do ano de 1943. Tais questões relacionadas ao desempenho do programa e das exportações brasileiras para o país vizinho foram amplamente documentadas pela imprensa brasileira a partir de 1940 e publicadas pelo jornal “A Noite” até o ano de 1943, quando o programa foi encerrado.

A leitura que trazemos deste contexto político, cultural e econômico é a de que a ascensão de Gnattali como compositor e arranjador de uma produção sonora veiculada pela mídia como parte da construção da identidade brasileira possibilitou o convite ao compositor brasileiro, sendo que o êxito dos programas – ao menos em seu aspecto artístico – se deve justamente à repercussão desta política cultural brasileira em um contexto geopolítico importante para os países identificados com a política do pan-americanismo. Tendo analisado os bastidores que envolveram a participação de Gnattali na política cultural brasileira para a radiodifusão comercial, passaremos agora a descrever como era o sistema de radiodifusão argentino e como ocorreu o projeto de intercâmbio cultural brasileiro através do sistema de radiodifusão daquele país.

168 Companhia estatal brasileira responsável pelo comércio internacional marítimo.

Nos bastidores da Rádio Municipal de Buenos Aires

O programa *Hora del Brasil* foi inaugurado em 1940 pelo Lloyd Brasileiro e o Departamento Nacional do Café¹⁶⁹ na rádio El Mundo de Buenos Aires, com a direção do dramaturgo e diretor de radionovelas brasileiro que se radicou na capital Argentina, Oduvaldo Vianna. O programa contou com várias participações de cantores e artistas brasileiros via ondas curtas, tais como Carmen Miranda, transmitido diretamente de Nova York.

Hora do Brasil, que durou aproximadamente quatro anos, foi transmitido por três diferentes rádios argentinas: El Mundo, Radio Municipal de Buenos Aires e Splendid. Em cada rádio o programa foi dirigido por um maestro distinto. Na rádio El Mundo, uma das mais equipadas e populares na época, contou com a direção do maestro Hermann (*sic*)¹⁷⁰, que dirigiu a Orquestra Amazônica, integrada por músicos argentinos. Em 1941 o programa foi transferido para a Rádio Municipal de Buenos Aires e teve sua parte musical totalmente reformada, sendo conferida a direção ao maestro Radamés Gnattali. Já nos dois últimos anos, tal função coube ao maestro e compositor gaúcho Ernani Braga que teve novamente de contar com músicos argentinos para compor a orquestra, sendo que sua participação se deu até o encerramento das atividades do programa em 1943, como abordado por Grovermann (2011).

Todas as temporadas foram mantidas pelo governo brasileiro e financiadas por seus parceiros comerciais como o Departamento Nacional do Café, além de outros empresários ligados ao Lloyd Brasileiro. Em sua segunda temporada, o programa apresentou importantes mudanças: ao invés de contar apenas com músicos locais e com algumas participações de artistas brasileiros via ondas curtas, passou a receber o reforço de músicos e cantores brasileiros trazidos especialmente do Rio de Janeiro, além do maestro, arranjador e compositor Radamés Gnattali. Estas mudanças demandaram um grande investimento técnico e artístico por parte dos empresários brasileiros.

A partir das análises das reportagens publicadas no Brasil e na Argentina sobre a temporada, confirmamos que Gnattali conseguiu levar consigo alguns músicos da orquestra necessários para os arranjos que tinha feito para os programas, como o baterista Lucia-

169 Autarquia federal vinculada ao Ministério da Fazenda e ao ministério das relações exteriores, criada em fevereiro de 1933, para eliminar a ação dos representantes de produtores dos estados e estabelecer um programa nacional que coordenava a aquisição, armazenagem e exportação do café brasileiro.

170 O nome completo do maestro não aparece nas reportagens sobre a estreia do programa. Contudo, buscando em pesquisas relacionadas à música e ao teatro em Buenos Aires em 1940, encontramos a pesquisa da historiadora argentina Glocer (2019) que descreve a atuação de um maestro alemão chamado Hermann Ludwig. Segundo a pesquisadora, Ludwig – que era judeu nascido na Alemanha – se refugiou na Argentina, após ter passado pelo Brasil e ser perseguido por sua origem judaica. Na Argentina, Hermann acabou atuando como maestro e arranjador em teatros e rádios neste mesmo período obtendo um grande êxito. Inferimos, portanto, que no caso do programa da Rádio Municipal, a condução do programa poderia ter sido conferida ao próprio Hermann Ludwig, e sua identidade teria sido abreviada justamente por conta da política de perseguição aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

no Perrone, que o acompanhava desde as gravações para gravadora RCA Victor. Perrone aparece como uma das atrações do recital realizado em 10 de junho de 1941 no Instituto Argentino de Cultura Integral, conforme anunciado quatro dias antes no jornal *La Prensa*.

A Orquestra Guanabara que Gnattali então formou na Argentina consistia em uma formação mista composta de músicos brasileiros e argentinos. Tal informação foi confirmada pelo compositor em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 28 de agosto de 1985. Após explicar como ocorreu o convite, feito em um bar¹⁷¹ pelo produtor do programa, Dr. Aníbal Loureiro, Gnattali conta que antes de aceitar o convite viajou com o produtor para a Argentina a fim de conhecer as instalações e a orquestra. Gnattali revela que a orquestra argentina não tinha condições de realizar o trabalho, desta forma teve de convocar alguns músicos brasileiros que trabalhavam com ele na orquestra *All Stars* da Rádio Nacional. Segundo Gnattali:

Aí eu levei o Luciano de bateria, levei o Zacarias de primeiro saxofone alto, levei o Fernando Herman de violino, e o Marino Picinalli, piston. Para tocar o terceiro pistom, eu quis que ele fosse tocar terceiro pistão, não era primeiro não, porque num conjunto de três pistons, três trombones, o principal pistom é o terceiro, que une os dois né? Aí o pessoal achava graça naquilo. Não, ele vai tocar o terceiro. Aí eles foram para lá, eu fiquei oito meses. Depois eles vieram embora, eles tocavam numa boate lá né? Eles tocavam ainda de noite, numa boate.¹⁷²

Em seu depoimento, Gnattali explica ainda que os músicos brasileiros aproveitaram a viagem para tocar todas as noites após a transmissão radiofônica na boate *Embassy* na capital argentina, junto a uma conhecida orquestra de jazz local. Este relato nos possibilita, além da confirmação de quais teriam sido os músicos brasileiros convocados, analisar uma certa desconfiança de Gnattali em relação à proposta artística inicialmente feita pelo empresário brasileiro. Tal atitude nos revela, por outro lado, o alto investimento necessário para levar músicos e o arranjador do Brasil, resultando em uma melhora significativa do programa nesta temporada.

Outrossim localizamos, através das matérias das revistas argentinas sobre o programa, a participação de quatro cantoras líricas brasileiras de destaque internacional: Cristina Maristany, Bidu Sayão, Maria Kareska e Alicinha Ricardo, que foram especialmente do Brasil

171 Inferimos que o bar que Gnattali se refere teria sido o mesmo citado pelo Jornal "A Noite" em nota publicada em 6 dezembro de 1940. A nota relata o encontro promovido pelo maestro Villa-Lobos com a presença de várias personalidades da sociedade carioca, quando então Gnattali teria sido apresentado ao produtor Anibal Loureiro.

172 Transcrição do depoimento de Radamés Gnattali ao MIS em 28 de agosto de 1985 trecho em 1h 26' 52" da referida entrevista.

para participar do programa. A participação de cada uma contou com uma grande cobertura da imprensa especializada. Para além das cantoras, o programa contou também com a participação de mais dois artistas brasileiros: Cândido Botelho e Odyr Odilon, cantores e radioatores que trabalhavam nas rádios cariocas neste período e que foram chamados para fazer os números de música popular, papel normalmente conferido a Almirante, que interpretava as canções nos programas de Gnattali na Rádio Nacional.

Apesar de ser bem divulgado em diversos jornais e revistas argentinos, o programa *Hora del Brasil* foi transmitido em sua segunda temporada por uma das empresas de radiodifusão de menor projeção nacional, a Rádio Municipal de Buenos Aires. A rádio, que era estatal, estava vinculada ao orçamento municipal e fazia as suas transmissões diretamente do porão do Teatro Colón. Sua programação destoava das demais rádios, pois se focava em óperas italianas que eram transmitidas ao vivo no teatro. A rádio era constantemente alvo de críticas da audiência devido a interrupções frequentes em sua programação. Tal inconstância foi foco de uma nota publicada em abril de 1941 na revista *Sintonia*, em que o editorial analisava a difícil situação da emissora. Segundo a nota da revista, a Rádio Municipal estaria dentre as rádios argentinas que menos se destacava, pela pouca consistência de sua programação, mesmo dispondo de boas capacidades técnicas e um transmissor de última geração, o melhor existente no país na época. A partir de 1941, a imprensa especializada passou a noticiar o ressurgimento da rádio, que melhorou sua programação em diversos aspectos, tanto técnicos como artísticos, com ajuda financeira do Departamento Nacional do Café do Brasil.

Durante a pesquisa de campo em 2017, tivemos a oportunidade de visitar a Rádio Municipal, que conta hoje com uma estrutura bem distinta. Com sede própria e moderna, a rádio, que foi rebatizada como Radio de La Ciudad, conta uma programação de grande diversidade cultural. Em nossa visita em 2017, focada na pesquisa de campo sobre o programa dirigido por Gnattali, fomos atendidos pela subgerente de operação de conteúdos, Raquel Aparício. Apesar de estar naquele momento trabalhando em um projeto de recuperação de parte do acervo da rádio, Aparício não pôde localizar nenhum documento ou gravação relacionada ao programa.

Segundo a subgerente, o material de que dispunham, produzido nas décadas de 1940 e 1950, era inteiramente relacionado aos programas de ópera que eram transmitidos desde os porões do teatro Colón. Aparício então nos orientou a procurar um ex-diretor da rádio e pesquisador que teria publicado alguns livros sobre a história da rádio. Contudo, ao contactarmos o Sr. Carlos Ulanovsky, ex-diretor da Rádio Municipal entre 2003 e 2006, a respeito da existência deste material, ele foi categórico; "Eu não tinha conhecimento, até a sua mensagem, deste programa da Municipal nem referências de quem foi o seu maestro. Busquei no meu livro sobre a história da rádio e não apareceram nem o programa nem o maestro" (Ulanovsky 2017). Ulanovsky, apesar de não ter nenhuma informação sobre o programa e de deixar claro que por conta das administrações anteriores o acervo da rádio teria sido reduzido, assim como a importância da emissora, indicou o contato de um ex-operador de áudio da rádio, a fim de esclarecer a dúvida.

O Sr. Martin Carlos Longo, que foi um dos primeiros operadores de áudio da Rádio Municipal, foi contratado pela primeira vez durante os anos de 1950, e consagrou-se como um profundo conhecedor dos acervos e dos sistemas de gravação utilizados pela rádio. Em entrevista concedida por telefone, Longo nos revelou que as gravações dos programas radiofônicos praticamente não existiam neste período na Argentina (1940 - 1950). Segundo o ex-funcionário, o equipamento de gravação disponível quando ele próprio foi contratado como funcionário da emissora na década de 1950, resumia-se a um gramofone, que por suas limitadas possibilidades técnicas, foi utilizado pouquíssimas vezes¹⁷³. Ao ser questionado sobre a prática de registro em discos de programas radiofônicos, Longo nos revelou que tais registros não foram realizados neste período. Foi somente a partir dos anos de 1960 que ele próprio deu início ao registro dos programas de rádio de forma mais sistemática, em fitas de rolo.

Longo, como os demais radialistas Sergio Pujol, Ricardo Saltón, Pablo Kohan e os pesquisadores Federico Lindenboim, Andrea Matallana, Juliana Guerrero, Marita Fornaro, Mirta Varela, Maria Inés de Torres, Berenice Corti, Luis Ferreira e Claudio Korembli, contatados durante a pesquisa de campo, foram unânimes em apontar o desconhecimento total sobre o programa e sobre o compositor brasileiro. Da mesma forma, afirmaram que seria muito improvável localizar qualquer gravação das rádios argentinas neste período. Dois motivos centrais para este vazio nos acervos públicos argentinos foram apontados pela maioria deles: o pouquíssimo investimento no registro e preservação deste material e o descaso com a memória da música popular e radiofônica, considerada como de entretenimento e portanto desvalorizada pelos funcionários públicos que atuaram nos acervos e instituições de memória durante a ditadura militar argentina.

Se por um lado não foi possível localizar os registros sonoros dos programas, a recepção dos programas pode ser analisada através da crítica especializada por meio de revistas como a *Sintonia*, que deu destaque ao programa *Hora del Brasil* de Gnattali em sua coluna de estreias publicada em abril de 1942. Tal cobertura foi também destacada pelos colaboradores que indicaram que outros números desta mesma revista poderiam dispor de mais informações sobre o programa. Assim, pudemos localizar uma crítica ao programa no editorial que classificava os programas estreados em 17 de abril de 1941 através de um sistema de pontuação.

A pontuação atribuída pelo editorial aos programas variava entre: “zero – ruim”, “25 – medíocre”, “50 – discreta”, “75 – boa” e “100 – excelente”. Uma tabela junto ao editorial indicava ainda quais eram os critérios utilizados no sistema: “25 pela interpretação musical”, “25 pelo material literário e artístico”, “25 pela apresentação e harmonia do conjunto” e “25 pela ‘fatura’ ou eficácia do material publicitário”.

O programa *Hora del Brasil* de Gnattali na Rádio Municipal LS1 obteve 79,66%, uma das pontuações mais altas da semana. As descrições dos programas, cujo conteúdo descritivo

173 Inferimos que o equipamento teria sido utilizado para os registros de concertos de Ópera realizados no Teatro Colón, que estavam sendo recuperados pela funcionária que nos atendeu.

se assemelhavam às críticas musicais da época, vinham logo a seguir. Sobre a *Hora del Brasil* o editorial avalia da seguinte forma:

Em um estilo digno e elegante foi apresentado na quinta-feira 17 o novo elenco artístico composto pela Orquestra Guanabara, o cantor Cândido Botelho e a soprano Maria Kareska. A primeira, sob a batuta do maestro brasileiro Radamés Gnattali, mostrou méritos em uma apresentação de erudição e disciplina incomuns, respondendo com uma bela sonoridade a batuta do jovem compositor, que mostrou ter um domínio perfeito das nuances e profunda compreensão do papel a ser desempenhado por cada instrumento a fim de alcançar o melhor efeito. Destacou-se também a soprano ligeira Maria Kareska, bela voz e escola elegante. Ganhou calorosos aplausos da plateia - bem merecido, por sinal - o estreado Cândido Botelho, artista de plástica sensibilidade, excelentes dotes vocais e expressão pouco comum. Bem armado, o programa, com publicidade discreta e séria e com uma animação de sobriedade elegante, constitui a atração radiotelefônica mais positiva do momento. (Quinta-feira, 17 de abril às 20h30 e domingo, 20 de novembro às 12h30).¹⁷⁴

A avaliação da estreia do programa feita pela revista nos revela que, tanto em relação à qualidade técnica quanto artística, os programas dirigidos por Gnattali foram muito bem avaliados, o que nos faz pensar que além do investimento na contratação de músicos e de intérpretes brasileiros, poderia ter ocorrido por parte do Departamento do Café, de fato, um maior investimento em aparelhagem técnica e de transmissão, a fim de ampliar o alcance dos programas.

Além disso, a presença de atrações internacionais, tais como os cantores e atores da Rádio Nacional, com a participação de sopranos de renome internacional, prestigiava os programas, o que contribuiu para a boa aceitação da nova programação da emissora. O programa manteve uma audiência crescente com destaque na imprensa durante toda a temporada, incluindo de forma frequente a cobertura sobre as novas atrações internacionais vindas do Brasil, tais como as cantoras e os radio-atores que atuavam nas transmissões.

A segunda temporada do programa *Hora del Brasil* durou quatro meses, de 17 abril até julho de 1941. Apesar de não termos localizado qual teria sido a radiodifusão do último programa da série em julho, estima-se que a temporada terá terminado em meados desse mês, já que em 31 de julho a imprensa brasileira destaca o retorno do compositor ao Brasil. Gnattali é recebido no aeroporto com uma grande homenagem do público e dos funcionários da Rádio Nacional, exaltando a sua estada e as conquistas que fez no país vizinho, tal como narra a nota “Um brilhante artista que regressa” publicada no jornal *a Noite*, em 31 de julho de 1941.

O sucesso da atuação de Gnattali, contudo, não se restringiu aos programas: a sua produção como compositor teve destaque também em diversos concertos realizados durante a temporada, que tiveram o apoio do Instituto Argentino de Cultura Integral, como veremos

174 *Jornal Crítica*, quarta-feira, 16 de abril de 1941. (tradução nossa)

a seguir. A edição de suas harmonizações de temas folclóricos pela Editora Ricordi e o lançamento de tais obras nos concertos e programas de rádio desta temporada na Argentina teriam a importante função de garantir os direitos de arrecadação de suas obras no território argentino, muito mais do que uma função de mera divulgação, tal como inicialmente indicado na biografia de Gnattali publicada por Barbosa e Devos (1985).

A arrecadação de direitos autorais pelas editoras e a atuação de Gnattali em concertos na Argentina

Durante a sua estada na capital argentina, Gnattali se apresentou em teatros e associações musicais (Barbosa e Devos 1985) com um repertório que consistia em peças para piano e quarteto de cordas e obras para piano e canto de origem folclórica ou popular, cantadas por sopranos de destaque internacional. Algumas destas obras chegaram a ser reprisadas no programa radiofônico da Rádio Municipal. As obras foram editadas neste mesmo ano pela Editora Ricordi e pelo editor Carlos S. Lottermoser (GNATTALI 1941a, 1941b, 1941c). Esta produção foi catalogada e consta da coleção de partituras do compositor Aaron Copland na Biblioteca Pública de Nova Iorque. A presença da coleção de edições desta temporada no acervo particular de Copland, que cooperou com o governo norte-americano durante o período conhecido como pan-americanismo, nos leva a crer que atuação de Gnattali na Argentina foi acompanhada de perto pelo governo estadunidense, integrando as iniciativas da União Pan Americana de fortalecimento dos laços regionais entre os países aliados na América do Sul.

Se por um lado o registro editorial de partituras resistiu ao tempo e elas ainda podem ser encontradas nos acervos públicos argentinos e estadunidenses, as gravações dos programas radiofônicos foram apagadas ou sequer existiram, como vimos no item anterior. Além do registro sonoro radiofônico ter sido considerado de pouca importância pelos gestores dos acervos e instituições públicas argentinas – o que contrasta com a grande repercussão nos periódicos dos programas e das apresentações de câmara das músicas de Gnattali – suas harmonizações de temas folclóricos editados na Argentina não chegaram a ser identificadas no catálogo de obras do compositor inicialmente lançado em 1985 por Barbosa e Devos, e ampliado em 2006 por Roberto Gnattali, sobrinho do compositor.¹⁷⁵

Outro fato que nos chamou a atenção durante a pesquisa se refere ao sistema de registro e arrecadação de direitos autorais argentinos, aprovado como lei e implementado pela Sociedade Argentina de Autores e Compositores de Música, a SADAIC, em 1933. Tal sistema se baseia inicialmente na edição de partituras musicais comercialmente lançadas no período. O uso de gravações e o registro das mesmas para fins de direitos autorais e fonte de arrecadação para os compositores só adquiriram forma de lei anos depois. Desta forma, em 1941, para que uma composição pudesse ser registrada, ela deveria ser lançada por uma editora, e somente então poderia ser encaminhada a cobrança e o repasse aos autores quanto à exibição ou radiodifusão pública da obra.

¹⁷⁵ O catálogo digital do compositor pode ser acessado no endereço <http://www.radamesgnattali.com.br>

Inferimos, portanto, que tal regulamentação tenha sido a principal razão para que Gnattali tenha registrado e lançado no ano de 1941, ao invés de gravações comerciais, três canções musicais com sua autoria atribuída na Argentina: uma pela Editora Ricordi e duas pelo editor Carlos S. Lottermoser. A primeira delas, a canção folclórica “Ninando”, foi a única encontrada na Biblioteca Nacional da Argentina no registro de obras autorais pela Ricordi Argentina. Na coleção de Aaron Copland pertencente à Biblioteca Pública de Nova Iorque, encontramos o registro de outras duas canções editadas por Gnattali na Argentina neste período: “Morena, Morena...” e “Tayêas – Chulas do Norte do Brasil” (esta última dedicada ao crítico Gastón Talamón¹⁷⁶). As duas canções foram publicadas com direitos reservados à exibição e radiodifusão públicas pelo editor Lottermoser.¹⁷⁷

A relação entre os programas de rádio e os concertos tornou-se mais clara durante a pesquisa de campo e a análise dos documentos, já que nestas edições foi possível observar a intenção de dispor comercialmente as harmonizações ao piano para algumas canções folclóricas brasileiras. As canções “Morena, Morena” e “Tayêas” foram dedicadas à cantora Cristina Maristany tendo a letra com tradução de Brenno Maristany; e “Ninando”, por sua vez, foi dedicada à cantora Maria Kareska, sendo a letra de autoria de José Tisbierék. Tais canções, além de fazerem parte dos programas de concerto de Gnattali na Argentina, integravam a programação da *Hora del Brasil*, sendo destaque em algumas notas das revistas a atuação das cantoras nos programas.

Para além dos programas, as cantoras atuavam junto a Gnattali em concertos públicos de música de câmara, juntamente com o quarteto de cordas Renascimento formado por músicos argentinos e do baterista brasileiro Luciano Perroni, responsável pela interpretação de ritmos afro-brasileiros, como indicou o jornal *La Prensa* no dia 6 de junho de 1941.

Considerações finais

O tema sobre o uso do rádio como arquivo sonoro nos instigou a analisar alguns aspectos significativos acerca da ausência de registros sonoros referente à produção musical para a mídia em importantes períodos históricos, tais como os abordados nesta pesquisa. A partir dos arquivos das rádios brasileiras e argentinas foi possível mapear as relações nem sempre isentas de interesses econômicos por parte dos governos, que se utilizaram do veículo como uma ferramenta de controle social e político. A fim de adentrarmos nessas múltiplas perspectivas que envolvem os acervos radiofônicos, em que o material sonoro

¹⁷⁶ Nas apresentações de Gnattali em Buenos Aires e outras províncias argentinas, o crítico Gastón Talamón introduziu os recitais do compositor com uma breve palestra sobre a música brasileira. Tal conteúdo teve de fato impacto, já que no ano seguinte Talamón publica pela mesma Editora Ricordi o livro “La música del siglo XVIII a nuestros días”, com um capítulo todo dedicado à música brasileira fruto da parceria que o crítico argentino teve com o compositor brasileiro.

¹⁷⁷ Em busca pelos acervos digitais, descobrimos no “Boletín Oficial de la República Argentina” (em uma seção reservada ao Registro Nacional de la Propiedad Intelectual) mais uma canção registrada por Gnattali: “Prenda Minha”, canção icônica da cultura do Rio Grande do Sul, que também fazia parte do repertório de apresentações públicas de Gnattali. Registrada sob o número 93.010 como canção popular do Rio Grande do Sul em 16 de abril de 1941, a canção contou com edição de Carlos S. Lottermoser e tradução de Brenno Maristany.

se confunde com os discursos e a própria conformação do arquivo enquanto memória institucional, a etnografia nos permitiu desvelar nestes acervos e projetos parte da memória social relacionada à música e às identidades brasileira e argentina neste período. A partir desta proposta metodológica de pensar os arquivos como campo de pesquisa como propõe Dirks (2002), Trouillot (1995) e Comaroff (1991), pôde-se observar nesses hiatos de registro a o entendimento do arquivo como conhecimento discursivo, ao que descreve o pesquisador argentino Miguel Ángel García (2017), como uma narrativa desvelada que é ao mesmo tempo multi-originada, fragmentada, inacabada, sendo recontextualizada e manipulada pelas instituições de guarda de forma ideologicamente orientada. Por outro lado, esta manipulação, como aponta Ketellar (2001), produz narrativas tácitas baseadas em contextos sociais, culturais, econômicos e religiosos específicos. No estudo de caso apresentado neste artigo, o contexto político e cultural vividos por Brasil e Argentina durante a Segunda Guerra Mundial nos ajuda a revelar informações importantes sobre o processo de conformação do acervo: a valorização cultural dos programas de ópera realizados no principal teatro onde funcionava a rádio, o pouco investimento e reconhecimento local da produção de música popular veiculada pelas rádios, além do pouco investimento no registro fonográfico como fonte de direitos autorais são fatores que nos ajudam a entender a dinâmica de conformação dos arquivos àquela época. Todos estes elementos indicam a razão pela qual registros dos programas radiofônicos deixaram de existir, já que não havia uma política institucional e econômica que justificasse sua salvaguarda.

Não obstante a ausência dos documentos sonoros dos programas aqui analisados, o processo de investigação buscou observar qual teria sido a orientação institucional quanto ao gerenciamento deste material, contribuindo com um novo olhar para estas iniciativas internacionais feitas pelos produtores, músicos e arranjadores brasileiros. Tais informações “dos bastidores”, por assim dizer, foram trazidas como um contraponto às narrativas já produzidas sobre alguns destes contextos em que a rádio brasileira e seus músicos, atores, arranjadores e maestros tiveram suas trajetórias representadas a partir de diferentes perspectivas (Goldfeder 1980; Ortriwano 1985; Velloso 1987; Cabral 1990; Moreira 1991; Pedrosa 1995; Gambini 1977, Pasqualini 2012 e Coelho 2013).

As leituras trazidas pela revisão desta historiografia, cuja análise buscava exaltar de forma não muito precisa a recepção da produção radiofônica internacional brasileira nos anos de 1940, nos possibilitou abordar de forma mais detalhada as publicações acessadas nos periódicos e revistas que cobriram amplamente a temporada de Gnattali na Argentina. As análises dos registros desta atuação em periódicos e revistas somados ao seu depoimento para o Museu da Imagem e do Som (Gnattali 1985) nos indicaram as condições de trabalho que foram oferecidas ao maestro brasileiro para atuar no projeto de intercâmbio radiofônico financiado pelos empresários brasileiros e as reações do público argentino sobre tais produções.

Sobre a importância da atuação musical de Gnattali na Argentina, pudemos constatar nesta pesquisa que não foram apenas as trilhas sonoras para os programas e as canções folclóricas que marcaram a sua passagem pelo país vizinho. Podemos afirmar que estas produções

estavam diretamente ligadas à sua produção como compositor, produção esta que obteve grande aceitação, já que suas obras foram tocadas e receberam destaque nos diversos programas públicos que apresentou na capital argentina. Apesar de tal temporada ter sido ignorada pela historiografia argentina especializada sobre música popular durante a Segunda Guerra, a edição de obras, a apresentação e direção de programas radiofônicos e a presença de sua produção como compositor em concertos públicos, representa para a historiografia brasileira a prova da ascensão, neste período, de Gnattali enquanto o principal representante de uma sonoridade brasileira orquestrada que serviu de trilha sonora dos programas, alavancando de forma decisiva o alcance internacional de suas obras.

Bibliografia

García, Miguel A. 2017. “Sound Archives under Suspicion.” In *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, ed. Susanne Ziegler, Ingrid Akesson, Gerda Lechtleitner, Susana Sardo, 10–20. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Gnattali, Radamés. 1985. “Ciclo personalidades. Depoimento para posteridade” In Museu da Imagem e do Som: Rio de Janeiro.

Barbosa, Valdinha; Devos, Anne Marie. 1985. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte.

Benzecri, Claudio. 2012. *El Fanatico de la ópera*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bosetti, Oscar. 1994. *Palabras y sonidos de largo alcance*. Buenos Aires: Ediciones Colihues.

Cabral, Sérgio. 1990. *No tempo do Almirante: uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Coelho, Luís Fernando Hering. 2013. *Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas*. Itajaí, Brasil: Casa Aberta.

Comaroff, J. 1991. “Of Revelation and Revolution”. In *Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa*. Vol. 1. Chicago: University Chicago Press.

Corti, Berenice. 2011. “Lo Afro en el jazz argentino. Identidad y alteridades en la música argentina”. Tesis de maestría. Universidad de Buenos Aires.

Cunha, Olívia Maria Gomes da. 2004. “Tempo Imperfeito: Etnografia do arquivo.” *Mana*, Rio de Janeiro, 10 (2): 287-322.

Dirks, Nicholas. 2002. “Annals of the Archive: Ethnographic Notes on the Sources of History.” In *From the Margins: Historical Anthropology and Its Futures*. (Org.) Brain Keith Axel, 47-65. Durham: Duke University Press.

Facina, Adriana. 1997. “Artífices da reconciliação: intelectuais e vida pública no pensamento de Mário de Andrade.” Mestrado em História. PUC, Rio de Janeiro.

- Foucault, Michel. 1986. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária
- Glocher, Silvia. 2019. "Hermann Ludwig. Um músico no teatro". *Contraponto - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI*. Teresina, v. 8, n. 1, jan./jun.
- Gambini, Roberto. 1977. *O duplo jogo de Getúlio Vargas: influência americana e alemã no Estado Novo*. São Paulo: Símbolo.
- Ginzburg, Carlo. 2006. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gnattali, Radamés. 1941a. *Ninando, Sobre um tema popular brasileiro (Palabras de José Tisbirek)*. Dó maior, Piano e canto. Buenos Aires, Argentina Ricordi Americana. Partitura. 4 p. Acessado em LOC, Perform Art Division Aaron, Copland Collection (NVPL).
- Gnattali, Radamés. 1941b. *Morena, Morena... (Canción Popular), Para Cristina Maristany, Letra Popular Traducción por Brenno Maristany*. Dó maior, Piano e canto. Buenos Aires, Argentina, Carlos Lottermoser. Partitura. 4 p. Acessado em LOC, Perform Art Division Aaron, Copland Collection (NVPL).
- Gnattali, Radamés. 1941c. *Tayêras Chulas do norte do Brasil. (Creacion de Cristina Maristany, Ambientado por Radamés Gnattali), Para Gastón Talamón, traducion Brenno Maristany*. Ré maior, Piano e canto. Buenos Aires, Argentina, Carlos Lottermoser. Partitura. 6 p. Acessado em LOC, Perform Art Division, Aaron Copland Collection (NVPL).
- Gnattali, Roberto (Org.). 2005. *Catálogo digital Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Olhar Brasileiro. 1 CD-ROM.
- Goldfeder, Miriam. 1980. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Golin, Cida & Abreu, João Batista de. 2006. *Batalha sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Govermann, Celina Delmonaco Tarragò. 2011. "O cancionero gaúcho de Ernani Braga: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o bicentenário de Porto Alegre em 1940". Mestrado em Música, UFRGS, Porto Alegre.
- Heald, Carolyn. (1996). "Is there room for archives in the postmodern world?". *American Archivist* 59, 101.
- Horvath, Ricardo. 1986. *La trama secreta de la radiofonia argentina*. Buenos Aires: Ediciones Unidad.
- . 1988. *La trama secreta de la radiofonia argentina II: Los Medios en la Neocolonización*. Rescate editorial. Colección Medios y Comunicación.

- Ketelaar, Eric. 2001. "Tacit Narratives: The Meanings of Archives." *Archival Science*, 1, 131-141.
- Mattallana, Andrea, 2006. *Locos por la radio. Una Historia social de la radiofonia en la Argentina 1923-1947*. Buenos Aires:Prometeo Libros.
- Moreira, Sonia Virgínia. 1991. *O rádio no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Fundo.
- Moreno, Lucio Manuel Quintana. 1989. *La historia y cronología de las comunicaciones*. Buenos Aires. Edición del Autor.
- Napolitano, Marcos. 2014. "Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58: 35-50.
- Oliveira, Lúcia Lippi. 2007. "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio." In *O Brasil Republicano*. Jorge Ferreira e Lucília de Almeida Neves Delgado (org.). 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ortriwano, Gisela Swetlana. 1985. *A informação no rádio: os grupos de poder e a determinação dos conteúdos*. São Paulo: Summus.
- Pasqualini, Maria Elisa. 2012. "Os arranjadores da rádio Record de São Paulo, 1928-1965". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1:185-208.
- Pedrosa, Lilian Maria F. de Lima. 1995. *A hora do clique: análise do programa de rádio 'Voz do Brasil' da Velha à Nova República*. São Paulo: ECA/USP.
- Pujol, Sergio. 2012. *Cien años de música argentina*. 1a. Ed. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- . 1995. "Años 20 y radiofonia en la Argentina". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 546, Diciembre.
- Ridenti, Marcelo. 2010. *A brasilidade revolucionária*. São Paulo: Unesp.
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Trouillot M. R. 1995. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston, MA: Beacon.
- Ulanovsky, Carlos. 1995. *Días de Radio - Historia de la Radio Argentina*. Buenos Aires, Editora Espasa Calpe.
- . 2017. Entrevista por correio eletrônico. 14 de abril.
- Velloso, Mônica Pimenta. 1987. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV.

Velloso, Rafael. 2015. "Aquarelas Musicais das Américas Projetos identitários de nação nas performances radiofônicas de Radamés Gnattali e Alan Lomax (1939–1945)". Doutorado em etnomusicologia, UFGRS, Porto Alegre.

Vianna, Hermano. 1995. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Zeitlyn, D. 2012. "Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates". *Annual Review of Anthropology*, 41: 461-480.

A Rádio Nacional, trampolim para a fama de atores e atrizes no Brasil: o exemplo de Paulo Gracindo

Angela de Castro Reis

Resumo

Inaugurada em 1936, no Rio de Janeiro, a Rádio Nacional tornou-se um veículo de expressão da cultura popular brasileira. Detendo-se no momento a partir dos anos 40 do século XX, quando esta assume a posição de uma das maiores do mundo e investe em formatos artísticos inéditos, o texto formula a hipótese de que a intensa passagem de atores e atrizes do teatro para novas atrações da rádio – radionovelas, programas de humor e programas de auditório ao vivo, entre outras – foi facilitada pela absorção de características importantes do teatro do período, como a comunicação com o público e a projeção vocal. Neste contexto, a Rádio Nacional reuniu um elenco estelar, sendo trampolim para a fama de inúmeros artistas, entre os quais o ator Paulo Gracindo (1911-1995). Seu sucesso em diferentes programas na emissora, durante duas décadas, é visto não apenas do ponto de vista individual, mas como um exemplo significativo do papel da Rádio Nacional na biografia de diversos artistas brasileiros.

Palavras-chave: História do Rádio no Brasil; Rádio Nacional; História da Atuação no Brasil; Atores Brasileiros.